

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
DEPARTAMENTO DE DIBUJO



**LOS PAISAJES DE AGUSTÍN ABARCA:
APORTACIONES A LA PINTURA CHILENA**

Efraín Telias Gutiérrez

**Tesis Doctoral dirigida por el Doctor
José Saborit Viguer**

Tomo I

**SANTIAGO
2008**

ÍNDICE

TOMO I

1.	Introducción	15
1.1	Justificación	16
1.2	Objetivos	19
1.3	Opciones metodológicas	20
1.4	Desarrollo y estructura del trabajo	22
2.	Romanticismo y paisaje	31
2.1	El paisaje y sus proyecciones a lo romántico	32
2.2	Influencias románticas en el inicio de la mirada pictórica chilena	42
2.3	La exposición del centenario	47
2.4	Mística y paisaje	50
2.4.1	El entorno	50
2.4.2	Lo romántico en Abarca	56
2.5	Paisajes en tránsito	60
2.5.1	El viajero y sus redescubrimientos	60
2.5.2	Estampas de un viaje	64
2.6	Límites y el cuadro en el cuadro	67
2.6.1	Paisajes, marcos y ventanas	68
2.6.2	Infinitud enmarcada	71
2.6.3	El paisaje compuesto	73
3.	Influencias y tres movimientos	81
3.1	Referentes directos	82
3.1.1	Pablo Burchard	82
3.1.2	Pedro Lira y Alberto Valenzuela Llanos	85
3.2	Referentes cercanos	87
3.3	Movimientos y asociaciones	91
3.3.1	Generación del trece	91
3.3.2	Grupo Montparnasse	93
3.3.3	Generación del 40	96
4.	Breves apuntes biográficos	99
4.1	La sociedad alrededor del pintor	100
4.2	Su vida y el arte	102
5.	Acercamiento a la obra	113
5.1	Procedimientos	114
5.1.1	La jornada al encuentro del referente	114
5.1.2	Del esquema a la definición	117
5.1.3	La conclusión en el taller	122
5.1.4	De menor a mayor	124
5.2	Técnicas	126
5.2.1	Imprimación de los soportes	126
5.2.2	La aplicación del óleo	126

5.2.2.1	La paleta	126
5.2.2.2	El pintar de Abarca	127
5.3	Materiales	132
5.3.1	Los óleos y aceites	132
5.3.2	Los soportes	134
6.	Análisis de las obras y catalogación	137
6.1	Introducción a la obra pictórica de Agustín Abarca	138
6.1.1	Organización del capítulo	138
6.1.2	Volumen de obras observadas	138
6.1.3	Acerca de las fichas	141
6.1.4	Lecturas connotativas por períodos	142
6.1.5	Instrumentos de medición	143
6.1.6	Clasificación en cuatro períodos	145
6.2	Lecturas del Período del sur	149
6.2.1	Interpretaciones de las obras entre 1904 y 1915	149
6.2.1.1	Interpretaciones en el ámbito temático	149
6.2.1.2	Interpretaciones en el ámbito plástico	160
6.2.1.3	Interpretaciones en el ámbito compositivo	163
6.2.2	Interpretaciones de las obras entre 1916 y 1927	168
6.2.2.1	Interpretaciones en el ámbito temático	168
6.2.2.2	Interpretaciones en el ámbito plástico	180
6.2.2.3	Interpretaciones en el ámbito compositivo	183
6.3	Lecturas del Período desde la ciudad	191
6.3.1	Interpretaciones de las obras entre 1928 y 1940	191
6.3.1.1	Interpretaciones en el ámbito temático	191
6.3.1.2	Interpretaciones en el ámbito plástico	201
6.3.1.3	Interpretaciones en el ámbito compositivo	203
6.3.2	Interpretaciones de las obras entre 1941 y 1953	211
6.3.2.1	Interpretaciones en el ámbito temático	211
6.3.2.2	Interpretaciones en el ámbito plástico	215
6.3.2.3	Interpretaciones en el ámbito compositivo	220
6.4	Las firmas de Abarca	225
6.4.1	La ambigua autoría	225
6.4.2	Varias firmas	228
6.4.3	Títulos	234
7.	Lecturas interpretativas en torno a la obra de Abarca	237
7.1	Composición y dibujo	238
7.1.1	Disolución del dibujo	238
7.1.2	Bordes, dibujo y composición	241
7.1.3	El paisaje "puro compuesto" de Abarca	245
7.1.3.1	Ventanas al infinito	248
7.1.3.2	El "paisaje umbral" de Agustín Abarca	250
7.2	Manchas y color	255
7.2.1	Mancha y representación	255
7.2.2	El color de la mancha	258
7.2.3	Distintas manchas	261

7.3	Persistencia del paisaje	264
7.3.1	Paisaje e identidad	264
7.3.2	Continuidad	265
7.4	El árbol	270
7.4.1	Abarca-árbol proyecciones del artista	273
7.4.1.1	Señalamiento y diferenciación	273
7.4.1.2	Identidad y representación	274
7.4.2	Árboles y espíritus	278
7.4.2.1	Ascenso	280
7.4.2.2	Instantes de lo transitorio	283
7.4.3	Árbol, composición y símbolos	287
7.5	Estilo en Agustín Abarca	290
7.5.1	Frente a las falsificaciones de Abarca	290
7.5.2	Lo propio y lo ajeno	291
8.	Conclusiones	297
9.	Bibliografía	307
10.	Apéndices	317
10.1	Índice de figuras	318

TOMO II

10.2	Fichas de las obras	329
10.2.1	Período del sur	329
10.2.1.1	Período del sur, primera época: 1904 a 1915	329
10.2.1.1.1	- Álamos secos	330
10.2.1.1.2	- Canal de cerro	334
10.2.1.1.3	- Cargando el lanchón	338
10.2.1.1.4	- Crepúsculo	342
10.2.1.1.5	- Interior provinciano	345
10.2.1.1.6	- Lomas y pastizales	349
10.2.1.1.7	- Lomas y valles de Santiago	353
10.2.1.1.8	- Poza y reflejo	356
10.2.1.1.9	- S. T. Luisa Fernández Abarca	360
10.2.1.1.10	- Últimos rayos	364
10.2.1.2	Período del sur, segunda época: 1916 a 1927	369
10.2.1.2.1	- Aledaños de Talca	370
10.2.1.2.2	- Árbol con arabesco	373
10.2.1.2.3	- Árbol con sombra	377
10.2.1.2.4	- Árbol talado	381
10.2.1.2.5	- Árbol y río	385
10.2.1.2.6	- Árboles de costa	389
10.2.1.2.7	- Árboles inclinados	393
10.2.1.2.8	- Atardecer campesino	396
10.2.1.2.9	- Bahía de Arauco	400
10.2.1.2.10	- Boscaje de Colbún	403

10.2.1.2.11	- Bosquecillo de pueblo	406
10.2.1.2.12	- Bosquecillo otoñal	410
10.2.1.2.13	- Calle 2 sur	413
10.2.1.2.14	- Calle de extramuros	416
10.2.1.2.15	- Camino costero	420
10.2.1.2.16	- Camino y sauce	423
10.2.1.2.17	- Casas a orillas del Maule	426
10.2.1.2.18	- Casas viejas	429
10.2.1.2.19	- Caserío de Traiguén	432
10.2.1.2.20	- Caserío de Victoria	435
10.2.1.2.21	- Casita de inquilino	438
10.2.1.2.22	- Casita roja	441
10.2.1.2.23	- Casona entre árboles	444
10.2.1.2.24	- Cerca del Piduco	447
10.2.1.2.25	- Cielo brumoso	451
10.2.1.2.26	- Cielo y nubes	454
10.2.1.2.27	- Convalecencia N°2	457
10.2.1.2.28	- Convalecencia	460
10.2.1.2.29	- Cordillera nevada	464
10.2.1.2.30	- Charcas en contraluz	468
10.2.1.2.31	- Choza en el olivar bajo	471
10.2.1.2.32	- Desembocadura del Maule	474
10.2.1.2.33	- Dunas	477
10.2.1.2.34	- El árbol solitario	480
10.2.1.2.35	- El árbol solitario 1	485
10.2.1.2.36	- Entrada de mar	488
10.2.1.2.37	- Golpe de ola	491
10.2.1.2.38	- Golpe de sol	494
10.2.1.2.39	- Grupo de árboles	497
10.2.1.2.40	- Grupo de lanchones	500
10.2.1.2.41	- Hacia las Termópilas, Constitución	503
10.2.1.2.42	- Hachero de los bosques	506
10.2.1.2.43	- Interior de bosque (MNBA)	509
10.2.1.2.44	- Interior de parque	512
10.2.1.2.45	- Interior en Invierno	515
10.2.1.2.46	- Juntos por el camino	518
10.2.1.2.47	- La espera	522
10.2.1.2.48	- La patagua roja	525
10.2.1.2.49	- Ladera con camino	528
10.2.1.2.50	- Lago Llanquihue	531
10.2.1.2.51	- Lanchas varadas	535
10.2.1.2.52	- Las pataguas	538
10.2.1.2.53	- Las pataguas N°1	542
10.2.1.2.54	- Lingues	545
10.2.1.2.55	- Lomajes sureños	548
10.2.1.2.56	- Lomas de Traiguén	551
10.2.1.2.57	- Luz y sombra	554
10.2.1.2.58	- Muros al sol	557
10.2.1.2.59	- Nubes	560
10.2.1.2.60	- Nubes en fuga	563

10.2.1.2.61	- Paisaje 2	566
10.2.1.2.62	- Paisaje con laguna	569
10.2.1.2.63	- Paisaje de bosque con vista de volcán	572
10.2.1.2.64	- Paisaje de costa	575
10.2.1.2.65	- Paisaje de Santiago	578
10.2.1.2.66	- Paisaje de Temuco	581
10.2.1.2.67	- Paisaje de verano	585
10.2.1.2.68	- Paisaje del sur de Chile	588
10.2.1.2.69	- Paisaje sureño	591
10.2.1.2.70	- Paisaje sureño, Angol	594
10.2.1.2.71	- Paso cordillerano	597
10.2.1.2.72	- Patagua joven	600
10.2.1.2.73	- Pequeña laguna	603
10.2.1.2.74	- Playa de Raimaneco	607
10.2.1.2.75	- Pueblecito	611
10.2.1.2.76	- Puente	614
10.2.1.2.77	- Puentecillo gris	617
10.2.1.2.78	- Ramas quebradas	620
10.2.1.2.79	- Rancho	623
10.2.1.2.80	- Recodo de laguna	627
10.2.1.2.81	- Reflejo en el río	630
10.2.1.2.82	- Región del Laja	633
10.2.1.2.83	- Remanso Laja	636
10.2.1.2.84	- Rincón cordillerano	639
10.2.1.2.85	- Río Carahue	642
10.2.1.2.86	- Río Quino	645
10.2.1.2.87	- Roble a orillas del río	650
10.2.1.2.88	- Robles a orillas del río 2	653
10.2.1.2.89	- Robles secos	656
10.2.1.2.90	- Rocas	659
10.2.1.2.91	- Rocas 2	662
10.2.1.2.92	- Rocas, Las Termópilas, Constitución	665
10.2.1.2.93	- Roqueríos y remanso	668
10.2.1.2.94	- Ruinas al sol	671
10.2.1.2.95	- Salto del Laja II	674
10.2.1.2.96	- Sauce seco	677
10.2.1.2.97	- Sin título (del sur de Chile)	680
10.2.1.2.98	- Sin título (interior de bosque)	683
10.2.1.2.99	- Sin título (interior de pueblo)	687
10.2.1.2.100	- Sin título, costa	690
10.2.1.2.101	- Sin título, estero	693
10.2.1.2.102	- Sin título, muralla	696
10.2.1.2.103	- Sin título, sur	699
10.2.1.2.104	- Sin título, sur de Chile	702
10.2.1.2.105	- Techo rojo	705
10.2.1.2.106	- Tierras rojas	708
10.2.1.2.107	- Tres pataguas	711
10.2.1.2.108	- Tronco gris	714
10.2.1.2.109	- Tronco y Estero	717
10.2.1.2.110	- Tronco y laguna	720

10.2.1.2.111	- Troncos serpentinos	723
10.2.1.2.112	- Volcán Osorno	726
10.2.2	Período desde la ciudad	729
10.2.2.1	Período desde la ciudad, primera época: 1928 a 1940	729
10.2.2.1.1	- Acacias (La Reina)	730
10.2.2.1.2	- Aguamanil con flores	733
10.2.2.1.3	- Árbol y rama (rama en arco)	736
10.2.2.1.4	- Árboles	739
10.2.2.1.5	- Árboles del paisaje, R. Central	742
10.2.2.1.6	- Árboles, olivos	746
10.2.2.1.7	- Arbustos de costa	749
10.2.2.1.8	- Boceto sin título	752
10.2.2.1.9	- Bosquecillo de La Reina	755
10.2.2.1.10	- Bosquecillo de pinos	758
10.2.2.1.11	- Cactus	761
10.2.2.1.12	- Cactus en el San Cristóbal	764
10.2.2.1.13	- Campanario	767
10.2.2.1.14	- Castaños en otoño	771
10.2.2.1.15	- Cerro Santa Lucía	774
10.2.2.1.16	- Claro en el bosque	777
10.2.2.1.17	- Chacra de La Reina	781
10.2.2.1.18	- Desde el San Cristóbal	784
10.2.2.1.19	- Escena de parque	788
10.2.2.1.20	- Eucaliptos (La Reina)	791
10.2.2.1.21	- Eucaliptos con carreta	794
10.2.2.1.22	- Eucaliptos de La reina N°7	797
10.2.2.1.23	- Eucaliptos inclinados	800
10.2.2.1.24	- Huerto, Santiago y alrededores	803
10.2.2.1.25	- Iglesia de pueblo	806
10.2.2.1.26	- La carreta	809
10.2.2.1.27	- Lomas al sol	812
10.2.2.1.28	- Lomas al sol N°1	815
10.2.2.1.29	- Mañana de sol en Cartagena	818
10.2.2.1-30	- Marina	821
10.2.2.1.31	- Olivos centenarios	824
10.2.2.1.32	- Olivos de la Chacra Valparaíso	828
10.2.2.1.33	- Otoño en Santiago	831
10.2.2.1.34	- Paisaje	834
10.2.2.1.35	- Paisaje II (2)	838
10.2.2.1.36	- Paisaje talquino	841
10.2.2.1.37	- Potrero y muro	844
10.2.2.1.38	- Rancho en ocre	847
10.2.2.1.39	- Sin título, Región Central	850
10.2.2.1.40	- Sin título, árboles y llano	853
10.2.2.1.41	- Sin título, casona	856
10.2.2.1.42	- Troncos en azul	859

10.2.2.2	Período desde la ciudad, segunda época: 1941 a 1953	863
10.2.2.2.1	- Álamos boceto	864
10.2.2.2.2	- Árbol y nubes	867
10.2.2.2.3	- Árboles en rojo	870
10.2.2.2.4	- Árboles junto al camino	874
10.2.2.2.5	- Bosque y casa	877
10.2.2.2.6	- Follaje en otoño	880
10.2.2.2.7	- Follajes en otoño II	884
10.2.2.2.8	- Las Condes, arriba	888
10.2.2.2.9	- Quebrada y río	891
10.2.2.2.10	- Rocas en el San Cristóbal 2	894
10.2.2.2.11	- Rocas en el San Cristóbal N°1	897
10.3	Premios de Agustín Abarca	900
10.4	Exposiciones	901
10.4.1	Exposiciones individuales de Agustín Abarca	901
10.4.2	Exposiciones colectivas de Agustín Abarca	903

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

En esta investigación se trabajó sobre la obra de Agustín Abarca, un pintor paisajista chileno, que sintió la fascinación por la experiencia y comunión con la naturaleza. Estudiar un paisajista en Chile, es vincularse ineludiblemente a un fenómeno de fuerte gravitación en el ámbito del arte del país. Esto, unido a los todavía escasos estudios y análisis realizados sobre la obra del pintor, motivó la proposición de este trabajo de investigación.

Agustín Abarca fue un pintor que recibió en vida numerosos premios, pero que ha sido reconocido y situado en el medio pictórico chileno con lentitud, posiblemente, debido a la confusa vinculación a los movimientos artísticos de su época. El Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo y otras instituciones del país, lo han reconocido con la inclusión de algunas obras en sus colecciones, pero las diferencias de opinión y la falta de consenso a la hora de otorgarle un lugar reconocido en la evolución del arte nacional, explica el estado todavía incipiente de los estudios e investigaciones sobre su obra.

Abarca pintó sus paisajes justo al inicio del siglo XX, cuando parecía que el paisaje pictórico iba a disolverse en las refriegas teóricas y conceptuales de la modernidad naciente. Sin embargo, el paisajismo continuó siendo en Chile, hasta nuestros días, un género que posee una importante presencia y ejerce una influencia fundamental; de ahí que Abarca pueda considerarse como un referente para el paisajismo que aún pervive en el arte chileno actual, y por esto, objeto de una mirada analítica y retrospectiva desde la situación contemporánea. Esta investigación se dedica a Abarca y su obra, y se focaliza en el tiempo en que este artista desarrolló su propuesta; es decir, desde 1904 hasta el fallecimiento del pintor en 1953.

De la filiación paisajista de Abarca no existen dudas, su trabajo se inscribe con absoluta propiedad en el género del paisaje. Si tomamos como muestra para apoyar esta afirmación, la única exposición

dedicada al artista en el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1997, observamos que de las 127 obras expuestas, 117 corresponden a paisajes, denotando su preferencia por el género. Su obra desarrollada entre 1904 y 1953, se construyó casi totalmente, sobre la representación de la naturaleza. Se inserta así en una larga tradición en el país, de la mano de sus maestros, todos ellos paisajistas de renombre en la historia de la pintura en Chile. Sin embargo, a pesar de su explícita continuidad, construyó sus obras desde cierta marginalidad de la sociedad pictórica chilena, constituyéndose así, en una figura difusa para una lectura histórica, aunque por otra parte, de fuerte presencia a través de sus obras. Explicar la reiteración de la temática paisajista en la pintura chilena, es un objetivo complejo. Es un fenómeno estrechamente relacionado a las condiciones históricas y sociológicas del nacimiento de la pintura en Chile. Algunos aspectos son abordados en esta investigación -en tanto son requeridos para la comprensión de la pintura de Agustín Abarca-, especialmente para explicar el componente romántico en su filiación paisajista.

Las raíces del paisajismo de Abarca, se ubican en la segunda mitad del siglo XIX. En aquel período, Chile era dependiente de los acontecimientos artísticos europeos, donde el paisaje traducía las preocupaciones naturalistas de la época. A la vez, esta dependencia, quedaba determinada por los emisarios que las autoridades traían de Francia y otros países, sus particulares opciones, muchas veces muy sesgadas y teñidas únicamente por el gusto de estos artistas viajantes. Un gusto que naturalmente no era casual, y correspondía a las improntas definidas por el medio que financiaba estas excursiones al viejo mundo. Entre lo importado se instaló a plenitud el paisaje, que décadas después adoptó Abarca como su lenguaje esencial.

Muchas veces se ha visto la riqueza del entorno natural de Chile como un factor determinante, que explica el protagonismo nacional de la pintura del paisaje. Una geografía que digirió al paisajismo romántico y al naturalismo europeo para dar nacimiento aquí, a un vástago de una temática foránea.

Pensamos que darle un valor axial a esta hipótesis geográfica sería excesivo; sin embargo, y especialmente por los procedimientos de trabajo de los maestros de Abarca -incluyéndolo a él-, sería objetivo excluir esta interpretación por completo. Trabajaban a “Plain air”, pero no frente a la campiña francesa, sino a valles flanqueados por una aplastante cordillera y un mar del sur, frío y salvaje. La historiadora del arte chileno Claudia Campaña señala:

En la historia del arte chileno los paisajes abundan. Más aún, a partir del siglo XIX ocupan indiscutiblemente un lugar de privilegio. Las peculiaridades de nuestra geografía local han sido una fuerte motivación para diversos creadores. Los pintores chilenos y también los extranjeros, residentes o itinerantes, se han sentido atraídos por el imponente escenario andino, por un océano inmenso que nada tiene de pacífico, por los valles de la zona central y, en menor medida, por el desierto nortino.¹

Desde el comienzo de la República hasta la modernidad, la pintura chilena insiste compulsivamente en la temática, cambiando de vestiduras, pero permaneciendo en ella. De aquí el aporte que se propone esta investigación, en el sentido de exponer y desarrollar conocimientos sobre un artista en particular, pero también fortalecer la reflexión sobre un género pictórico con plena validez en el Chile del siglo XXI.

Tras las primeras etapas del trabajo propuesto, el encuentro con las fuentes aún accesibles, especialmente la existencia del taller del artista (en la zona oriente de Santiago) y familiares cercanos de Abarca, otorgaron una urgencia inesperada al trabajo emprendido. Esto porque, por más de sesenta años, su taller y materiales de pintura, óleos, acuarelas y un gran número de objetos personales del artista sobreviven precariamente, sólo con los cuidados familiares y sin ningún apoyo institucional. Alrededor de la propiedad se levantan ahora edificios de altura que, con elocuencia, avisan el peligro de desaparición de un fragmento de la riqueza cultural de Chile. En el taller del artista se encuentran decenas de pinturas al óleo, algunas de

¹ CAMPAÑA, Claudia. *El paisaje como género pictórico*, en *Cuadernos de Arte*, núm. 9, Publicación de la Universidad Católica de Chile, Santiago. 2003. p.9.

ellas muy relevantes. Contar con la cercanía y un tiempo de observación de sus obras sin limitaciones, así como del material que complementó esta proposición pictórica (escritos, croquis y acuarelas), supuso una intimidad mayor de lo que pudimos imaginar, al momento del inicio de esta investigación. El corpus de obras sobre las cuales se desarrolló esta investigación, se constituyó tanto por las pinturas de la colección señalada, como por aquellas que forman parte del patrimonio de los dos museos institucionales más importantes del país: El Museo Nacional De Bellas Artes y El Museo de Arte Contemporáneo; además de las Pinacotecas de las Universidades de Talca y Concepción, y colecciones particulares.

1.2 Objetivos

Los objetivos que se propuso esta investigación fueron:

- a) Catalogar la obra pictórica (óleos) de Agustín Abarca, generando un significativo archivo de obras.
- b) Identificar los elementos componentes de las obras de Agustín Abarca, así como interpretar el sentido de éstos.
- c) Estudiar las influencias del contexto artístico del momento sobre la obra de Agustín Abarca.
- d) Elaborar elementos y juicios, que permitan precisar los aportes de Agustín Abarca, a la pintura del paisaje en Chile hasta 1953.
- e) Definir elementos en la obra de Agustín Abarca, que corresponden a influencias de las escuelas pictóricas europeas que incidieron en el paisajismo chileno, y determinar su gravitación y reformulación.
- f) Aportar interpretaciones de las formas de incidencia y expresión en Abarca, de aquello que podríamos denominar teoría general del paisaje.

Acerca de los objetivos planteados, debemos advertir que la perspectiva asumida, se inscribe y desarrolla desde la experiencia académica y artística, distinta a una formación específica en la estética o la historia del arte. Aspectos, que siendo asumidos en el

desarrollo de este trabajo, quedan sujetos a un carácter afluente y perimetral para la configuración teórica de esta investigación. Las hipótesis planteadas como punto inicial para esta investigación, son dos:

a) La obra de Abarca constituyó un aporte significativo a la pintura paisajista en Chile.

b) La obra de Abarca es testimonio de la implantación en Chile de movimientos pictóricos europeos, pero con la consecuente transformación que las nuevas condiciones contextuales efectuaron, modificando así sus características originales, y llegando a configurar en la obra de Abarca algo distinto.

1.3 Opciones metodológicas

Las decisiones metodológicas obedecen a una lógica que convoca diferentes perspectivas. Es una opción interdisciplinar. En las primeras etapas se desarrolló una metodología exploratoria e indagativa; y muy pronto, en cuanto fueron necesarias, se usaron metodologías de investigación histórica. Es importante reiterar que no existió el ánimo de realizar aquí un trabajo historicista; pero, frente a la necesidad de contextualizar históricamente la obra de Abarca, resultó una tarea ineludible, rescatar los hechos de los contextos pertinentes, para la reflexión sobre su obra. Abarca se torna incomprensible, si no se abordan las tendencias paisajistas chilenas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, así como sus motivaciones. Este panorama permite interpretar adecuadamente en Abarca sus actitudes artísticas, su comportamiento y propuestas. En el análisis de lo encontrado y la reflexión sobre el material obtenido, se aplicó una metodología formalista para definir los elementos constituyentes de la obra, enfatizando en el aislamiento de los elementos plásticos e iconográficos, pero concluyendo con interpretaciones de orientación simbolista.

La opción de acercamiento desde varias perspectivas, se apoya en la convicción de la irreductibilidad de la obra de arte y a su inagotabilidad ontológica. Convicción aplicable totalmente en Abarca,

ya que su obra es una propuesta ante todo poética, de tal modo que cierta hibridación metodológica, nos pareció adecuada para intentar dar ciertos contornos y extraer interpretaciones del objeto estudiado.

Para el desarrollo teórico, en las áreas de lo técnico y procedimental, encontramos apoyo en la propia experiencia docente; y en las lecturas interpretativas o simbólicas, sumamos perspectivas, que discurren desde la retórica visual, la iconología o la historia, hasta algunas cautelosas nociones psicoanalíticas. La mezcla de aportes procedentes de distintos métodos, se fundamenta en la percepción de que, desde estos distintos lugares teóricos, pueden develarse de mejor manera la obra y los mensajes de un pintor marcado por su eclecticismo y permeabilidad; no obstante, tampoco es pertinente suponer que Abarca podría ser develado por la mera lectura de cada influencia convocada en su propuesta. Por ello, ante las obras de Abarca, la proposición fue intentar, con elementos de las herramientas citadas y una estrategia hermenéutica permeable a varias miradas, acercarnos al núcleo estructurante de Abarca y las dimensiones simbólicas de su trabajo, desde una perspectiva aglutinante. Este trabajo de investigación se construye desde el análisis de los hechos, de la observación de los objetos según un método inductivo, para concluir en una lectura simbólica, que trata de exponer los significados. Lectura que considera la complejidad y potencia del símbolo, haciendo eco de la propuesta de Durand,² donde el símbolo se entiende en una dimensión epifánica en que desde los contenidos de su concreción (a través del significante), nos lleva en una tensión dialéctica, a indagar en la obra constituida ya en la materialización de la propia poética.

² DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Ed. Amarrortu, Buenos Aires. 1971. pp.14,15.

1.4 Desarrollo y estructura del trabajo

El trabajo de investigación encuentra su estructura y se fundamenta en un catálogo razonado de las obras pictóricas de Abarca (en el apéndice de esta tesis), antecedido en otros capítulos por la revisión de procedimientos, técnicas y materiales del artista. Este catálogo clasifica las obras en cuatro etapas:

- a) Inicios y configuración de estilo, período en que el artista, luego de su definición vocacional, recibe la enseñanza de sus profesores en Talca y Santiago.
- b) Consolidación de sus opciones temáticas y plásticas, residencia en Victoria.
- c) Investigación formal, ya residiendo y pintando en Santiago, pero con esporádicos viajes a los bosques del sur.
- d) Síntesis de sus últimos años, en que ya establecido en su taller del barrio de Ñuñoa, se retrae a esporádicos viajes a los límites de Santiago, y produce sus pinturas menos descriptivas, buscando lo esencial en la forma y el color.

La maduración como artista, está estrechamente ligada a sus experiencias de vida. Opciones y descubrimientos en su arte, se explican en parte por ellas, constituyendo características importantes en la forma de plantear su pintura; por esto, se desarrollan capítulos que hablan tanto del contexto, como de algunos datos biográficos.

Se descubre en Abarca una actitud romántica, expresada en su identidad como paisajista. Dado el carácter “clave” que otorgamos a esta opción vital, fue un aspecto tratado con mayor extensión, para comprender las implicancias plásticas y de contenido que genera esto en su pintura. Los puentes hacia el pasado, los procedimientos y actitudes en las distintas etapas de su recorrido artístico, así como la posición que asumió el artista frente al entorno en las últimas décadas de su vida, son ilustrativos de “lo romántico”.

La filiación romántica de Agustín Abarca, se reconoce en todas sus creaciones plásticas. Vemos una actitud de predilección por lo intuitivo, lo infinito e irreductible a la razón, en todo aquello que propone, y representa desde la naturaleza. Constantemente su temática paisajista, representa la tensión entre el individuo árbol y el infinito vestido de prado, cielo u horizonte. Es una actitud individualista, de introspección, acercándose al paisaje imbuido de un clima de misticismo y goce estético, de espaldas al entorno social. Un ejemplo para esta pertenencia hacia la naturaleza o pérdida de contornos de su individualidad, es la reticencia a definir la propiedad de las pinturas. Nos referimos a la despreocupación por firmar sus trabajos, o la variedad de rúbricas, que ha provocado la recurrente falsificación de sus trabajos.

Abarca trabajaba desde la subjetividad y el individualismo, con una ambivalencia estilista, una postura ecléctica y enmarcada en aquello que definimos como esponjosidad, es decir, la absorción emocional e instantánea de las influencias foráneas a la realidad plástica chilena. En otras palabras, la incorporación de propuestas, producto de dinámicas inexistentes en la realidad local, extrapolarlo posturas y asumiéndolas como propias. Alterando con ello, las cualidades de éstas de manera proporcional a la distancia generada entre el contexto de origen (devenir estético, histórico y social europeo), y el ámbito de Chile a fines del siglo XIX.

Este señalamiento, que va más allá de la situación específica de Abarca -e involucra a todo el ambiente nacional-, también lo describe. Es decir, toma “de aquí y de allá”, según los dictámenes de su intuición, para coincidir con un modelo autoimaginado, que involucra posturas de vida, antes que con una estricta propuesta plástica. Puede reconocer, incluso mirar con simpatía grupos o escuelas, pero más importante es la consideración esencial de la soledad en el momento de la creación, así como la unicidad de cada obra nacida de esta experiencia aislada, negándose a aceptar, como buen romántico, el valor normativo de toda regla artística.³ Cada

³ HAUSER, Arnold. *Historia Social de la literatura y el Arte*. Ed. Labor, Barcelona. 1985. Vol. I, pp. 326-327.

obra, se carga de algo más que afecto, una "Einführung"⁴ inspirada en el naturalismo que señala cierta dimensión de panteísmo, que encuentra un fin satisfactorio en la sola conclusión de las obras. Pero claro, Abarca no inventa la pintura, pinta de un modo específico, el cual es motivo de análisis en este trabajo.

La vaguedad romántica ilustrada entre otras cosas, en su ambivalencia de tratamientos, tuvo en Abarca una reiteración en sus decisiones vitales: el artista desdeñó durante toda su vida el obligado viaje a Europa, que sí realizaron sus contemporáneos; con ello, prefirió la mixtura personal, de una radical intuición románticista a distancia, incorporando las huellas que sus profesores más cercanos al realismo le dejaron. Construyó con sus obras un paisaje donde proyectó su propia presencia, desde sus años iniciales en que pudo recorrer como un pintor caminante extensos territorios del sur de Chile, hasta cuando impedido de viajar, hizo los viajes en el interior de sus propias pinturas. Los testimonios recogidos acerca de sus procedimientos en los últimos años hablan del viaje imaginario de Abarca por sus obras, como lo señala Hauser, refiriéndose a las cualidades de lo romántico:

Toda obra de arte es una visión ensoñada y una leyenda de la realidad, todo arte coloca una utopía en el lugar de la existencia real, pero en el Romanticismo el carácter utópico del arte se expresa de manera más pura e inquebrantable que en parte alguna.⁵

Sin embargo, la filiación a un movimiento romántico tampoco se ajusta del todo a Abarca, que nunca conoció directamente las obras representativas de la tendencia, ni a sus herederos. Sus referentes fueron las obras del paisajismo chileno, que en algún grado se alineaban en el romanticismo criollo, pero a la vez, siempre hicieron guiños al realismo de la Escuela de Barbizon, sin excluir un desfasado neoclasicismo. Son éstas, las obras que Abarca tuvo para apreciar, a las que se sumaron las precarias reproducciones de la

⁴ *Einführung* es traducida ocasionalmente por *empatía*, ver: AUMONT, Jacques. *La Imagen*. Ed. Paidós, Barcelona. p. 128.

⁵ HAUSER, Arnold. Op. Cit., p. 353.

pintura europea, y finalmente, las obras que fueron traídas a Chile, especialmente aquellas de la Exposición del Centenario.⁶

El referente naturalista llega a Chile introducido por artistas inmigrantes o criollos viajeros, deslumbrados y seducidos por el resurgimiento y dignificación del paisaje en Europa, durante la primera mitad del siglo XIX. Entre los primeros figuran Manuel Ramírez Rosales (1804-1847) y Antonio Smith (1832-1877) que junto a otros grandes pintores del siglo XIX, instalan en el país como referente a la naturaleza y a la pintura del paisaje al aire libre. Pero si bien en la segunda mitad del XIX, los pintores de Europa y América decidían salir a pintar a “plain air”, no salían al mismo lugar. Una cosa es la campiña francesa y otra, las inmensidades de la naturaleza de un continente donde bajo las condiciones de un territorio intocado por lo que hoy consideramos “civilización”, comenzaban a configurarse las nacientes repúblicas americanas. En 1882 mientras Monet revelaba propuestas pictóricas frente al paisaje, en Chile recién se sometía definitivamente a las tribus indígenas en la zona de Temuco. Exactamente la misma zona donde sólo dos décadas después, Burchard o Abarca, aplicaban el modelo de pintura de paisaje al aire libre.

Algunos pintores chilenos, entre ellos el joven Abarca, hicieron propio el nuevo método, nacido de una pintura espontánea. Aquello que tenía sus antecedentes, en los vigorosos bocetos de Constable, la transcripción atmosférica y afectada por los acontecimientos de lo natural en Turner, y la inmediatez de los pintores de los bosques de Fontainebleau. Sin llegar el impresionismo a Chile, perdido en el efecto de compresión de importación de estilos de principios del siglo XX, sí se instaló su antecedente: una pintura al óleo que respondiera a las exigencias del natural, donde la homogeneidad técnica, sinónimo de calidad, era reemplazada por una aproximación de pinceladas vigorosas, y la recurrencia ocasional de una gran densidad de materia, alterada en ocasiones por aplicaciones diluidas y transparentes. Así, quedó en parte de las raíces de la pintura

⁶ Exposición del Centenario: primera exposición internacional de arte en Chile y Sudamérica. Realizada en septiembre de 1910, con motivo de la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes, contó con expositores europeos, norteamericanos y nacionales, sumando un total de 1993 obras en exhibición.

chilena del paisaje, un naturalismo espontáneo y atmosférico. El manchismo vinculado a Barbizon y otros movimientos europeos, se instaló en la genética de la pintura nacional. Procedimientos que se sintieron con afinidad intrínseca para traducir los fenómenos lumínicos y cromáticos de una naturaleza telúrica.

Abarca, asume este designio y nos muestra en sus paisajes elementos recurrentes, que son los que dieron cuerpo al trabajo de esta investigación. El primero de ellos, es el uso de la mancha. Las manchas son las letras en la escritura pictórica de Abarca. Manchas como cientos de superficies de distinto tamaño y función, sirven para construir su propuesta cromática, propuesta experimental, emocional y sensual. Esta cambiante predilección cromática hace aparecer en sus imágenes distintas claves, subordinando la coherencia entre las obras a la receptividad de los tonos puros observables en la naturaleza, que quedan así sometidos a su emocionalidad. La experimentación del color, antes que la aplicación de una nomenclatura es la respuesta inmediata a la emoción de la luz que, a la pupila de Abarca, llega intermediada por la naturaleza. Hablar del color es también hablar del sol, y aquí creemos que de algún modo se insinúan profundas motivaciones del artista. Por ello, pensamos que Abarca se resiste a ir más allá de la primera experiencia de lo cromático, es decir, permanece en la vivencia del color, antes que en el análisis y comprensión. Una dimensión emocional que es compartida en la propia definición del fenómeno, como señala Clair, citando a Goethe : “Los colores son las acciones de la luz, las acciones y las pasiones”.⁷

La mancha queda luego sujeta en sus contornos, a una organización compositiva rectora: un estable andamiaje de tensiones y ejes son particularmente importantes, también la reiteración del marco, del encuadre reformulado en la configuración de ramajes. Todos estos elementos, están fuertemente sujetos a la gravedad visual de la obra. Sabemos por sus procedimientos de trabajo, de la existencia del dibujo estructural. Dibujo que se exhibe en sus paisajes al carboncillo y croquis que antecedieron a la mayoría de sus obras al óleo. Mas, en el traspaso a los óleos, el dibujo queda invisible, sólo ocasionalmente

⁷ CLAIR, Jean. *Elogio de lo invisible*. Ed. Seix Barral, Barcelona. 1999. p. 139.

activo en ramas. Sin embargo, se deja sentir una trama lineal subyacente que se evidencia en la delimitación de bordes. Los nodos resultantes de ejes expresados por troncos, horizonte y fuertes contornos de las masas arbóreas, generalmente señalan un centro gravitante. En él, Agustín Abarca, en forma insistente, ubica un potente centro de gravitación, ya sea marcado por la presencia de la luz, o un elemento formal propio de la naturaleza. El centro activado, como núcleo permanente en las obras, nos habla de una función simbólica, posiblemente vinculada a un acercamiento a la naturaleza

bajo la impronta de una actitud reverente y cargada de misticismo. Asociación señalada por Arnheim:

“La posición central se ha utilizado a través de los tiempos y en la mayoría de las culturas para dar expresión visual a lo divino o a alguna otra elevada potestad”.⁸

Lo anterior nos permite proponer un componente motivacional de Agustín Abarca: su propuesta artística en una dimensión de trascendencia. Si bien Agustín Abarca no hizo expresa pertenencia a ninguna religión, su manifiesta devoción hacia la naturaleza, nos remite a una actitud de espiritualidad, una religiosidad ajena a toda institucionalidad, proyectada hacia bosques y montañas.

Otra rasgo persistente, es su predilección temática por el árbol. Lo que fundamentalmente nos muestra Abarca en sus obras es un exterior, que es tanto una evocación, como la invención de un lugar, pero habitado por árboles antes que por personas. Las figuras retóricas, los aspectos simbólicos en la representación del árbol, refuerzan la relación de identidad entre Abarca y los árboles. La insistente individuación de este elemento vegetal, el señalamiento a su disposición como primera figura en el escenario campestre, son indicios de la identificación de Abarca con el árbol. Él puede ser llamado un pintor de árboles, o tal vez “pintor-árbol”. En sus excursiones periódicas a los bosques (que aún hoy, a casi un siglo de ser visitados por el pintor, mantienen su fuerza y misterio), iba solo.

⁸ARNHEIM, Rudolph. *El Poder del Centro*. Ed. Alianza, Madrid. 1988. p. 87.

En regiones despobladas de Nahuelbuta, la zona pre-cordillerana del Chile Central y de los Lagos, se adentraba por días. En ellas, establecía un diálogo “persona a persona” con los otros habitantes de estos lugares: los árboles. Como relata Rosita Abarca, recordando las experiencias de su padre:

...él hablaba mucho de los bosques de Nahuelbuta, entonces yo creo que espiritualmente se debe haber sentido sobrecogido y acogido por los bosques, por esa penumbra, por esa cosa increíble del crecimiento de los árboles, de las lianas....⁹

La proyección del artista respecto del árbol y los niveles simbólicos de éste, son sin duda un extenso campo de análisis, y es objeto en este trabajo de un capítulo.

Sus procedimientos se iniciaban con caminatas y excursiones, donde recogía numerosos apuntes y croquis, que eran encuadernados en libros construidos por él mismo. Estas eran las imágenes originales de referencia, que le hacían volver a los lugares, ya provisto con sus materiales de pintura, donde realizaba las obras que decidía se transformarían en óleos. Técnica que guardaba para las propuestas de mayor jerarquía. Si la imagen era lo suficientemente pregnante a su espíritu, el óleo crecía en tamaño, para una nueva propuesta. Así, entre sus obras al óleo, el tamaño fluctúa entre el equivalente a una postal, y los tamaños mayores, que se acercan a un metro y medio por lado. La mayor cantidad de las obras se sitúa en un tamaño de treinta o cuarenta centímetros por lado. Dimensiones condicionadas por sus viajes en tren al sur de Chile, y las caminatas que implicaban su opción de internarse en la naturaleza con ligereza de equipaje, semejante a la del Turner acuarelista.

Acerca de las técnicas usadas por Agustín Abarca, estas se definen nítidamente en cuatro: óleos, dibujos al carboncillo, dibujos al pastel y acuarela. Las tres primeras técnicas, se encuentran mayoritariamente presentes en su etapa inicial e intermedia; en cambio, en su última

⁹ En entrevista para esta investigación, ABARCA VALENZUELA, Rosa. Santiago, Chile. 6 de agosto de 2004.

década de producción, el pintor se inclinó por el uso de la acuarela, sintetizando en este medio de inmediatez, propuestas condicionadas por las limitaciones de la edad.

Muy rara vez limpiaba la paleta, y su técnica de aplicación de óleo era intuitiva y espontánea. Así, las obras presentan a menudo, fragmentos del propio soporte apenas tratados, incorporando incluso el color del cartón o la tela, a la representación. Como consecuencia, es difícil establecer el límite donde un boceto exploratorio se transforma en obra. En la catalogación realizada en esta investigación, hemos aplicado como criterio para definir las obras, y considerarlas como trabajos ya constituidos (o que se ubican a lo menos en una etapa conclusiva), lo que el propio artista determinó. Para ello hemos proyectado al conjunto de obras, el rango observado en el criterio que Abarca usó para firmar sus obras, signo que consideramos denotativo de su consideración como obras terminadas. Si bien las obras firmadas son pocas, son suficientes para instruirnos del grado de acabado, que el pintor consideraba adecuado para que las obras salieran del caballete.

En esta investigación nos interesó la obra de Abarca y sus significados, que delata por encima de todo, el amor hacia la naturaleza, amor por lo que tenemos de esencial reconocido en ella. El pintor dejó notas que hablan del tono de su afecto, que trasladaba a sus pinturas:

Ví realizadas mis aspiraciones y viví en el interior de los bosques dibujando y pintando robles, laureles, mañíos, lingues y otros árboles de esa región. Todas las estaciones eran hermosas, en verano con sus campos amarillentos y aromáticos; el invierno, con sus inmensas lagunas y la primavera con sus campos cubiertos de flores. ¡Qué hermosas eran las quebradas con sus arroyos, sus rocas cubiertas de musgo!¹⁰

¹⁰ CASTILLO, Ramón e IVELIC, Milan, Calendario Colección Philips, *Un Siglo de Pintura Chilena*. Santiago, Chile, Dpto. Publicidad de Philips Chilena S.A., 1999. p. 11.

Concluimos esta introducción, reiterando una de las motivaciones que la llevaron adelante: trabajar sobre un artista que, si bien ostenta algún grado de reconocimiento, su figura es aún difusa, y no se le considera entre los paisajistas chilenos de trascendencia. Desafortunadamente para su valoración, Agustín Abarca mantuvo distancia con los movimientos, que luego sirvieron a los constructores de la historia para diseñar el devenir de las artes del país. De este modo, su figura quedó alienada del discurso teórico, e incluso asociada a posturas que no eran las suyas, manteniendo así su lugar en la indeterminación.

Esperamos que esta investigación aporte conocimientos en la tarea de hacer más clara la identidad de Abarca como paisajista, así como su importancia en relación con la génesis y desarrollo del la pintura del paisaje en Chile.

2. ROMANTICISMO Y PAISAJE

2.1. El paisaje y sus proyecciones a lo romántico

¿Qué paisaje es el que revela Abarca?, ¿Qué tipo de representación es la que define como propia, en una propuesta visual que se extralimita, y se expresa más bien como una “vivencia paisajista”? Estas preguntas obligan a un desglose de antecedentes del paisaje en la pintura y sus nexos con lo romántico. Sin la pretensión de analizar en profundidad el movimiento romántico ni el género del paisaje –no es propósito de esta investigación-, sí debemos acercarnos a los principales ejes de aquello que nos interesa relacionar, para explicarnos una postura romántica en la expresión paisajista del pintor Agustín Abarca. Un aspecto que consideramos de gran importancia –sin ser el único-, y que reconocemos como una clave, en la comprensión de la obra pictórica de este artista.

Haremos una breve reseña de aquellos aspectos fundamentales del desarrollo del paisaje y el movimiento romántico en las artes visuales. Sus coincidencias y puentes, para referirnos en esta investigación, a aquello que planteamos como respuestas –siempre sujetas a nuevas preguntas- a las hipótesis iniciales. Fundamentalmente, a los componentes románticos y naturalista-realista, que manifestándose en los movimientos pictóricos chilenos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, se observan también en la obra de Abarca.

Lo primero es referirnos a la noción del paisaje y hacernos cargo de lo señalado en los objetivos, como “teoría general del paisaje” y su manera de expresarse en Abarca. Así, dedicaremos algunas páginas a definir el territorio del término *paisaje*, evidenciando algunos de sus componentes principales en las manifestaciones del trabajo pictórico del pintor estudiado. Los textos sobre la teoría del paisaje son menos comunes, en comparación a otras áreas de la expresión pictórica; sin embargo, tenemos a disposición algunos que han abierto y analizado las problemáticas propias del paisaje, su definición y propiedades. Entre estos, son cuatro los autores que han servido de guía, a lo propuesto en esta investigación y en los que hemos encontrado

apoyo para este estudio: Lothe y Clark en la primera mitad del siglo XX; Andrews y Maderuelo, en la última década.¹¹

Ha sido trabajando con sus reflexiones, que hemos aplicado en la obra de Abarca, las complejidades de los componentes teóricos del paisaje.

De la raíz etimológica de “paisaje”, podemos decir que esta palabra proviene del término latino “pagus” (país o territorio), y en las lenguas germánicas de “land” (tierra). Esta raíz devela los componentes que hablan de la relación del hombre con su entorno. Para el diccionario de estética de Souriau, el paisaje es:

1) la configuración física general de una región geográfica, o 2) el aspecto que se descubre desde un punto dado, o 3) la obra de arte que representa ese aspecto. La noción estética de paisaje cubre estos tres sentidos, pero el último es el más frecuente.¹²

Alejándonos de la transcripción topográfica del primer sentido, en los otros dos, se nos hace patente el reconocimiento e imaginación del observador o artista, que construye en su percepción ante un lugar, aquello que lo impresiona. Podemos decir, intentado acercarnos al sentido, que se trata de la representación de un ámbito geográfico, que expande sus límites de mera topografía, a “lugar”, con la presencia o no, de constructos humanos. El paisaje deviene de la impresión o la impronta que el lugar produce en la sensibilidad del hombre, que dota y dotó a toda proposición paisajista, de una carga de contenido simbólico y emocional, siempre muy activo.

Para esta investigación, nos interesa resaltar esta impronta, que devela el aspecto simbólico e interpretativo de todo paisaje. Algo que siempre ha acompañado al género con intensidad desde sus inicios.

¹¹ *Tratado del paisaje* de Andre Lothe, *El Arte del paisaje* de Kenneth Clark, *Landscape and western art* de Malcom Andrews y *El paisaje, génesis de un concepto* de Javier Maderuelo.

¹² SOURIAU, Etienne. *Diccionario de Estética*. Ed. Akal, Madrid, 1998. p. 861.

Es difícil ver hoy, antiguas representaciones, fondos de las más arcaicas proposiciones romanas o medievales del paisaje, como mundos neutros. Aunque no podemos ignorar que nuestra mirada no es la misma que hace diez siglos o más, tampoco es razonable proponer que nuestras emociones ante lo que vemos, son de una naturaleza incomparable. El paisaje romano estaba tan dotado de dramatismo, misterio e intensidad en la descripción del mundo natural, como una pintura del siglo XVI (fig. 1).



*Fig. 1: Casa en el Esquilino, Roma.
Paisajes relativos a la Odisea (detalle) 50-40 AC.*

Por su parte una imagen medieval, como la que presentamos más abajo (fig. 2), donde la descripción está estrictamente delimitada a un fin ilustrativo, se nos presenta una escena donde el ámbito (o ámbitos) y quienes están en él, se observan entretnejidos en una maraña simbólica vívida y sugerente.



*Fig. 2: Biblia de Moutier-Grandval, Tours,
Escenas del Génesis. (detalle, hacia 840).*

Convergamos que, en ambas imágenes, el artista –aquí anónimo- ha “materializado” espacios y ámbitos ricamente simbólicos, a la medida de su imaginación e inventiva.

Pero, claro, entre ambas escenas se nos hace evidente el inmenso letargo de cerca de mil años, entre la expresión romana del paisaje, y la tímida reaparición en la edad media, para concluir un definitivo retorno, consumado en los deshielos, del gótico tardío.

Este período glacial, este árido paréntesis, originado en occidente en la doctrina cristiana, encuentra su solución al interior de la misma, gracias a los movimientos de renovación de la Iglesia, especialmente el movimiento franciscano. Ante los requerimientos de la ilustración de los hechos religiosos, el mundo natural comienza a existir nuevamente para la imagen en occidente. Sin embargo, el siglo XIII o XIV estaba determinado por el temor y la negación de lo natural, y de aquí, que una convivencia fue pactada: el paisaje existe, pero se limita. Es el fondo donde ocurre el hecho que lo subsume, o más tarde, confinado a otro marco al interior de la imagen: el paisaje compuesto o inscrito como vista lejana, desde la representación de la ventana. Esta relación de “servicio” o mero escenario se relativiza con aquello que con agudeza señala Lothe, en su *Tratado del Paisaje*, refiriéndose a la presencia del paisaje compuesto, que se activa a pesar de su función supeditada:

Nada es más significativo, desde este punto de vista, que observar el lugar ocupado en esas composiciones abundantes por los fragmentos que, considerados por separado, se nos presentan como composiciones prodigiosas ya. Si se elaboraban tanto, no era probablemente por desplante ni por exceso de humildad, sino porque encontraban un público capaz de prestarles atención después de haberse interesado por los detalles principales. La multiplicidad de esos motivos muestra no sólo la riqueza de imaginación de los artistas, sino el poder de atención del espectador, cuya mirada era capaz de desandar camino continuamente y reanudar sin cansancio su investigación.¹³

¹³ LOTHE, Andre, *Tratado del Paisaje*. Ed. Poseidón. Buenos Aires. 1970, pp. 11,12.

El paisaje se desbanda desde el rol de actor secundario que, de un segundo plano, impregna presencia y prepara su destino de primera figura. En pocas líneas, nombramos a los primeros proponentes: Giotto y Duccio. Les sigue en el siglo siguiente, la noción y dinámica de vida propia en el paisaje representado. Esta revolución, aunque encubierta y en estado germinal, hace su aparición en las postrimerías del siglo XIV y comienzos del XV. Los signos iconográficos que delatan esta notable transformación, ya son encontrados en los iluministas de fines del siglo XIV.

Es importante, antes de referirnos a los ilustradores de los libros de horas, subrayar el marco ideológico, donde la representación del paisaje compuesto en el primer milenio cristiano tenía su inserción. Este es el carácter simbólico de todo lo existente, entendido dentro de las corrientes helenistas del cristianismo de la edad media y el gótico, asuntos frecuentemente insertos en debates, pero consagrados por diferentes teólogos:

En el siglo XII, Hugo de San Víctor había formulado ya la teoría del simbolismo universal (“toda la naturaleza expresa a Dios”), que se apoyaba sobre la filosofía neoplatónica; y en el siglo XV, el gran teólogo Jean Gerson establecía a su vez y en estos términos la teoría simbólica, que se puede considerar como el fundamento teórico del “simbolismo disimulado”; “De esta manera podemos aprender a trascender mentalmente desde lo visible hacia lo invisible, desde lo material hasta lo espiritual. Este es el fin de la imagen”.¹⁴

Pero, de manera paralela, los iluministas e ilustradores respondían a la solicitud de los gustos y requerimientos de nobles y burgueses (desmarcados de los límites ideológicos oficiales), y que promovieron, desde los países bajos, el surgimiento de una generación de artistas que incorporó un componente naturalista, y ya no meros signos de lo inmaterial en lo material, sino la representación de la inmaterialidad (lo infinito, lo inabarcable) como cualidad implicada en lo material.

¹⁴ BIALOSTOCKI, Jan, *El arte del siglo XV, de Arler a Durero*. Ed. Istmo, Madrid, 1998., p. 132.

No debemos pasar por alto, en esta breve mirada sobre las dinámicas de generación del género paisajista en la historia del arte, a lo que desde siglos antes del descubrimiento occidental de la autonomía de la representación paisajista, ocurría en el extremo opuesto del mundo, en otra cultura de la imagen, altamente sofisticada. En China, el paisaje desde sus inicios en el período de las seis dinastías, se enmarcó en el primer principio de Hsie Ho, el principal teórico del arte tradicional: “Qi Yung Shen Tung” (“La obra debe poseer vida en sí misma”).¹⁵ El artista se encuentra ante una vida en la naturaleza que está llamado a transferir a su obra. Acción que instala inquietantes relaciones con lo que catorce siglos después propondría Rousseau, en pleno éxtasis romántico, frente a su labor pictórica en el bosque de Fontainebleau. No pensamos, sin embargo, que los conceptos chinos citados hayan tenido eco en Europa, sino hasta entrado el siglo XIX donde, dejando atrás la admiración de los aspectos decorativos del arte del extremo oriente, se develaron parte de sus contenidos profundos. Esta referencia sólo es citada aquí para ilustrar la universal conmoción que el artista experimenta ante el mundo de la naturaleza. Si pudiéramos vincular esto al pintor estudiado, diríamos que Abarca antes de ser culturizado por su vocación pictórica, debió posiblemente estar ya desbordado emocionalmente, ante su paisaje natal en la zona de Talca. La expresión de una emoción de pertenencia y compromiso ante lo que se considera familiar, aquello denominado *terruño*, y que no es sino la expresión emocional de la pulsión de pertenencia. Un factor sin duda muy involucrado al inicio del paisaje autónomo, aquel donde ya la imagen del lugar no existe para dar contexto a una alegoría o anécdota, sino se plantea por sí misma como una entidad autónoma, en una proyección autosuficiente.

¹⁵ A fines del siglo V, el más importante de los teóricos chinos del arte, Hsie Ho, enunció en su texto “Catálogo clasificado de pinturas antiguas”, los seis principios que normarían a la pintura china por los siglos venideros. El primer principio, que el propio teórico, estableció como el más trascendente e irrenunciable, enunciaba que la obra de arte debe poseer “Presencia o movimiento vivo de espíritu”. Estableciendo una propiedad en que, por una parte, exige a la obra ser poseedora de esta característica, y por otra, al artista la capacidad de transferir esta propiedad. A partir de la dinastía Tang, y dada la predominancia del género del paisaje, esta “cualidad de vitalidad” en la obra y su proposición, se proyectó a la proposición paisajista, potenciando con la vitalidad de la propia naturaleza, la exigencia de vitalidad en la obra que la expresa. Reconocemos aquí un rasgo genético del romanticismo, en tanto es la coincidencia con la máxima declamación romántica: “¡La naturaleza vive!”, y la consecuente misión de transferencia a la representación de esta condición. Ver: KITURA, Yasunari, *Historia del arte en China*. Ed. Cátedra, Madrid. p. 149 a 151.

La relación de reconocimiento ante el panorama familiar, al lugar reconocible, al espacio que ha sido objeto de experiencia, y luego plausible de reflejar en la imagen propuesta, está presente desde las primeras proposiciones del “paisaje puro”. Por ejemplo en Altdorfer que pintando *Paisaje del Danubio* en 1520 (fig. 3), dio cuenta de su región o la ruta de viajes, haciendo visible en su obra, tanto la imagen de lo propio, como su cualidad recorrible, simbolizada en la inclusión del camino que se interna en la imagen. Recordemos que Altdorfer era un viajante entre Alemania e Italia, jornadas que le motivaron a proponer croquis y acuarelas, imágenes vinculadas a otro estrato conceptual del paisaje: el viaje.



*Fig. 3: Albrecht Altdorfer,
Paisaje del Danubio*

El paisaje puro, una vez enunciado a comienzos del siglo XVI, no se detuvo más. Aunque considerado en los primeros siglos un género

menor -sin una finalidad moral o histórica-,¹⁶ la producción paisajista en el arte se activó por sí misma, adquiriendo su propia gravitación ante las posibilidades abiertas por las transformaciones sociales, religiosas y económicas de la Europa renacentista. Vemos aquí, un rasgo esencial del paisaje: una resistencia genética a asociarse fácilmente con finalidades políticas, sociales, morales, etc., que le valió al paisaje un destino de siglos de desvalorización.

De Altdorfer a la formulación de una propuesta paisajista, ya netamente en una condición de "Topotesia" -de lugar imaginado-, creada por Claudio de Lorena, se establece el completo sustrato para la llegada del paisaje del siglo XIX, marcado por una mezcla de naturalismo y simbolismo romántico. Es este rasgo el que proyectamos a la obra de Abarca, que enmarcado en la representación, plantea al mismo tiempo una mimesis intangible. Sus obras son ante todo visiones subjetivas y emocionales, adheridas con argamasa simbólica. Construidas desde un reflejo que desintegra la casi totalidad de los componentes del referente, quedando relaciones formales y de contornos, para simular un paisaje verosímil. Lothe define esta dinámica de la proposición del paisaje como algo opuesto a una escenografía inerte, y que dota a la pintura del paisaje la misión de: "...dar, por fin, la más alta y universal significación a los fenómenos exteriores cuyo inventario mágico ha emprendido desde el impresionismo",¹⁷ en otras palabras, pone al paisaje en la interioridad de la interpretación y allí justamente su máximo corolario.

Por otra parte, desde el siglo XIX - el siglo que sirve de matriz a la concepción paisajista de Abarca-, se pone al paisaje pictórico, en un doble rol: es el género pictórico de mayor relevancia en la expresión del arte, y asume una inédita carga mística, convirtiéndose en un lugar de expresión del fervor espiritual del hombre del siglo XIX, tanto hacia su insondable interioridad, como hacia la magnitud de una

¹⁶ Recordemos lo referido por Clarck, como palabras de Miguel Angel: "En Flandes – le dijo a Francisco de Hollanda- , pintan, sólo para engañar el ojo externo, cosas que alegran y de las que no se puede decir nada malo. Pintan materias, ladrillos y argamasa, la hierba de los campos, las sombras de los árboles, y puentes y ríos. Lo que llaman paisajes, y figurillas por aquí y por allá. Y todo esto, aunque pueda parecer bueno a los ojos de algunos, en verdad está hecho sin razón, sin simetría ni proporción, sin poner cuidado en seleccionar y rechazar" CLARK, Kenneth , *El Arte del paisaje*. Ed. Seix Barral. Barcelona. 1971. pp 45,46.

¹⁷ LOTHE, Andre. Op cit. p. 9.

naturaleza –intuida como nunca antes- en su inmensidad y potencia. Esto es enunciado con fuerza por Clark, definiendo al paisaje como la principal creación artística del siglo XIX y requisito para comprender al arte del siglo XX. En sus conferencias enfatizó las cualidades simbólicas del paisaje como expresión del amor – citando pintores desde Van Eyck a Corot-, a través del valor estético de la luz y la atmósfera, para situar en el siglo XIX un evento:

La pintura de paisajes, como todas las formas de arte, era pues un acto de fe; y a principios del siglo XIX, cuando estaban declinando las creencias más ortodoxas y sistemáticas, la fe en la naturaleza se convirtió en una forma de religión.¹⁸

Esta misión paisajista, asumida con el compromiso de rendir la vida a la labor de crear imágenes que den cuenta de ella, es un componente esencial del paisajista estudiado. En este propósito, el pintor paisajista se debe entender con el territorio, debe recorrerlo y conocerlo, involucrarse física y vivencialmente con la tierra. En este aspecto, Andrews, comprende el paisaje en un sentido amplio, referido a la relación del hombre con su entorno. La pintura es así, una parte de este fenómeno, y el paisaje, que puede ser situado tanto en el siglo XIX, como en muchas de las manifestaciones contemporáneas del arte, se revela en la perspectiva de lo experiencial:

In Clark's title, landscape was the raw material waiting to be processed by the artist. I began by implying that the land rather than landscape is the raw material, and that in the conversion of land into landscape a perceptual process has already begun whereby that material is prepared as an appropriate subject for the painter or photographer, or simply for absorption as a gratifying aesthetic experience.¹⁹

¹⁸ CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Ed. Seix Barral, Barcelona. 1971. p. 184.

¹⁹ . "En la propuesta de Clark, el paisaje es la materia prima esperando para ser procesada por el artista. Yo comencé por implicar que la tierra, antes que el paisaje, es la materia prima, y que la conversión de la tierra en paisaje es un proceso perceptual que ya ha comenzado cuando ese material ha sido convertido en un objeto apropiado por el pintor o el fotógrafo, o simplemente a través de su absorción como una experiencia estética gratificante" (la traducción es nuestra). Ver: ANDREWS, Malcom. *Landscape and western art*. Ed Oxford University press. Oxford. 1999. p.3.

Por último, se debe señalar que Abarca tiene una respuesta y compromiso -aunque no lo explicita- ante el concepto de lo sublime. Sus obras se proponen en una reacción ante el panorama natural, que es reconocido en un estatuto superior. Por ello, pensamos que sus obras paisajistas se mantienen en una formulación respetuosa, admirativa y dialogante. Convencido el artista de su impotencia ante aquello absoluto reconocido en su referente. Queda así Abarca sustraído en grado importante a una mirada sobre el paisaje, fundamentada desde las propuestas estéticas de Kant, como un constructo de las ideas, y luego como artefacto cultural, impropio de la naturaleza. Aunque Abarca igualmente construye su paisaje desde una selección de estímulos para la formulación de algo que finalmente es de igual manera un artificio, lo hace lejano a conceptos que ponen al paisaje, no como un acontecimiento de encuentro entre el sujeto y aquello que enfrenta, sino como una respuesta de éste, ante un conglomerado de factores culturales que no se encuentran en toda cultura, y que proponen ante el referente paisajista, diferentes -o ninguna- respuesta. Aspecto consignado por Maderuelo:

Los valores que ha conformado nuestra cultura consumista nos han conducido a una “cosificación” del paisaje; sin embargo, el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura.²⁰

En contraste a esta concepción del paisaje, develamos en Abarca, la propia vivencia de éste, tendiendo a una concepción de la propia experiencia pictórica, como una relación despegada de la limitación a su sola expresión como obra de arte. Su obra se construye sobre la intuición del pintor, ante el propio entorno como una entidad, que para

²⁰ MADERUELO, Javier. *El paisaje, génesis de un concepto*. Ed Abada. Madrid. 2005. p. 17.

Agustín Abarca, está conferida de autonomía y se instala en su vida, para requerir de él –incluso- una contestación.

Esta postura aleja a Abarca de las investigaciones plásticas de su entorno, por lo menos de aquel ambiente reconocido como “arte moderno”, y queda al margen, en los extramuros de las propuestas renovadoras en la plástica chilena de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, seguirá conectado por amistad con otros como él, perteneciendo a un silencioso ambiente paisajista en Chile, un grupo que sujeto a diferentes características, sobreviven paralelos a los cambios. Sin pensarlo ni proponérselo, podríamos decir que se transformó en un activista, renuente a la reducción racional de la pintura del paisaje. Aportando con su trabajo una posibilidad de lectura adicional a las condiciones objetivas, que la teoría señala para la existencia del género. Condiciones por cierto sujetas a la imposibilidad de una definición universal. Porque el concepto paisaje no se puede reducir a una visión positivista de las ciencias naturales, como tampoco es conclusiva una lectura desde la creación artística fundada en su subjetividad.

Las mezclas entre estas dos visiones dejan a la pintura de Abarca, y a otros paisajistas chilenos, reincidentes como él, validados ante una problemática no resuelta: el paisajismo pictórico.

2.2. Influencias románticas en el inicio de la mirada pictórica chilena

La fundación de la Academia de Pintura el 7 de marzo de 1849, significó la apertura de la primera institución que reflejaba el interés de la sociedad chilena de promocionar institucionalmente el oficio de la pintura. Ésta tenía sus antecedentes en el período hispánico y durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la pintura había encontrado su lugar en templos y conventos. Este período denominado “Colonial”, recibió en principio las obras que venían desde Europa para que luego, paulatinamente, fueran pintores mestizos los creadores de las obras que la actividad evangelizadora requería. Recién entrado el

siglo XIX, con el advenimiento de la República, comenzó a existir la presencia de la pintura local. Fue estimulada por la paulatina aparición de una clase acomodada. La vinculación a Europa era el tono marcante de este inicio de la república: Francia para las artes e Inglaterra para las finanzas. El modelo francés influyó fuertemente a esta primera academia. Pero el inicio de la pintura en ella, y la que se construyó en oposición, estuvo marcada por el individualismo. Antes que movimientos de pintores, existió un acercamiento de cada artista a lo que consideraba el descubrimiento de su discurso, amarrándose así desde su génesis a la autonomía del individuo.

Coincidente con los primeros movimientos pictóricos considerados nacionales, se instaló el género del paisaje en el país. Las circunstancias históricas, hicieron coincidir, con el nacimiento de la república, la importancia del género en el continente referente (Europa). El paisaje como tema en los siglos XVIII y sobre todo en el XIX, dio por resultado una identidad ontológica entre la pintura nacional y el paisaje. En este inicio, Manuel Ramírez Rosales (1804-1877), que fue discípulo de Theodore Rousseau, hizo un importante aporte al acercamiento individualista y sobre todo naturalista al paisaje, inspirado por sus estudios en Europa, que lo hicieron sensible a la escuela de Barbizon y al paisajismo inglés.

En Chile se condensaron en un breve tiempo la tradición neoclásica y la propuesta romántico-naturalista o romántico-realista. Sin embargo, el paisajismo se polarizó rápidamente hacia una respuesta emocional y totalizante, distanciándose del análisis y la descripción topográfica. La "importación" a Chile en 1843, tras una serie de gestiones diplomáticas, del pintor Monvoisin, describe la clara materialización de esta curiosa mixtura, que adquiere connotaciones de paradigma. Raimundo Monvoisin (1790- 1870), ya había recibido, en sus años de formación, la impronta neoclásica del propio Guérin, compartiendo su escuela con Gericault y Delacroix. Pero este pintor, traído a Chile como el artista que debería definir el derrotero de la pintura nacional,

estaba constituido de una mixtura:

Monvoisin sigue un camino que no es completamente el del neoclasicismo, ni tampoco, por modo cabal, el del romanticismo. Es un camino intermedio que tiene una doble raíz de instinto y razón, de impulso sensual y de cosa mental.²¹

El choque de este francés, trasplantado desde el núcleo del ambiente social artístico de la época a un ámbito extraño, misterioso, rudo y exuberante, se expresa en su obra no a través de la relativización de sus herramientas e improntas para la representación, provenientes de su formación neoclásica, sino a través del lirismo. Como bien define Romera, el carácter romántico del pintor:

Monvoisin no busca, a la manera de los neoclásicos, el arquetipo. Trata de definir una individualidad diversa a las demás. Trata de darnos la naturaleza íntima, angustiada, de un alma. Por eso Monvoisin es romántico.²²



*Fig. 4: Raimundo Monvoisin
Paisaje*

La convicción de una naturaleza siempre viva, nunca enfrentada como un objeto pasivo, sino como un otro dialogante y consanguíneo,

²¹ ROMERA, Antonio. *Historia de la Pintura chilena*. Ed. Zig-Zag, Santiago. 1960. p.34

²² *Ibid*, p. 39

es el sustrato latente en la emocionalidad de la pintura chilena del paisaje. Pero no se trata de un hecho gratuito, es la herencia de un espacio ganado frente a la pintura neoclasicista, ante la cual y en varias décadas de convivencia, se diferenció, justamente en su respuesta emocional y empática con la apabullante magnitud de la naturaleza local. Luego de Rosales y Monvoisin, el gran antecedente en la pintura nacional para esta postura fue Antonio Smith (1832-1877), a quien se considera “de paso”, el primer gran paisajista chileno, que con sus obras y enseñanza dio el gran impulso al género.

Fue discípulo de la Academia de Bellas Artes en Chile, representada en ese momento por el maestro Alejandro Ciccarelli. Aquel modelo academicista correspondía a los deseos estatales del presidente Manuel Bulnes, y a su decisión de traer a Chile, el modelo neoclásico de la tradición francesa, constituyendo como pintores ejemplares a David e Ingres. Junto con este modelo, se instaló en Chile -el tal vez más nefasto de sus defectos: la denominación de las “Bellas Artes” y su consecuente clasificación. En un país que nacía, la separación de las “artes nobles” (pintura y escultura), de las “artes viles y mecánicas”, lanzó a la descalificación -ya histórica- de las artes populares, que tenían su expresión en los incipientes grupos sociales de Chile.

Volviendo a Antonio Smith, este artista quebró su relación con la academia de pintura y buscó una formación acorde a sus deseos. Estudió en Europa entre 1861 y 1866, adscribiéndose a la pintura romántica y paisajista del italiano Carlos Marko. Se convirtió en el primer artista chileno de dedicación exclusiva al género del paisaje. Nos interesa especialmente en este estudio Antonio Smith, porque ya de vuelta en Chile fundó en 1868 una academia particular, y recibió entre sus estudiantes a Pedro Lira, profesor y maestro de Agustín Abarca, así como a otros paisajistas chilenos, que afectaron trascendentalmente el ámbito de la pintura nacional.



*Fig. 5: Antonio Smith
Río Cachapoal*

La obra de Smith es militante hasta el detalle del paisajismo romántico americano y plenamente comparable a los paisajistas románticos norteamericanos como Albert Bierstadt o Thomas Cole (fig. 6), y naturalmente al gran referente europeo, Gaspar David Friedrich. Está claro que en la obra de Smith, el romanticismo fue potenciado a través de la propia experiencia de la naturaleza poderosa y pre-humana del paisaje americano del siglo XIX.



*Fig. 6: Thomas Cole
Paisaje*

Hablar del romanticismo y el paisaje, es hablar en cierto modo, del cuerpo principal de la pintura en Chile en la segunda mitad del siglo XIX, el primer siglo de Chile como república. Porque esta asociación

entre la postura romántica y el paisaje, aquel específicamente naturalista-romántico, se traslada desde Francia a Chile, en las últimas décadas del siglo XIX y evoluciona junto con el país, como su máxima expresión en las artes visuales.

El romanticismo encontró suelo fértil en un grupo de artistas que, siendo parte de una pequeña burguesía naciente, vivían un país donde estaba todo por hacer, frente a una naturaleza omnipresente. Por otra parte, por iniciativa y experiencia en Europa de algunos artistas, la pintura del paisaje en Chile, en la que se inserta Abarca, había acogido la validación y autonomía del paisaje como lenguaje de las artes visuales. Pero en Chile -carente de la tradición pictórica europea- el paisaje se instaló sin el contrapeso de aquella representación, que durante tantos siglos se fundamentó sobre la representación de la figura humana y la función narrativa de la pintura, desde el temprano renacimiento hasta el neoclasicismo. Existió así en Chile un paisaje romántico injertado y no secuencial, un fenómeno que se extendió por cerca de cinco décadas. Una vez terminado este idilio histórico en Chile entre la pintura y el paisaje - con el advenimiento de las renovaciones plásticas de inicios del siglo XX- permaneció, sin embargo plenamente vigente en el gusto de la sociedad y en parte de los artistas chilenos, que se han encargado hasta la modernidad de su supervivencia.

2.3. La Exposición del Centenario

El 18 de septiembre de 1910 se inauguró el Museo Nacional de Bellas Artes, coincidiendo con la Exposición del Centenario de la República. Ambos hechos promovidos por el gobierno de Pedro Montt. El catálogo de la exposición, de 250 páginas, la mitad de ellas ilustradas, da testimonio de la trascendencia de la ocasión. Evidente también en las entusiastas palabras de Ricardo Richon-Brunet, pintor y crítico francés, escritor del texto en el citado catálogo y miembro del consejo a cargo de la exposición y del criterio curatorial:

Chile no ha dado, pues, un paso atrevido al querer organizar la exposición Internacional de Bellas Artes. Era tiempo de que se

incorporara en el número de las naciones de alta cultura en las cuales el arte ocupa un lugar prominente. Además el entusiasmo con que grandes artistas del mundo entero han aceptado la invitación, prueba que esta fama de nación culta está perfectamente establecida en los grandes centros intelectuales.²³

Lo cierto es que la exposición del centenario, produjo tanto adherencia como rechazo, especialmente entre los artistas jóvenes, que la veían como la prueba de la insoportable hegemonía del arte académico. Por otro lado, la exposición que incluyó 1993 obras de diferentes técnicas, acogió prácticamente a todos los pintores de renombre en el país. Desde algunos jóvenes, que más tarde serían importantes reformadores del academicismo, como Ezequiel Plaza de 19 años (quien fue premiado), hasta casi todos los paisajistas consagrados.

La exposición para Abarca no era desdeñable, por el contrario, manifestó su admiración a las obras del género del paisaje incluidas en ella. De hecho, estaban incluidas entre las obras expuestas trabajos de sus tres mentores: Pablo Burchard exponiendo una obra paisajista titulada *Nocturno*, Pedro Lira exponiendo nueve óleos, entre los cuales se presentaban dos paisajes, y Alberto Valenzuela Llanos con diez óleos, ocho de los cuales eran paisajes. Entre ellos *Riberas del Mapocho*.



*Fig. 7: Alberto Valenzuela Llanos
Riberas del Mapocho*

²³ *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Catálogo Oficial Ilustrado. 1910. p.36.

La exposición puso ante los ojos de Abarca, originales de una gran cantidad de pintores dedicados al paisaje, muchos de ellos cercanos al realismo romántico del modelo de la Escuela de Barbizon. En el catálogo oficial se encuentran algunas reproducciones de las obras que se expusieron en el evento. Comprobamos ante las reproducciones, que sobreviven en el viejo catálogo, una importante coincidencia temática con Agustín Abarca. En este aspecto, resulta de interés señalar a E. East con *Mañana en Picardía* (fig. 8), de la Royal Academy de Inglaterra, y a Hugo H. Breckenridge con *Otoño*, de Estados Unidos (fig. 9).



Fig. 8: E. East
Mañana en picardía



Fig. 9: H. Breckenridge
Otoño

Esta exposición constituyó para Abarca, un pintor que nunca salió de Chile, un evento crucial. En 1910, el artista no tenía acceso a reproducciones de los grandes referentes de la pintura europea, y ésta debe haber sido una oportunidad trascendental. Según testimonios, dedicó horas y horas a estudiar las numerosas obras expuestas, y obviamente a los paisajistas. Como se expondrá en capítulos siguientes, su obra se consolidó en estilo, temas y contenidos, después de 1915. Por ello, pensamos que la experiencia de esta masiva exposición, con centenares de pinturas -muchas de ellas paisajes- fue fundamental en sus opciones expresivas e identidad como pintor del paisaje. Esta exposición termina por consolidar el tipo de paisajismo con el que el joven Abarca se identifica y construye su lenguaje.

2.4. Mística y paisaje

2.4.1. El entorno

Nos interesa señalar la instalación de la influencia romántica en el entorno de Agustín Abarca. Pero, como siempre, la definición de los límites de lo romántico se hacen difusos y ambiguos. Sirve para ello, observar la exuberante retórica de Neruda, que lejos de sentirse un romántico, declama sin embargo, ante el paisaje natural:

A las tierras sin nombre y sin números
bajaba el viento desde otros dominios
traía la lluvia hilos celestes,
y el dios de los altares impregnados
devolvía las flores y las vidas.
En la fertilidad crecía el tiempo.
El jacaranda elevaba espuma
hecha de resplandores transmarinos,
la araucaria de lanzas erizadas
era la magnitud contra la nieve,
el primordial árbol caoba
desde su copa destilaba sangre,
y al Sur de los alerces,
el árbol trueno, el árbol rojo,
el árbol de la espina, el árbol madre,
el ceibo bermellón, el árbol caucho,
eran volumen terrenal, sonido, eran territoriales existencias.²⁴

²⁴ NERUDA, Pablo. *Canto General*, Ed Seix Barral, Buenos Aires, 1999. p. 9.

Este poema del Canto general -obra realizada entre 1938 y 1950-, revela una sensibilidad transversal a los creadores chilenos de la primera mitad del siglo XX. Romanticismo en Neruda, en el sentido de la plenitud y desborde emocional, ante la infinitud de la naturaleza, cierto clima devocional ante su plenipotencia.

En este punto significativo, se da un cruce de acontecimientos de distinta índole, que afecta la especificidad de la expresión artística nacional: junto a los cismas teóricos del arte europeo de finales del siglo XIX e inicios del XX, los artistas chilenos – poetas o pintores- se enfrentan al descubrimiento del lugar, pero no en un sentido figurado. Se hacen caminos y se penetra en zonas vírgenes, hasta esos momentos desconocidas para la mirada humana. A la vez, se hacen más accesibles los elementos técnicos, que permiten al pintor una cercanía desconocida con el referente natural: los óleos en tubos metálicos, que si bien ya estaban presentes desde el siglo anterior, a partir del progreso social de inicios de siglo, es posible adquirirlos en Chile con mayor facilidad. Esto a su vez, permite un realismo fuera del taller, en contacto directo con la naturaleza, en un apasionante desafío. El descubrimiento francés de su propio entorno natural, bien puede trasladarse a la experiencia de los pintores nacionales -con la impronta de una naturaleza virgen ya referida- y que se agruparon alrededor de Antonio Smith, Pedro Lira o Pablo Burchard. Un conjunto de paisajistas conmocionados ante lo natural, al igual que sus referentes, tal como lo refiere Francastel, refiriéndose a la motivación de los pintores de la Escuela de Fontainebleu:

Puesto que, en lo sucesivo, se buscaba sobre todo en la naturaleza cualidades de emoción y de poesía, ya no había necesidad de ir por ellas hasta la lejana Italia; por el contrario, la tierra natal, más conocida más familiar, vinculada al artista por motivos vividos, se prestaba infinitamente a un contacto real.²⁵

Del mismo modo como los pintores de Barbizon reconocieron su propio lugar, los pintores chilenos posteriores a Smith, sus discípulos, consolidaron esta postura en el inicio del siglo XX para el paisaje, aplicándola a su propio entorno. Si bien todo el grupo de pintores

²⁵ FRANCASTEL, Pierre. *Historia de la Pintura Francesa*, Ed. Alianza, Madrid. p. 268.

ajenos a la academia oficial es influido por este espíritu naturalista-realista, no se genera en ellos una identidad común o una militancia a un decálogo compartido. A pesar de ello, Smith infunde entre quienes le siguieron, características que décadas después podemos reconocer en Abarca: un acercamiento a la naturaleza imbuido de una poderosa carga afectiva, que desatiende la descripción de los detalles naturales, para que sea la emocionalidad quien regule la propuesta visual. Para Smith lo más importante era el impacto anímico, y no la descripción botánica de árboles y elementos del paisaje.

Este lenguaje estético es traspasado a Abarca por Pablo Burchard, quien como uno de los discípulos de Pedro Lira, recibe a través de éste, parte del mensaje. En Lira no reconocemos un romántico, sino más bien una reedición criolla de lo neoclásico, que con fuerte apoyo en las habilidades técnicas, da preponderancia a la anécdota y al tema. Sin embargo, sus paisajes -evidenciando las ambigüedades del ámbito nacional- portan el clima del paisajismo europeo vinculado a las posturas románticas.

Es en Burchard, y en algunos de sus trabajos, donde reconocemos las trazas de Rousseau, Corot o Daubigny, así como un manchismo sintético, relacionado con las innovaciones pictóricas europeas de fin de siglo. Aquellas que deconstruían la forma y que sirvieron de piedras angulares para los pintores de fin de siglo e impresionistas. Pero en Chile, este paisajismo francés es absorbido sin su componente social, representado por Millet. Por otra parte, sin embargo, si visualizamos en aquel paisajismo inicial de Chile, un aspecto de interpelación social, es aquel que habla de una resistencia a la industrialización galopante, por la vía del recurso del discurso admirativo de la pureza natural, construyendo una protección ideológica a través de imágenes, a la absorción de una sociedad en caída libre y vertiginosa al imperio de las maquinarias y la producción.

En el entorno de Abarca, señalaremos a dos artistas que denotan las matrices del paisajismo inmediatamente anterior a él, y que señalan a la vez el devenir del género paisajista en el país. Se trata de dos pintores, que conociéndose entre sí, ejemplifican dos visiones de la

expresión del paisaje chileno, Alfredo Helsby (1862-1933) y Juan Francisco González (1855-1933). El primero es un paisajista que conoce directamente las obras románticas en sus viajes, emulando en Chile el clima de la melancolía y la exuberancia del escenario de la naturaleza, realizando desde obras nocturnas hasta intentos pictóricos de la representación de un arco iris (fig. 10).



*Fig. 10: Alfredo Helsby
Arcoiris en los canales de Chiloé*

La expresión de Helsby, se subordina al intento de comunicar la sensación de lo que ve, renunciando al protagonismo interpretativo. Su gesto, no debe estar sino al servicio de una imagen que evoca emociones. Mantuvo en esta postura, una constante cercanía a la naturaleza, una característica compartida con Juan Francisco González, con quien incluso, compartieron caminatas. Por su parte, González, es uno de los artistas de mayor influencia y renombre durante la primera mitad del siglo XX en Chile. Si bien, Juan Francisco González, en sus primeras obras expresa una inequívoca pasión por el referente natural, en sus últimas décadas protagoniza el tránsito del referente natural, hacia la investigación del propio lenguaje pictórico: el color, la gestualidad y las relaciones lumínicas, a través del paisaje. Asociando a sus obras, cierta representación del impresionismo. Pero González, a pesar de la evidente expresión de un lenguaje radicado en hechos plásticos, nunca deja de lado una posición reverencial ante la naturaleza, declarando en 1894:

Desde luego, la obra de Dios es de una proporción infinita, pues hay en ella la armonía de tamaño en todas sus artes entre sí; hay la proporción de color según la luz, lo que constituye o completa aquella armonía, y hay la proporción de intensidad, de vigor, de todo lo cual resulta la belleza cumplida suprema, es decir, la música de eterna armonía.²⁶

Si bien las referencias a la proporcionalidad nos resuenan a neoclasicismo, el enunciado queda inscrito en un marco emocional y reverencial.



*Fig.11: Juan Francisco González
La hora de los Pidenes*

Entre las posturas comentadas, Agustín Abarca propone también su mensaje emocional, pero con un ingrediente adicional: su aislamiento. Esto también suma a lo ya descrito, otros aspectos: intimidad, melancolía, renuncia.

En los últimos años de la vida de Abarca, éste tiene la oportunidad de asistir como espectador a la aparición de la generación del cuarenta, la que agrupa a un muy disímil grupo de artistas, de variadas tendencias, y que sólo se relaciona por una vinculación cronológica.

²⁶ MONTOYA, Jorge. *Juan Francisco González, pintor*. En *Chile, 100 años: Artes visuales*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Catálogo. 2000. p.58.

Sin embargo entre ellos se manifiestan algunos paisajistas que, en cierto modo, establecen alternativas a la ideologización extrema del arte, propia de la reflexión estética de las décadas del veinte y el treinta. Retornan a la intuición y expresión emocional, como mecanismo de acercamiento al discurso paisajista.

La afinidad estilística de los artistas (generación del cuarenta) ocurre tras la persistencia de una tradición temática lírica y sentimental de acento expresionista, que propicia la formación universitaria. Esta generación representó un espíritu de continuidad con la pintura que se había arraigado como tradición y que contaba con el respaldo de las indagaciones plásticas ya consagradas de Juan Francisco González y Pablo Burchard.²⁷

Aquello señalado como “temática lírica y sentimental de acento expresionista”, nos resuena claramente como la reedición de un clima romántico, que se niega a desaparecer en la pintura chilena moderna del siglo XX. De los artistas que configuran la generación del cuarenta, Sergio Montecino (1916-1997) es el paisajista que nos vincula con la reaparición plena del paisaje y su potencia que trasciende la sumisión a un tema.



*Fig. 12: Sergio Montecino
Paisaje Nº2*

²⁷ Ibid. p.116.

Sin embargo, Montecino y otros como él, se vinculan a la tradición paisajista del paso del siglo XIX al XX, sin comprometer su “modernidad”. Este artista vuelve a ser sensible a la naturaleza que lo enmarca, y nuevamente observamos un paisaje construido a “plain air”, pleno de afecto, de sensación desde la naturaleza, pero inscrito en el lenguaje plástico de su época. Aún así, la imagen es propuesta en la experiencia del terreno, un hecho que restablece la relación entre el artista y la tierra. Algo ante lo cual el paisaje pictórico, se construye: “(...) en efecto, el espacio geográfico es el soporte concreto del paisaje”.²⁸ Un reencuentro con aquello que subyace en la genética del paisaje, y que es la revelación, que en un momento u otro, conecta al hombre con su pequeñez y dependencia, ante el infinito fenómeno natural. Genética así también del propio romanticismo.

2.4.2. Lo romántico en Abarca

Agustín Abarca se inicia como pintor y dibujante paisajista bajo la instrucción de uno de los más importantes pintores que representan el género del paisaje en Chile: Pablo Burchard. Si bien, ante los obligados ejercicios formativos incursionó en otros géneros, el paisaje pronto se convirtió no solamente en el eje de su propuesta, sino también en su identidad como artista. Una mirada sobre el trabajo de Abarca, entrega rápidamente evidencias de una actividad artística impregnada de un halo de misión. Con dos componentes que interpretamos como ingredientes muy propios del romanticismo: autenticidad e individualismo, sumado a creación y exaltación ante lo sublime.

En primer lugar, nos referiremos a esta demarcación del individuo a ultranza. En este caso, en la convicción romántica del don irreductible del artista creador, del señalamiento de origen intemporal

²⁸ KESSLER, Mathieu, *El paisaje y su sombra*, Ed. Idea Books, Barcelona, 2000, p.9.

y trascendente de la aptitud creativa. Condición que para Abarca, se revela en su relación con la naturaleza. Pero claro, este mandato de responsabilidad ante el talento, tiene sus raíces en el Renacimiento, fue allí donde sucede la consagración del valor del individuo. Los artistas pueden tomar posesión y clavar su bandera en territorios expresivos que reclaman propios. Aunque su completa expresión sucede en el siglo XIX, es en el Renacimiento, cuando el genio autónomo y propositivo de un artista irrumpe en la cultura. Ejemplos de esta condición se multiplican en aquella época, desvelando tanto la oportunidad de expresión en los artistas, como el requerimiento de la autenticidad. Sirve de ejemplo, lo referido por Gombrich, quien cita los escritos de un coleccionista que trata de obtener obras de Miguel Ángel e instruye a su agente:

Y si os pregunta por casualidad que tema queremos, decidle que no deseamos ni anhelamos otra cosa que una obra de su genio, que esta sola es nuestra intención particular y principal, y que no preferimos un material a otro ni nos es más querido un tema que otro, con tal que podamos tener un ejemplo de su arte único.²⁹

Una convicción de destino que se antepone al contenido, al mensaje, y que se relaciona con el concepto de “estilo”, entendido en esta mirada, como aquella impronta que naciendo del ser interior del artista, debe condicionarse ante todo al reconocimiento de su carácter único y original, y que establece un frente de tensión con sus condicionantes sociales y culturales. Una constatación, que no deviene de una búsqueda con segundas intenciones (celebridad e inserción), sino que es el resultado luego de largas experiencias, que decantan en algo distinto y propio, el estilo del artista. Una cualidad de autenticidad y creación que recorrió transversalmente todas las artes, desde la poesía a la música. Algo preciado para todo artista del romanticismo, expresado un siglo antes de la época de Abarca, por Ludwig Van Beethoven, al hombre que le había encargado sus *Melodías Irlandesas*:

²⁹ Ernst Gombrich, *Norma y Forma*. Ed. Alianza. Madrid. 1984. p. 230.

Procuraré que la composición sea fácil y grata, añadiendo sin embargo: en la medida en que pueda y en la medida en que sea coherente con la elevación y originalidad de estilo que, como usted mismo dice, caracterizan favorablemente mi obra y de las que nunca claudicaré.³⁰

Pero la creatividad tiene un precio: la constatación inequívoca de la fugacidad de toda obra humana, que queda sometida a precarias e insuficientes condiciones que ante la anhelada inmortalidad, intuimos inexorablemente condenadas ante la inmensidad del tiempo. Creaciones desde el intento de trascendencia del individuo ante su precariedad, insertando desde esta perspectiva, la melancolía de lo imposible. El fin anunciado desde el principio de cada obra:

La ideología romántica es un viaje sin retorno hacia la unidad de una Belleza Esencial que es tan inexistente como irrenunciable. Este círculo vicioso le otorga toda su heroicidad y todo su patetismo. Ante “lo misterioso Uno primordial” [Ur-Eine], como lo califica Nietzsche, la conciencia romántica se enardece y se desgarrá intuyendo que aquel es la fuente que nutre su creatividad y, al mismo tiempo, el abismo en el que se condena su vitalidad.³¹

También Agustín Abarca busca y encuentra -en algún grado- su mirada pictórica, su palabra única. Un estilo que se alinea con la expresión modificada de las características de sus tutores, pero que queda -adherido a su referente- sin llevar a últimas instancias una expresión autónoma e investigativa en lo plástico, en el propio lenguaje, que es aquello que sucede en las décadas en que el pintor se refugia en el sur y luego en su taller. Este exilio nos revela la elección de un destino de soledad, una misión auto impuesta -que creemos-, es interpretada como un mandato desde el escenario natural. Allí, es el único lugar donde se explaya y olvida su condición ciudadana, donde exhibe el segundo componente observado: la naturaleza como objeto de devoción. El credo de un individuo melancólico ante la promesa de absoluto que observa en la

³⁰ HONOUR, Hugo. *El Romanticismo*. Ed. Alianza. Madrid. 1981. p. 257

³¹ ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo, Un itinerario por el paisaje romántico*. Ed. Acantilado. Barcelona. 2006. p.47

naturaleza, extasiado ante lo sublime. Así, un romántico, que en este escenario, se inserta en el misticismo. Aunque sus obras no tienen el dramatismo de escenarios naturales apabullantes, sí muestran, en un código simbólico, la proclamación de la magnitud trascendental, que, en el caso de Abarca, es particularmente concedida a los árboles y a la experiencia íntima de comunión con lo natural. Es un romanticismo en la clave de Rousseau:

Pintar las escenas más sencillas –sacar como decía Constable, “algo de nada”- constituyó la ruptura más decisiva con la tradición que hicieron los paisajistas de principios del XIX, especialmente en Francia. Esos cuadros podían satisfacer el deseo romántico de que los paisajes expresaran la intimidad del artista y su reacción individual ante la naturaleza de manera más directa y reveladora que unas panorámicas empañadas por asociaciones históricas y literarias, fueran clásicas o “románticas”, Theodore Rousseau se especializó en cuadros de este tipo: “la tierra de nadie” entre el bosque y los campos, uno o dos árboles destacándose entre la maleza, llanuras pantanosas, lagunas de aguas estancadas, con pocas figuras humanas y menos edificios.³²

Las pinturas de Agustín Abarca no generan en el espectador la emoción de lo inconmensurable o lo misterioso, pero sí nos sitúan ante un ámbito refundido desde el referente, que se construye en la simbología del manchismo y las connotaciones retóricas del árbol, ejerciendo labores trascendentales entre el cielo y la tierra. Leemos en estas imágenes la búsqueda de lo trascendente, de aquello esencial escondido tras la maraña de detalles de cualquier paisaje, para ser traducido en la sintética y simple construcción de los contornos y las masas de color.

³² HONOUR, Hugh. Op cit. p.121



*Fig. 13: Agustín Abarca
Salto del Laja II*

Reconocemos en estos resultados pictóricos, así como en sus procedimientos, los rasgos que permiten señalar una vocación devocional hacia lo natural expresada en las obras. Panteísmo si se quiere o religiosidad entendida como “re-ligare”, en tanto el pintor intenta recuperar y reencontrar el misterio, volver al origen a través de cada reverente diálogo establecido con troncos y follajes:

Captar la naturaleza en su expresión más profunda, en su sentido más íntimo, en ese concepto que eleva a todos los seres hacia una vida más sublime, es la misión sagrada del arte. (...) El pintor iniciado en los secretos divinos del arte escucha la voz de la naturaleza, que narra sus misterios infinitos valiéndose de los árboles, las plantas, las flores, las aguas y las montañas. El don de traducir sus emociones en obras de arte le viene como el espíritu de Dios.³³

Mas se trata de un mandato trágico, Abarca en su decisión de fidelidad con su destino de pintor marginal, selló su futuro en las últimas décadas de su vida. Actitud vital como artista, que lo inscribió a plenitud en el credo romántico: el abandono ante el misterio, la aceptación de una aventura irracional, pero que en Chile, lo condenó a la invisibilidad, en virtud de un momento del arte en el país, donde se exigían compromisos de índoles sociales.

³³ Ibid. p. 122.

2.5. Paisajes en tránsito

2.5.1. El viajero y sus redescubrimientos

Agustín Abarca se trasladó innumerables veces entre pueblos, campos y lugares naturales. Con sus cartones bajo el brazo, se internó en los parajes ante los cuales sintió el llamado a pintar. Sus pequeñas obras fueron en su mayoría propuestas a “plain air”, en comunión con el lugar escogido. Pero estos viajes no fueron hacia algo desconocido, pudiendo haberlo hecho. La zona central de Chile, sus valles centrales, el secano costero y la precordillera que aproxima a las cumbres de los Andes, son un territorio con un conjunto de elementos posibles de pronosticar. Sus configuraciones múltiples hacen de este repertorio un universo infinito, pero al interior de un campo definido de opciones. No encontramos en las obras de Abarca la representación de la cordillera agreste, de los conjuntos de cumbres y aristas nevadas recortadas contra el cielo, tampoco las selvas frías y verdes del sur, menos el desierto del norte y sus imágenes abstractas construidas con colores minerales

o salares. De estos ámbitos no tenemos registro en la obra del pintor. No eran ámbitos más lejanos o inaccesibles, que aquellos escogidos por el artista. Una ausencia menos radical son las marinas, ya que encontramos algunas obras con representaciones del mar; imágenes de un océano omnipresente a lo largo de todo Chile. Así, ¿porqué Abarca va hacia territorios semejantes y análogos durante toda su vida como pintor? Proponemos que decide reconocer lo conocido, una actividad pictórica que se transforma en un acto de resistencia al abandono de su origen, un gesto de añoranza.

El origen del paisaje como género pictórico está relacionado con estas problemáticas:

El termino país y el concepto del paisaje van a surgir, en buena medida, de la comparación entre territorios, de la constatación de las diferencias visuales y caracterológicas entre el lugar del que se

procede y aquel al cual se llega, y de la añoranza de la patria dejada atrás.³⁴

Abarca pinta de manera recurrente en todas sus etapas ciertos territorios que le son familiares. Vuelve a “pasar por la misma esquina” una y otra vez, pintando troncos, llanos y follajes ya pintados. En discordancia a esta faceta de reiteración, podemos concluir, que el acercamiento recurrente a los lugares familiares arroja resultados diversos. Manifestando esa variación en el tratamiento plástico, es allí donde su emocionalidad expresa el nuevo encuentro con lo ya encontrado. La expresión de esta diversidad nos permite definir a Abarca como viajero en una relación temporal y espacial que trasciende lo anecdótico, y que remite a un diálogo esencial con lo pintado. Nada es dos veces lo mismo, si se tiene ojos para ver. Esta dimensión en el paisajista viajero es descrita con claridad en la clasificación de las cualidades que confluyen hacia una genealogía del paisaje, hecha por Mahieu Kessler.³⁵ El reconocimiento de lo nuevo en lo visto devela presencia, ausencia de hábito y acomodación. Kessler dice además: “El viajero se caracteriza por el olvido del objetivo y por conceder al camino una atención mayor”.³⁶ Ésta es la opción que reconocemos en Abarca, dando una connotación trascendental, infinita a aquello observado. Y en lo observado, incluimos todo lo representado por él: lugar, árbol, tronco, ramajes; en suma, sus temáticas recurrentes. Refiriéndonos a la clasificación de Kessler ya citada, podemos decir que Abarca se instala muy lejos de la pasividad de la mirada turística. Se importa y compromete con lo que ve, y tampoco lo subsume a un

³⁴ MADERUELO, Javier. Op cit. p..99

³⁵Ante la experiencia del paraje, del espacio geográfico, existen para Kessler cinco actitudes: el turista, el explorador, el aventurero, el conquistador y el viajero. El turista no viaja, no busca, importa al espacio en el que se encuentra, una localidad deseada, activando una mirada pasiva y a la vez apresurada, almacenando para abandonar aquello consumido, para retener a falta de la propia experiencia, una colección a través de la prótesis fotográfica. Existe (el turista) al interior de un placer auto referido. El explorador, si bien se ubica en el paraje, para activar una metodología objetiva, no genera respecto del lugar, afecto, no se deja tocar, es un recorrido satelital, frío y ausente. El aventurero por su parte se integra al paraje, pero de un modo “interesado”, en relación a los acontecimientos, no se vincula por una estética, quedando atrapado en una experiencia accidental y epidérmica, no genera distancia para “ver” el paisaje. En otra posición se encuentra el conquistador, que, altera aquello encontrado para su provecho, objetualiza el paraje, y en esa acción de domesticación, se representa a sí mismo, distanciándose de la otredad del lugar. Finalmente sólo el viajero, tiene la posibilidad de apreciar el camino, y la oportunidad de olvidar su destino, para el reconocimiento del paisaje. Ver: KESSLER, Mathieu. Op cit., pp. 17 a 22.

³⁶Ibid.. p.23

instrumento o medio para otros logros ajenos a una experiencia afectiva del pintar, se ubica así en el compromiso emocional del “pintor viajero”.

Nos interesa ahondar en esta relación de contacto y experiencia con el lugar, que vemos en el pintor estudiado. Debemos insistir que esta vivencia está mediada por la mirada emocional del pintor. No se trata de una investigación metódica en la imagen, sino más bien de un reflejo desde la imaginación del artista. De aquí, la falta de un enunciado (por parte de Abarca) de una “meta” artística, un logro, al cual referir sus experiencias plásticas. Consistente con lo señalado en relación a su carácter de “viajero”, agregamos su cualidad inherente: la visión interior. Observando las obras de Abarca, no podemos reconocer algún esfuerzo de descripción topográfica o de detalle en la descripción de propiedades de los objetos, sólo vemos un “golpe de vista”, una imagen del paisaje que nacida del referente es traspasada por la imaginación del pintor, a un enunciado pictórico de la propia interioridad de Abarca. Los lugares así desvelados se configuran en un registro, en una multitud de imágenes que hermanadas por sus reiteraciones compositivas y temáticas, articulan una serie que denota el desplazamiento del pintor por los lugares que ha recorrido, y al mismo tiempo construye un espacio múltiple -y único en cada obra-, que claramente nos instala en un universo inédito. Un espacio desprovisto de signos visuales inequívocos de pertenencia entre obra y referente.

En el paisaje, la *contemplación romántica de la Naturaleza* sólo secundariamente es una contemplación del exterior: la mirada fundamental, aquella que pone en juego y otorga su confianza a la fuerza de la imaginación, es hacia el interior, hacia el inconsciente. En el lienzo del pintor romántico, la realidad queda moldeada y dominada por los flujos ordenadores que provienen de esta *mirada interior*.³⁷

Aunque Agustín Abarca ocasionalmente titula sus obras, señalando lugares específicos, éstos distan ontológicamente de aquellos parajes

³⁷ ARGULLOL, Rafael. Op cit.,p.68.

que le dan origen. Sirve de ejemplo, uno de los ocasionales paisajes urbanos rurales, titulado con un señalamiento explícito a su ciudad natal: *Paisaje talquino* (fig.14). Observamos en esta obra la construcción de un espacio de límites entre lo urbano y lo rural, desprovisto de detalles descriptivos y anecdóticos. Podrían ser cientos de lugares, pero fundamentalmente es sólo uno: aquel construido por el juego libre de la mancha y los tonos. Sólo una pequeña franja de casas y una torre, apenas sugerida sobre el borde de la ladera, nos remiten al lugar que sirvió de modelo.



Fig. 14: Agustín Abarca
Paisaje talquino

Otras obras presentan un elemento reconocible, una estricta representación, pero aun así, carecen de rigor mimético. Son más bien entidades, antes que objetos reproducidos. Esto ocurre en ocasiones con montañas y ríos, que el pintor representa

identificándolos, pero dejándolos con mayor énfasis en un rol simbólico.

2.5.2. Estampas de un viaje

Las imágenes de Abarca van dando cuenta del recorrido descrito anteriormente, pero además poseen un definido aspecto. No son magnificentes e inescrutables al estilo de Friedrich, sino coloquiales y cercanas. En su conjunto, son vistas de un caminante sin aprensiones o angustias trasladadas a las imágenes. Lejanas resultan también a lo idílico o a lo pastoral. Hay, sin embargo, un trazo genealógico de unión a lo pintoresco. Las imágenes de Abarca, no son -como ya hemos señalado- detalladas, sino que desechan las cualidades propias de los elementos constructivos de la imagen, importa más el ámbito resultante, aquel paraje evocado y evocador. Así, es su emocionalidad, la que toma el control para la propuesta. Reconoce la imagen y luego la pinta. En el capítulo donde nos abocamos a sus procedimientos, hacemos referencia a su apasionada búsqueda de imágenes en sus caminatas, para una vez reconocidas, volver a ellas días después, para pintarlas. Pero, ¿cuál es el modelo para tal reconocimiento?, Aquí es aquí donde vinculamos -por lo menos en parte- el trabajo de Abarca con lo pintoresco. Es decir, a la representación de una imagen ya concebida que conlleva una impronta, no necesariamente sublime ni bella, sólo adecuada a cierta eficiencia e intensidad.

Otro aspecto que proyectamos desde la cualidad imaginada de las obras de Abarca, se relaciona con una variante de la idealización. Nos referimos a su distanciamiento de lo típicamente pastoral. Aquello referido por Reynolds describiendo la metodología de Claude Lorrain, para construir imágenes compuestas por numerosos apuntes del natural, seleccionados para la convergencia en una imagen idílica.³⁸ En las imágenes estudiadas de Agustín Abarca vemos que pone en acción una construcción imaginaria, que no importa elementos de otros referentes. Es más bien un modelo de imagen aquel que se activa como patrón. Más allá de esta impronta, nos

³⁸ Ver: ANDREWS, Malcom. *Landscape and western art*. Ed Oxford University. Inglaterra. 1999. pp. 97,98.

encontramos con una obra intangible en volúmenes, tensionada siempre hacia la bidimensionalidad, por el papel predominante de la mancha. Idílica a su modo, reiterando en la imagen, elementos cercanos e inmediatos al pintor caminante, y una lejanía que siempre evoca a lo infinito. Señalando en rebordes interiores de la imagen - ventanas interiores construidas con troncos, follajes, bordes de cerro-, la magnitud inmedible de la naturaleza. Éste, consideramos, es un rasgo que refuerza una concepción romántica en la propuesta de Abarca, en este caso la consagración de un nuevo encuadre. Una reiteración de la voluntad de crear mundos.

Estos *encuadres de la escisión*, que indican el desgarro ontológico, el “cisma” – como significativamente lo ha llamado John Kyats- que atormenta al artista romántico, toman su forma más peculiar en el tema – reiterado en la pintura moderna- de la “ventana interiorizadora”.³⁹

La ventana interior que observamos en *Sin título, interior de bosque* (fig. 15), y presente en numerosas obras – característica abordada más adelante en esta investigación-, es citada aquí sólo como constatación, para hablar de Abarca como pintor romántico. Un pintor que sitúa en esa lejanía enmarcada, su propia distancia respecto de ella.



Fig. 15: Agustín Abarca

Sin título, interior de bosque

³⁹ ARGULLOL, Rafael. Op. Cit. p.58

Las imágenes producidas en sus años sureños (1915 a 1926), o las realizadas en sus viajes al sur, ya residiendo en Santiago, comparten la mirada nostálgica de una naturaleza inalcanzable. El pintor está en ella, pero divisa siempre su plenitud a lo lejos. Ni aquí ni allá. Totalmente coherente con esta interpretación es la forma de enviar sus trabajos (la mayoría de pequeño formato) por tren a Santiago para su comercialización. Eran recibidos por su esposa y en muchas ocasiones titulados por ella misma, transformándolos literalmente en postales de un viajero en tránsito, muy consciente de su transitorio recorrido por el borde de la naturaleza.

Por otro lado, las imágenes de las obras de Abarca, carentes en su mayoría de figuras humanas, no deben confundirnos respecto de su posible distancia de referencias a las problemáticas del ser humano frente a la naturaleza; porque usualmente activan una retórica que humaniza al árbol, para hacerlo dialogar “separado” con la naturaleza circundante. Ocasionalmente los árboles son empequeñecidos contra inmensos fondos, o se representan inmensos y fragmentados, o se destacan por contrastes de valor contra la luz del fondo. De esta manera Abarca dota a troncos y árboles -en primer plano- de connotaciones simbólicas las que pueden perfectamente homologarse a las figuras de Gaspar David Friedrich, aquellas donde el hombre se recorta contra la infinitud.



*Fig. 16: G.D. Friedrich
Monje frente al mar*



*Fig. 17: Agustín Abarca
Nubes*

2.6. Límites y el cuadro en el cuadro

La ventana interior es un comentario recurrente en las referencias que se encuentran sobre la obra de Agustín Abarca. En el catálogo *Reactivando la Memoria Agustín Abarca entre cielo y tierra*, editado con ocasión de la exposición dedicada al artista en 1997 (Museo Nacional de Bellas Artes), se da especial importancia a esta característica en sus imágenes:

A partir de la verticalidad del árbol y de su cambiante follaje, el artista compone y estructura el espacio. El árbol, a través de la pintura, se hace ventana, adquiriendo un poder configurador del paisaje. El pintor corta las ramas con su pincel, para dejar ver un mundo iluminado por colores cálidos, en los cuales cielo, tierra, casas y árboles se nos presentan sumidos en una misma luz.⁴⁰

Antes de abordar las obras -donde hemos observado esta propuesta- pensamos oportuno otorgar cierto marco conceptual a la proposición de rebordes, que permita luego reconocer en Agustín Abarca aquellos aspectos que nos parecen significantes. Él es un paisajista casi con exclusividad, y para el paisaje, la noción de “ventana”, lo exterior y la ilusión, así como el reborde, son partes esenciales de las problemáticas pictóricas del género.

2.6.1. Paisajes, marcos y ventanas

El mirar fragmenta, por lo tanto, podemos afirmar que el mirar enmarca en el sentido de precisar un límite. Es el único de los sentidos que construye un contexto complejo de una vez. Nuestra vista ya discrimina claramente un conjunto de objetos y crea un

⁴⁰ BECKER GANA, Bárbara y PEREZ G., Angélica, en catálogo *Reactivando la memoria, Agustín Abarca entre cielo y tierra*. Ed. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. 1997. p. 50.

campo de visión enfocado alrededor de 40°, y una visión periférica alrededor de 170°. Aquí nace entonces, la propia fragmentación. Una vez existente la noción del fragmento, podríamos esperar su representación. Sin embargo, no tenemos vestigios de la aparición del contorno en la representación de la pintura rupestre. Su inclusión alrededor de las imágenes o de las imágenes en su interior, es más tardía. Las primeras propuestas son visibles en un amplio espectro de culturas, a partir del segundo milenio antes de Cristo (desde las pinturas egipcias hasta las pinturas de las primitivas culturas del norte de Europa). Por lo conocido hasta hoy podemos afirmar que el tránsito desde el mirar fragmentado, hasta la representación de esta delimitación, no fue coincidente con la aparición de la primera representación, y que la definición de la delimitación, del marco, es indicativa de un cambio en el pensamiento de las sociedades primitivas.

El marco separa la imagen de todo lo que es no-imagen. Define su encuadre como un mundo significante en sí frente al “fuera de marco”, que es el mundo de lo real.⁴¹

Es entonces un acto definitorio de un contexto, de un universo cerrado. La definición de un campo imaginario e ilusorio que establece en su proposición, una relación de diálogo con lo otro, con todo aquello excluido. Cualquier cuadro es una oposición, una alternativa de la pared, y en el caso de la representación, de la realidad. El marco es un acto definitorio radical, es una declaración de una cualidad distinta a la sola representación. Es más que ella en el sentido que no es sólo un signo con referencia a un objeto, es también un signo que determina un campo de significado para otros signos, una definición de espacio, contexto y territorio.

El juego de los campos y territorios ilusorios tiene una antigua data, también en sus variaciones. Si observamos frescos de Pompeya, de su última época (alrededor del 70 DC), vemos el trabajo de espacios sucesivos, de ilusiones sobre ilusiones. Un muro que en sus límites sirve de marco para la ficción de columnas, que a su vez

⁴¹ STOICHITA, Victor. *La Invención del cuadro*. Ed. del Serbal, Barcelona. 2000. p. 41.

dejan ver al fondo otra ilusión. Paisajes o escenas urbanas pintadas al interior de un recuadro, que está a su vez enmarcado por otra pintura de falsa arquitectura. Todo ello sobre el muro plano de un recinto. Simulaciones de ventanas y aberturas al exterior, de aquellos espacios cerrados. Las pinturas como accesos a lo exterior, en un rol alternativo al acceso real. Para la representación del paisaje, planteamos que la ventana verídica (y su marco), están implicados en la propia concepción del paisaje pictórico.

Existen evidencias en los frescos romanos de la asociación de la hornacina⁴² como elemento enmarcador de la imagen. Presentan al fondo de ellas figuras o imágenes que son reforzadas en su imaginaria exterioridad, por la concavidad ortogonal que la enmarca. Salen del cuarto a otro espacio. Ventana y borde en intensa relación, y en el caso del paisaje, vinculaciones aún más nítidas:

...la ventana desempeña el papel de catalizador en la definición de otro género pictórico, el paisaje. Las demás apelaciones al recurso de la ventana, ya sean simbólicas o formales, se difuminan frente a su gran papel en la autoconciencia del paisaje como tal. La razón es simple: la ventana actualiza la dialéctica interior/exterior sin la cual la significación del paisaje, de cualquier paisaje, no podría apreciarse.⁴³

Desde la alta edad media, en los retablos del gótico, en los paneles; el marco activó la ilusión de las imágenes. Ventanas ilusorias a mínima escala que activaban los pequeños universos de anunciaciones y escenas de crucifixión. Este efecto fundamental señaló algunas de las decisiones compositivas que, en relación a los bordes, crearon más y más eficiencia en la ilusión de otro espacio.

Este borde señalado, como aquel que encuadra y determina a todos los otros contornos (de los objetos representados al interior), es un signo que recibe un estatuto semiótico específico. Se trata de un reborde que pertenece y a la vez no pertenece a la imagen, y que se ubica como límite entre la realidad y la ficción. Se identifica en una

⁴² Socavón en los muros interiores, que simula ser una ventana sin traspasar el muro.

⁴³ STOICHITA, Victor. Op Cit. p. 44

función indicial, y así no guarda estricta relación con su apariencia material (un marco abigarrado o un contorno a lápiz), sino por su cometido. En el interior de la imagen todos los contornos son los bordes de algo, pero este borde-marco, el reborde, puede no serlo. En definitiva, es una relación de pertenencia y no-pertenencia:

El reborde está, pues, a la vez incluido y excluido del espacio indicado. Llegamos, así, a definirlo al mismo tiempo como límite y como lugar de paso. O incluso mejor: como instrumento de mediación entre el espacio interior, ocupado por el enunciado, y el espacio exterior.⁴⁴

El reborde (o su versión marco) de la imagen, es el activador, el catalizador de la ilusión. Si el marco es parte de la ventana, su proposición es la presencia de ésta a través de la sinécdoque. Tanto, cuando es aquel objeto físico que enmarca el cuadro, como cuando es representado, ya sea de manera mimética e ilusoria, o de forma simbólica a través de otros elementos iconográficos.

Del juego del cuadro en el cuadro, abordado desde Roma hasta la modernidad, pasando por Velázquez, nos interesa abocarnos a aquellos aspectos que se relacionan a la presencia del paisaje, y denotar contenidos implícitos en la representación de la naturaleza.

Sin pretensiones de profundizar, nos parece relevante hacer sólo una mención a la destrucción de este efecto, propio de la pintura, en la reproducción impresa de las obras. Todo libro o catálogo elimina los marcos físicos para dejar sólo "la imagen". Así para la mayor parte de quienes conocen las obras de arte, éstas ya no se activan en relación a la noción de la ventana, lo ilusorio o lo que está más allá; sino, que se inscriben en el conjunto de las estampas de una colección.

2.6.2. Infinitud enmarcada

⁴⁴ Groupe µ, *Tratado del signo visual*. Ed. Catedra, Madrid. 1993.p. 342.

La madurez de la relación del reborde y del espacio imaginario se alcanzó con la progresiva perfección en las soluciones perspectivas logradas en el Renacimiento. Los artistas activaron variadas propuestas en su discurso pictórico, jugando con la definición del marco. El aporte perspectivo significó la posibilidad de la representación eficiente de las escenas al interior de espacios arquitectónicos. La perfecta desaparición de la cuarta pared para toda representación de interior, y el señalamiento de lo exterior, visto a través de una ventana. Esta nueva y sofisticada forma de inclusión del espectador al interior del espacio donde sucede la escena narrada, se complementa con una exterioridad visible a través de la perforación de un muro. Mientras más lejano sea lo que se vislumbra por aquella ventana, más cercano y tangible el tema que representa el artista. En esta relación dialéctica entre cercano y lejano,

reconocemos una de las esenciales cargas de contenido del paisaje: la metáfora de la relación del hombre frente a lo inconmensurable. Sólo el paisaje puede dar cuenta de este fenómeno y es precisamente en la representación del horizonte y cielos desvanecidos donde podemos verificar este significado. Lo infinito viene a la obra pictórica, implicado con la imagen de la naturaleza que es representada indefinida (difusa o fragmentada). Una relación señalada por Calabrese citando a Hegel.⁴⁵ La significación de la infinitud en la imagen halló en el siglo XV su momento. Vemos aparecer en las obras del período numerosos ejemplos. Las ventanas del Maestro de Flemalle o Van Eyck, son de extraordinaria profundidad y realismo. Pero la infinitud no se restringe a la ventana. Ya se había visto aparecer en los libros de horas, por ejemplo en el Libro de las Muy Ricas Horas, del Duque de Berry, donde los iluminadores presentan desvanecidos paisajes enmarcados por troncos (mes de noviembre de la colección), y el propio contorno del diseño de la lámina. Nos interesa en este punto, señalar la relación entre el paisaje enmarcado por la ventana (del modo como lo hicieron los flamencos del siglo XV) con el paisaje de fondo, aquel enmarcado por los bordes superiores de la imagen, y en su base por los contornos superiores de las imágenes de la anécdota. Planteamos

⁴⁵ Hegel, en la *Estética*, dice que “el infinito pertenece a lo divino, y lo humano no puede llegar a él sino a través de lo indefinido”. He aquí la operación: se trata de establecer equivalencias entre “infinito” e “indefinido”, de manera que la representación del segundo tenga como significado el primero. Lo indefinido en el nivel de la expresión será portador de lo infinito en el nivel del contenido. CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*. Ed. Cátedra. Madrid. 2001. p. 66.

así, que el paisaje de fondo, guarda relación en algún grado (variable) con la problemática del cuadro dentro del cuadro, con la imagen dentro de la imagen. Y establece también la posibilidad de lo inconmensurable para el espectador. Tanto la constitución del espacio a través de la ventana, como el paisaje de fondo establecen diálogos con el tema principal, que extralimitan su papel de predicado.

Estos “fondos de paisaje” que vemos prometedores, pero elementales en sus primeras manifestaciones (Giotto, Duccio), de pronto adquirieron la responsabilidad de referir a lo infinito. Pensamos que esta profundidad máxima está vinculada al pintor urbano y contemplativo, que puede verificar este abismo desde el marco de la ventana. La relación entre la ventana como umbral, y el fondo difuso y abismal, es una metáfora de la propia claridad adquirida del hombre consciente de sus límites. Un artilugio visual que apareció en el arte en un breve período, si lo vemos en su contexto global. Verificamos esta asombrosa transformación desde Ambroggio Lorenzetti a mediados del siglo XIV, hasta el Maestro de Flemalle en las primeras décadas del siglo XV.

Una vez lograda esta habilidad de representación de lo infinito, en el fondo o en el vano de la ventana, parece que su mensaje se hubiera tornado indispensable para la mayoría de los pintores del Renacimiento y muchos posteriores. Fueron pocos quienes no incorporaron así el paisaje, hasta en la menos afortunada alegoría. Se estableció un patrón que proyectó su influencia hasta el romanticismo, y es un elemento que reconocemos central en la temática de Agustín Abarca.

2.6.3. El paisaje compuesto

La aparición del paisaje en los modos citados (fondo de la escena, en el marco de una ventana, aberturas) constituyó la primera época del mismo. Un paisaje al servicio de otras escenas. Baudelaire lo llamó “paisaje compuesto” o “paisaje histórico”, definiendo así aquel uso de los elementos que configuran un paisaje para proponerlos en la

imagen en función de los temas históricos, alegóricos o funciones metafóricas relativas al hombre y la sociedad. En oposición, entendemos el “paisaje puro” que es aquella imagen donde únicamente el paisaje es representado, y sólo él articula temas y contenidos. Esta nueva categoría o segunda época del paisaje, ya se anunció en pleno siglo XVI, con Bruegel o Altdorfer; y que hasta el siglo XIX -con Baudelaire incluido- fue objeto de descalificación.

El paisaje compuesto se configuró como el reflejo lógico del diálogo del hombre con su entorno y con su contexto. Ejemplo del paisaje compuesto en plenitud, lo vemos en *La Rendición de Breda* de Velázquez, donde a la abigarrada solución de personajes y volúmenes se nos presenta el paisaje incluido en la imagen, pero en otro sitio muy lejano, a través de la escena de la batalla aludida y materializado en un gran panorama de cielo y nubes. Con maestría, Velázquez, con el brazo del vencedor, el Comandante Ambrogio Spinola corta el paisaje de fondo y la escena cercana.



Fig. 18: . Diego de Velázquez
La rendición de Breda

La oposición entre el “paisaje compuesto” y el “paisaje puro” puede conducirnos a equívocos. Menospreciar uno en comparación con el otro. Esto sería un error, porque aquel paisaje enmarcado, dispuesto en un lugar secundario de la obra, no implica necesariamente una función de segundo orden. Pensamos que siempre el paisaje instala

un mensaje complejo, no menor a la relación del hombre con la naturaleza. Ya sea desde un marco interior en el cuadro o desde el límite del lienzo impresionista. Está claro que unos y otros articulan mensajes distintos, pero a juzgar por la riqueza iconográfica de los antiguos paisajes compuestos desde hace siglos, éstos no eran meros rellenos. Eran mundos contenidos al interior de otros mundos. Lo señala Lohte:

Esos pintores (siglos XIV al XVI) no son considerados como paisajistas puros. Su ciencia, empero, era tan completa, y tan profundo su conocimiento del universo, que esos fondos, en apariencia sacrificados al tema principal –la acción de héroes y de los mártires- constituyen verdaderos cuadros en sí. Forma un todo perfecto, un mundo que se basta a sí mismo, y la mayor parte de esos detalles son a tal punto completos y vastos que, por su ordenación, su poesía, su verdad, aplastan literalmente las más famosas y ambiciosas construcciones de los pintores modernos (incluyendo a los de los siglos XVIII y XIX) que, por decirlo así, se especializaron en el paisaje.⁴⁶

Un ejemplo paradójico de la ambigüedad del paisaje compuesto lo constituye *El embarque para Citera*, de Watteau. ¿A qué categoría pertenece esta obra?. Si juzgamos suficiente el mito de la isla del amor, estamos ante una alegoría escenificada entre árboles, pero si ponderamos la relevancia del paisaje en la obra, encontramos un trabajo paisajista, de un naturalismo pleno donde ha sido insertada (recortada y pegada) la figura humana, teatralmente ataviada con los ropajes de la época, figuras literalmente suspendidas entre los verdes y los ocres del follaje.

⁴⁶ LOTHE, André. Op. Cit. p.11.



Fig.19: A. Watteau
El Embarque para Citera

Ante la pregunta si estos paisajes en las pinturas del paisaje compuesto se constituyen en textos autónomos, lo primero es señalar que ver estas imágenes en el siglo XXI nos pone muy lejos de la mirada de sus creadores, anteriores a todos los procesos de la independencia del género paisajista; aún así, es también adecuado concluir que, por las características plásticas e iconográficas de estos paisajes, evidentemente no pasaron inadvertidos para sus creadores en su fuerza expresiva. Pero para su autonomía, es necesario ponderar algunos requisitos. La propia definición de texto pictórico es pertinente:

La presencia en la pintura de enunciados nítidamente delimitados en su configuración material nos permite definir un texto pictórico como un conjunto de signos plásticos e icónicos seleccionados de un repertorio inconcluso, cuya organización queda fijada por técnicas materiales y en el que es posible realizar significados más o menos completos, autónomos, coherentes.⁴⁷

En la obra de Watteau, existe unidad indisoluble entre la alegoría y el paisaje donde sucede. Esta definición nos abre a la reflexión de un paisaje compuesto donde la anécdota es parte intrínseca del propio

⁴⁷ CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Ed. Cátedra, Madrid 2000. p.127.

paisaje (y viceversa). Distinto ocurre con obras donde éste es dotado de autonomía. Pensamos que esto ocurre en *La Anunciación* de Leonardo da Vinci (un siglo antes), donde sí se produce la diferenciación. El paisaje del fondo cumple las condiciones de un texto que puede lograr autonomía. Si nos referimos a la “nítida delimitación” y “significado autónomo”, para determinar el paisaje incluido en la obra citada como texto, podemos verificar que Leonardo proveyó al paisaje pintado al centro de la obra de ambos requisitos (figuras 20 y 21).



Fig. 20: Leonardo da Vinci
La Anunciación

En los dos ejemplos citados, nos parece que existe un diálogo entre dos mundos, uno explícito -en el caso de *La anunciación*- y otro implícito, en el *Embarque para Citera*. La fuerza de la tensión de diferentes conjuntos iconográficos, en las formas y contenidos expresados en los paisajes al interior del paisaje compuesto, nos conducen a una lectura en torno a la relación de intertexto, en tanto se constituye un diálogo entre una magnitud (el paisaje) y otra (la anécdota). Casi podríamos sugerir la hipótesis de diferentes imaginarios, el encuentro de dos mundos que se consuma en los cuadros. Uno el histórico, el cultural; y otro, aquel que proviene de la experiencia de la naturaleza. Por todo lo anterior nos parece que el paisaje presentado en la ventana flamenca y aquellos que son fondos en las expresiones del pasaje compuesto, pueden en relación a las escenas que los acogen, ser interpretados como diálogos entre dos textos. Una relación de intertexto, no con otras pinturas, sino con pinturas dentro de otras pinturas. Si bien esta consideración nos parece prudente limitarla, en tanto es una apreciación retroactiva -

sólo desde la mirada actual sabemos considerar al paisaje como ente autónomo-, no es tampoco del todo inapropiado pensar que estos artistas, también sabían del paisaje representado como espacio autónomo. Basta como ejemplo recordar los bocetos previos de Durero para algunos de sus trabajos.



*Fig. 21: Leonardo da Vinci
La Anunciación, (detalle central).*

Dependiendo de los modos de la presencia parcial del paisaje al interior de las pinturas, podemos definir una gradiente: desde la “veduta”, la “ventana”, hasta la plenitud del fondo de una escena. Entre estos modos, diferenciamos luego el “umbral” como una categoría entre ambas. Ya hemos hablado de la ventana y el fondo, ahora nos referiremos a aquella visión del paisaje que se nos presenta en espacios integrados a las escenas, espacios que se producen entre el término de algún elemento y el borde de la tela, o de un accidente natural, que nos hace aparecer un paisaje que, aunque infinito en su término, es inmediato y accesible en el primer plano. Este “umbral” es un espacio-abertura penetrable. Una ventana que ha roto el marco, que se ha relativizado. Ha incorporado la accesibilidad de la puerta, pero sin su límite marco. Entre las tres alternativas: “ventana, fondo y umbral”, nos parece que esta última es la que genera una mayor cantidad de vínculos directos con la escena y una gran riqueza iconológica.

Fundamentalmente porque la “ventana” es lo inalcanzable exterior; y el *fondo*, es un espacio que sucede detrás y anexo a la escena, pero en el “umbral”, es decir, para aquello que vemos en el fondo de la

representación, o en un sector de la obra y para el cual tenemos un acceso representado, existe una continuidad entre lo alegórico y el paisaje. El pintor ha puesto a disposición del observador un paso al paisaje. Lo vemos con claridad en la obra *San Jerónimo leyendo en el campo*, de Giovanni Bellini. El artista nos ha puesto el paisaje al alcance, presentándonos sucesivos planos que van desde lo cercano a lo infinito.



Fig. 22: Giovanni Bellini
San Jerónimo leyendo en el campo

Naturalmente que entre el paisaje de fondo, aquél que se recorta lejano contra el primer plano, y la presencia del paisaje en el “umbral”, existen situaciones intermedias. Y a la vez, el “umbral” es la relativización de la lejanía del paisaje visible a través de la “ventana”, tan frecuente en la pintura flamenca. Podemos concluir que la accesibilidad es la definición que relativiza la función de *fondo de escenario*, para constituirse en espacio inmediato. La cualidad de accesibilidad nos parece medular en la función de “umbral”. Pero podemos ver este planteamiento aún en paisajes abiertos -el cuadro ya citado de Watteau, es un buen ejemplo-, y más aún, ésta es de forma mayoritaria “la manera” en que el paisaje se ha incorporado a la pintura hasta la modernidad. ¿No es en esta categoría donde podemos incluir obras de Manet, Dalí o Hopper?

Esta interpretación nos ha conducido a la definición de “umbral”, que nos parece central para desvelar -en esta investigación- el modelo al que Agustín Abarca se refiere en la proposición de sus paisajes puros. Una ventana construida con elementos naturales con acceso

iconográfico: un prado, o un plano intermedio que conduce a un claro entre los follajes. Puesto que Abarca, no pone en el interior de este recuadro natural, una ciudad lejana o una escena religiosa, sino cielos y horizontes, interpretamos el gesto como una evocación simbólica de lo infinito, una decisión de conferir a este contenido trascendental, un grado mayor de comparecencia.



Fig. 23: Agustín Abarca
Desde el San Cristóbal

Una imagen dentro de otra imagen, posee una relación distinta con su contexto que la establecida entre la obra y el lugar de su emplazamiento. Su entorno ya es una ilusión, y por ello podría interpretarse que en cierto modo, posee un grado menor de irrealidad en relación a su entorno. En otras palabras, se hace más real ante un contexto, que en su cercanía, deja más evidente su carácter ilusorio. La mirada entra y sale de ella, sin encontrar en los alrededores de la representación, la constatación de su inmaterialidad. Este recurso -la ventana en el cuadro y su imagen entronizada de autonomía-, ha sido como hemos visto, una acompañante de siglos en la iconografía occidental.⁴⁸ Cuando esta posibilidad de reforzamiento de la utopía, es aprehendida por Abarca, se consolida en la expresión de este artista un hecho romántico, en tanto se manifiesta en Abarca un anhelo por lo infinito. Esto significa una motivación que construye década tras década, un diálogo con la naturaleza y su representación a través de una proposición de paisaje compuesto, activado en la

⁴⁸ Ver: GALLEGO, Julián. *El Cuadro dentro del cuadro*, Ed. Cátedra, Madrid. 1991. p. 31 y ss.

frecuente configuración de “ventana interior”. Pero que, en relación a lo expuesto, debemos expandir a una cualidad de “umbral”, en tanto todos aquellos espacios lejanos y alternativos, son accesibles a través de lo representado.

3. INFLUENCIAS Y TRES MOVIMIENTOS

3.1. Referentes directos

3.1.1. Pablo Burchard

En 1904, Pablo Burchard, alumno de Pedro Lira y Cosme San Martín, se radicó temporalmente en Talca por motivos de trabajo. Allí conoció al joven Agustín Abarca y lo motivó para insertarse en el ambiente del arte de Santiago. Abarca fue traído a la capital por Pablo Burchard en 1904, y hasta 1916 tuvo a Santiago como su principal lugar de estudios, trabajo y creación.

Al matricularse en 1904 en la academia particular de la Universidad Católica, que dirigía en ese entonces Pedro Lira, Abarca recibió fuertes improntas, tanto de Lira, como de Pablo Burchard. Del primero, posiblemente el dibujo y la composición, y de Burchard, en aspectos plásticos y temáticos. Su relación con este último, fue de amistad mezclada con el respeto al maestro; una relación que estuvo condicionada por considerarlo su primer profesor y mentor; sin embargo, Burchard era sólo siete años mayor que Abarca, y aunque no se señala a éste como un estricto continuador del estilo de la mancha y la luz de Burchard, sí ejerció influencia en el ámbito del uso de la mancha, que se volvería tan importante para Abarca en su madurez.

La amistad con Burchard se extendió por décadas, yendo éste a las tertulias semanales en la casa de Abarca en las décadas del treinta y cuarenta. Esta prolongada relación nos reafirma la continuidad de Burchard al menos como referente en la expresión plástica de Abarca. Un temprano ejemplo donde constatamos influencias, en este caso de aspectos temáticos y expresivos, pueden ser dos obras ejecutadas en fechas muy cercanas y que además se igualan en su denominación. Se trata de dos versiones de un árbol solitario, pinturas hechas por Abarca en 1922 (fig. 24) y la otra realizada por Burchard en 1923 (fig. 25).



*Fig. 24: Agustín Abarca
El árbol Solitario*



*Fig. 25: Pablo Burchard
Árbol solitario*

En estas obras observamos una similar proposición del árbol como único protagonista. Vemos un tratamiento plástico equivalente en la mancha, aunque distante en la gama cromática. En ambos casos se trata de un árbol que se implanta en el centro de la obra, sin elementos acompañantes. Por otra parte, también en lo temático, su situación es distinta y extremadamente elocuente en su contraste. El árbol de Burchard se recorta estable y joven contra el reconocible valle de la ciudad de Santiago, y el árbol de Abarca es tensionado y adherido con dificultad a una pendiente, recortándose contra el Océano Pacífico en algún lugar costero del sur de Chile. Podría leerse en estas obras, metafóricamente, la distinta situación vital de los pintores: el árbol de Burchard con la ciudad al fondo, evoca una sociedad con la que el artista dialoga activamente; y Abarca, opta por la soledad, enfrentando la infinita naturaleza de espaldas al valle central donde ocurre el Chile social. Uno mira a la montaña como telón de fondo de la sociedad chilena, y el otro al océano, de espaldas a ella.

Burchard en su larga trayectoria (sobrevivió a Abarca), dialogó desde su posición, con la evolución del arte nacional. Por su parte Abarca, se retiró a un exilio voluntario durante sus años más productivos, y luego en Santiago, estuvo distante (aunque en contacto), de los cambios y novedades del ámbito artístico chileno hasta su fallecimiento. No tenemos indicios de que sus encuentros, hayan

constituido una situación sostenida de discípulo y maestro. Lo anterior es significativo para comprender que la influencia de Burchard, debemos posiblemente referirla sólo a asuntos del oficio iniciales y fundamentales, y que ésta no tuvo incidencias importantes en la evolución posterior del trabajo plástico del pintor estudiado.

Por lo observado, pensamos que la principal influencia de Burchard en Abarca tiene relación con la importancia dada a la mancha en el lenguaje pictórico básico. Dos obras de los artistas señalan esta coincidencia.



*Fig. 26: Pablo Burchard
Puerta azul*



*Fig. 27: Agustín Abarca
Huerto, Stgo. y alrededores*

Pero ante las obras se nos hace evidente la diferencia: la mancha que revela la luz, es una opción que Abarca asume como instrumento de construcción de un espacio abierto, de un ámbito de distancias; en cambio para Burchard, la luz es interpretada en su relación con los objetos, tornándose en “el asunto” del cuadro. Agustín Abarca no se sintió llamado a develar la acción de la luz sobre los muros, más bien la luz es incluida en las obras, como el elemento articulador de las distancias y los cielos.

3.1.2. Pedro Lira y Alberto Valenzuela Llanos

Ambos artistas son maestros reconocidos en la pintura chilena en los inicios del siglo XX. Eran amigos, y Agustín Abarca se relacionó con ellos como alumno, en su participación en la Academia de la Universidad Católica.

Pedro Lira, en los años en que Abarca lo tuvo como profesor, era Director de la Escuela de Bellas Artes y un respetadísimo artista en el ámbito nacional. Representaba el academicismo que continuaba con la pintura tradicional de fines del siglo XIX, ubicada entre el realismo post neoclásico e influenciada por las temáticas del romanticismo. La pintura del retrato y las alegorías constituían sus temáticas principales, que se insertaban exitosamente en la sociedad chilena. Muy ocasionalmente, Lira pintó paisajes.



*Fig. 28: Pedro Lira
La fundación de Santiago*

En esta obra, Lira muestra todo su oficio, y al mismo tiempo ilustra el conflicto cultural de la conquista. En lo que nos importa en esta

investigación, señalamos la presencia del paisaje en su categoría de paisaje compuesto, y leemos que simbólicamente el conquistador Pedro de Valdivia, no solamente somete al indígena que se encuentra arrodillado, sino también a la indómita naturaleza chilena, al clavar su estandarte, en la cumbre del Cerro Santa Lucía. En el extremo superior, el estandarte flamea junto a la representación del Cerro El Plomo, el cerro de mayor altura del valle, y que constituía un lugar sagrado para los indígenas. Un cerro que Agustín Abarca vuelve a pintar años más tarde, pero ausente de figuras humanas, como horizonte lejano del paisaje.

Como se relata en el capítulo *Breves apuntes biográficos*, Pedro Lira cuando era profesor de Abarca, lo conminó a renunciar a su carrera artística -luego de evaluar negativamente algunos estudios realizados en el taller-, pero luego de conocer una carpeta de dibujos de paisajes, rectificó su opinión, y lo alentó a continuar sus estudios. Algo parecido sucedió con otro artista, que consideramos de gran influencia en Abarca, aunque como ya se ha señalado, sea imposible determinar a éste, como continuador del estilo de alguno de sus maestros. Nos referimos a Alberto Valenzuela Llanos. Este maestro fue el primero en reconocer en Abarca a un gran paisajista y expresarlo frente a sus colegas. Posiblemente su trabajo -que el joven Abarca pudo apreciar de cerca-, así como el reconocimiento de Lira, lo determinaron en su exclusividad paisajista.

Por lo estudiado en la obra de Valenzuela Llanos, vemos que las influencias en Abarca se refieren fuertemente a lo temático: rol protagonista del árbol, parajes naturales, etc. En segundo término, vemos también un tratamiento en base a la mancha, pero que a diferencia de Burchard, encuentra un planteamiento gestual que nos acerca un poco más a la pincelada. En términos de contenidos, creemos que existe cierta relación en la postura de admiración y afectación ante lo sublime, que podemos reconocer en los cuadros de ambos artistas. Este punto nos acerca a una posible perspectiva romántica ante lo natural, que se expresa en Valenzuela Llanos y en Abarca.



*Fig. 29: Alberto Valenzuela Llanos
Atardecer en Lo Contador*

3.2. Referentes cercanos

Más allá de aquellos paisajistas con los cuales Agustín Abarca tuvo contacto directo, encontramos varios artistas que activaban la temática del paisaje de forma importante en el ambiente nacional, en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. El entorno de artistas en Chile, en el período señalado, se componía en su mayoría de maestros que habían realizado estadias en Europa, y estudiado en los museos y colecciones los modelos que se reimplantaban en Chile. Así, en el contexto de obras que observaba Abarca, estaban contenidas citas y representaciones de modelos pictóricos, que él posiblemente nunca conoció; teniendo en cambio, a los artistas nacionales, como sus marcos referenciales. Recordemos que Abarca, sólo vio pintura en Chile, no tuvo ante sus ojos obras de los paisajistas franceses -que servían de inspiración a los pintores chilenos-. De este modo, las obras de autores europeos le llegaron a Agustín Abarca a través de los pintores chilenos, que sí las habían visto y las incorporaron en sus pinturas de manera más o menos evidente. El medio nacional fue, ineludiblemente, la única fuente de referencia artística para el pintor estudiado. Sin embargo, nos consta que Abarca –por los datos encontrados- tuvo a lo menos ante sí, las obras de los maestros extranjeros y chilenos que participaron en la

Exposición del Centenario. De esta lista, podemos mencionar varios artistas que compartieron en Chile los años de su producción paisajista. Entre otros cabe nombrar a Onofre Jarpa (1849-1950) con 9 paisajes en la exposición, Joaquín Fabrés (1864-1914) y Alfredo Helsby (1862-1933).



*Fig. 30: Joaquín Fabrés
Fin de Otoño*

Observamos en las reproducciones incluidas en el catálogo de 1910, interesantes coincidencias con la obra de Abarca: al árbol como soporte temático y, en casos específicos, por ejemplo en la reproducción de Joaquín Fabrés publicada en el catálogo (fig.30), el tratamiento plástico de los primeros planos.

Entre los paisajistas que configuraron el entorno indirecto de Agustín Abarca, consideramos, sin embargo, a Juan Francisco González, como el de mayor gravitación sobre él, y sobre el ambiente nacional. Paradójicamente, la obra de González no fue aceptada en la Exposición del Centenario, pero por diversas vías, más o menos explícitas, no hay duda que su propuesta plástica trasladó improntas a Abarca y muchos otros, esencialmente, en proposiciones plásticas. Resaltamos en González -ya mencionado anteriormente por su entrega y misticismo frente al paisaje natural- las propuestas en la retórica de recursos plásticos, por la cual se transforma en una figura

señera, para la generación de pintores que renuevan la plástica chilena de comienzos de siglo. González, a pesar de pertenecer a una generación considerada tradicionalista, adelantó con sus propuestas el discurso de la pintura en Chile. De hecho, su trabajo fue objeto de recurrentes críticas debido a su síntesis y alejamiento del referente.⁴⁹ Estas críticas, fueron las que implicaron su exclusión de la muestra en 1910. Un dato curioso, dada la mirada internacional de González, que posiblemente absorbió mejor que muchos, las influencias europeas de la época. Integró en una propuesta personal, lo que observó en Cézanne, Renoir y los impresionistas. El valor que otorgó al propio lenguaje, se instaló en la expresión de todos los pintores de las generaciones siguientes. Galaz e Ivelic, describen la postura:

Sus signos pictóricos no estaban en relación inmediata con los objetos visibles que sus sentidos captaron, sino que en las propias posibilidades que descubrió en los signos que se le ofrecían como un nuevo vocabulario. Se interrogó por el sentido que debía darle, que no era fonético sino plástico, que no “hablaba” acerca de las imágenes, sino que las mostraba; y para que se mostraran en todo lo que eran, les confirió movimiento, ritmo y vibración, siguiendo la vitalidad que la naturaleza ofrecía. Por supuesto, no se trataba de trasladar a la tela el movimiento o el ritmo naturales, sino que crear ese movimiento y ese ritmo con los medios plásticos, sintetizándolos en la pincelada o en la mancha.⁵⁰

González viajó a Europa en tres ocasiones, durante un lapso de casi dos décadas. Conoció la expresión del arte en España, Francia e Italia, exponiendo incluso en el Salón de París. Obtuvo allí, el Premio de Honor en 1898. Ejerció la docencia hasta 1920, año en que se retiró a provincias. Estos datos, nos importan porque fundamentan el

⁴⁹ “El pintor y crítico Ricardo Richon-Brunet – en esos momentos Vicedecano de la Escuela de Bellas Artes, -, manifiesta su desconfianza en torno a la obra de Juan Francisco González en los siguientes términos: “Juan Francisco González no ha podido tener la misma influencia que Pedro Lira porque no tenía la misma autoridad, y porque si bien sus intenciones y aspiraciones hacia la luz y el ensanchamiento de la visión eran excelentes, sus modos de expresión y su método eran demasiado someros”. En *Chile, 100 años: Artes visuales*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Catálogo. 2000. p.48.

⁵⁰ GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile, desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González*. Ed. Extensión Universitaria. Santiago. s/f. p.204.

carácter autónomo y de suficiencia artística que González desarrolló en Chile, y que pintores más jóvenes como Burchard –tutor y amigo de Abarca- admiraban.



*Fig. 31: Juan Francisco González
Panorama de Santiago*

Sin duda es en el tratamiento plástico, el manchismo y la gestualidad, donde Agustín Abarca, puede ser vinculado a la expresión de González. El manchismo de Abarca, coincide en sus inicios, con la expresión madura de González – cercana a Cézanne-, que se distancia de la imagen natural, pero sin activar su descomposición. Una retórica plástica con la que González marca el inicio de una bifurcación en el tratamiento pictórico del paisaje en Chile, personificando el comienzo de la ruta hacia el informalismo de la mancha. Un sendero que sin embargo, Abarca no recorrió, pero al que sin duda estuvo sensible, si observamos la paulatina disociación de la mancha de su función mimética.

3.3. Movimientos y asociaciones

3.3.1. Generación del Trece

La denominación de este grupo proviene de una exposición que realizaron destacados discípulos del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (profesor y luego director de la Escuela de Bellas Artes) en el año 1913. La exposición se realizó en los salones del diario El Mercurio de Santiago, y los expositores fueron: Pedro Luna, Ulises Vásquez, José Prida, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante. Antes que una generación, la verdad es que este movimiento -el primero en tener identidad grupal en la historia del arte en Chile-, se constituyó de un variado grupo de artistas (manteniendo muchos de ellos características muy personales), aglutinados por las enseñanzas plásticas de Fernando Álvarez de Sotomayor.

Su propuesta se basó fundamentalmente en un cambio de temáticas, en las cuales subyacían contenidos de tipo social. Los artistas de la generación del trece provenían de clases sociales no acomodadas, y debían sufrir con muchas dificultades su opción artística. Consecuentemente, Álvarez de Sotomayor, instó a sus alumnos a intensificar el trabajo de color, no ajeno a algunos aspectos impresionistas, pero en él esta preocupación cromática se proponía con una finalidad distinta: el dramatismo de la realidad cotidiana. Como señala Patricio Lizama:

...de esta forma, emergían en la plástica escenas de tipos populares que mostraban roles protagónicos a sujetos de grupos hasta entonces ignorados en el arte: aparecía la pintura social en Chile.⁵¹

Entre los pintores destacados de la "Generación del Trece" están Arturo Gordon (1883-1944) y Pedro Luna (1896-1956). Habiendo sido Agustín Abarca alumno de la Escuela de Bellas Artes en esos años,

⁵¹ LIZAMA, Patricio. *Jean Emar, Notas del Arte*. Santiago. Edit.RIL, Santiago. 2003. p. 14.

se le incluye frecuentemente en los textos especializados en la lista de artistas que configuran este grupo, encontrando como fundamento para esta asociación algunas obras de Abarca que se abocan a temáticas campesinas. Sin embargo, su número es mínimo y están muy lejos de constituir una alternativa a la profusa temática paisajista de Abarca, por lo que diferimos de esta filiación. Lo mismo con sus opciones de color, que ya estaban incorporadas en el joven Abarca, desde sus formadores anteriores al contacto con Álvarez de Sotomayor. Opciones que mantuvieron en lo principal, una dinámica de búsqueda frente a las situaciones cromáticas que eran observadas en la propia naturaleza. Lenguaje cromático lejano al dramatismo de la “Generación del Trece”. Lo unía sí, a este grupo su amistad con Pedro Luna, Abelardo Bustamante e intelectuales cercanos a ellos, pero distaba mucho de compartir sus preocupaciones sociales como tema pictórico. El realismo costumbrista hispano traspasado a los jóvenes pintores chilenos, el interés por traducir las situaciones cotidianas de los sectores desposeídos, y su fuerte estímulo a trabajar la figura humana, no encontraron en Abarca un pintor proclive.

La “Generación del Trece” también fue llamada “La generación trágica”, por las dificultades y tristes condiciones que vivieron sus protagonistas. Neruda incluso los denominó: “Trágica capitanía de pintores”. Los teóricos e historiadores Galaz e Ivelic sintetizan el aporte de este grupo:

...Al proyectar la experiencia vivida, la expresión se intensificó, pero sin llegar a un expresionismo radical, porque la realidad objetiva, le imponía aun sus principios formales. Sin embargo, este incipiente expresionismo modificó, de manera considerable, las raíces decimonónicas de la pintura chilena.⁵²

Pero mientras esta generación vivía la bohemia y su trágico destino, Agustín Abarca contrajo matrimonio en 1915. Al año siguiente, por motivos de trabajo, se trasladó a la ciudad de Victoria, donde consiguió un empleo que le permitió con una mínima estabilidad

⁵² GALAZ, Gaspar, e IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Edit. Universitaria de Valparaíso, Valparaíso, Chile. 1981. p. 190.

dedicarse a pintar paisajes de la zona por once años ininterrumpidos. Al tomar la decisión de retornar a Santiago en 1927, encontró en la ciudad un ambiente artístico transformado, hechos aún más drásticos que la “Generación del Trece” habían cambiado el ambiente del arte nacional. Especialmente el proceso liderado por el llamado “Grupo Montparnasse”.

3.3.2. El Grupo Montparnasse

Durante la década del veinte jóvenes pintores chilenos llegaron a París y se quedaron largas temporadas absorbiendo las tendencias contemporáneas de la época, las que transformaron su concepción artística. Intelectuales chilenos los acogieron en Francia, en el barrio de Montparnasse. Luego, en 1923 logran realizar una exposición en Santiago, generando un quiebre con la pintura de la academia. En ese momento la academia era entendida como un amplio espectro que incluía también a la pintura realista de la “Generación del Trece”, como a los individualistas entregados a búsquedas personales. Su origen lo describe Lizama:

...Nació así el Grupo Montparnasse, nombre emblemático que identifica la aparición de la vanguardia plástica en Chile, sus integrantes eran los pintores Manuel Ortiz de Zarate, Julio Ortiz de Zarate, José Perotti, Henriette Petit y Luis Vargas Rosas: todos habían vivido un tiempo en Europa entre 1919 y 1923 y habían asimilado los principios del arte nuevo. Ellos, junto a Jean Emar (intelectual radicado en París), organizaron una exposición que fue inaugurada el 22 de octubre de 1923 en Santiago en la casa de remates Rivas y Calvo.⁵³

La exposición era una respuesta de ruptura ante los salones oficiales que organizaba anualmente la Escuela de Bellas Artes, a los que Abarca envió obras durante más de veinte años, logrando reconocimientos, que para él eran muy significativos.

⁵³ LIZAMA, Patricio. Op. Cit. p. 22.



Fig. 32: Aviso de la exposición del Grupo Montparnasse, 1923.

El “Grupo Montparnasse” se apoyaba sustancialmente en la propuesta post impresionista e innovadora de Cézanne, incorporando a la vez las tendencias “fauve” y “expresionista”. Al mismo tiempo, enarbolaba una permanente ruptura según los variados y dinámicos procesos artísticos europeos. En síntesis, era una tendencia hacia la subjetividad y al descubrimiento del objeto del arte en sí mismo como recurso de poética e instrumento de alteración social.

Para Abarca la llegada a Santiago en 1927 significó, la constatación de su distanciamiento de los movimientos emergentes. Respondió, organizando su vida al interior de su residencia en Ñuñoa y viajando a los alrededores de Santiago, internándose en las quebradas de Macul y Peñalolén de la precordillera, para buscar sus paisajes. Viajes que también incluían desplazamientos a la zona centro y sur de Chile, donde permanecía en los meses de verano.

Aquí se encontró con que mucho habían cambiado las cosas y las ideas. Las paletas se habían hecho claras y los de más actualidad rivalizaban en el esfuerzo de dar a sus telas un colorido fuerte y puro. A él le parecieron estridencias, pero procuró entenderlas sin gran deseo de ponerse a tono. Vio a Griegorieff y sus alumnos; a los que adoraban a Cézanne o a Matisse; luego a los que traían la idolatría de Picasso y de todo Lothe. El campanario de su iglesia

había callado del todo. Valenzuela Llanos y Lira eran tolerados como apenas aceptables a su época; la escuela de Barbizon era el negro y menospreciado romanticismo. Abarca se recogió en su casa de Los Guindos, salía poco, hablaba menos y evitaba toda discusión...⁵⁴



Fig. 33: La casa de Agustín Abarca en Plaza Los Guindos, Ñuñoa.

Quedó Agustín Abarca entre estos dos movimientos (“Generación del Trece” y “Grupo Montparnasse”), sin haber pertenecido a ninguno y tampoco le correspondía generacionalmente, de igual a igual con los continuadores del paisaje del XIX y académicos: Pedro Lira, Alberto Valenzuela Llanos, Pablo Burchard y el innovador Juan Francisco González.

Ni la “Generación del Trece” ni el “Grupo Montparnasse” le inspiraron pertenencia, pero a la vez no pudo desentenderse, ya que eran sus contemporáneos. Además, varios artistas de estos movimientos fueron sus propios amigos, al tiempo que sus referencias comparativas. Esta fue la situación que condicionó su actitud como artista nacional en los años siguientes, una actitud de retracción ante aquello que quedó resumido en una palabra: la vanguardia.

⁵⁴ LETELIER, Jorge. *Homenaje a Agustín Abarca. Revista de Arte, Universidad de Chile*, No. 2. Universidad de Chile. Santiago. 1955. pp. 2,3.

3.3.3. Generación del 40

En la década del treinta, Agustín Abarca adelantó con su retraimiento la interioridad de las posguerras en la pintura nacional. Un movimiento que se gestó desde mediados del veinte a los cuarenta, en oposición a "Montparnasse", y que manifestó entre sus componentes una nueva generación de paisajistas. La generación de artistas de los cuarenta ya no viajaba a París, Europa dejó de ser el pulso de la referencia. Una parte de los jóvenes artistas de la década se replegó nuevamente al paisaje, pero con un pequeño y significativo cambio de perspectiva. El motivo temático se transformó en un territorio para una búsqueda absolutamente sensible, ya no reglada por las teorías en boga. Una actitud que Castillo e Ivelic describen: "(...) donde no existiera una vigilancia racional en torno a los aspectos formales y temáticos".⁵⁵

La denominación "Generación del 40", esconde dos cosas: primero, la relatividad de su coherencia; y luego, la constante de la impureza en toda propuesta nacional. Para explicar la nominación citamos a Leonor Castañeda:

En 1975 Antonio Romera escribe un artículo titulado *La generación del 40 de la Escuela de Bellas Artes*, donde con un afán fundacional señala: "este núcleo lo designó generación del 40, por ser ése, año en el cual se produce la plena eclosión de casi todos sus componentes". Romera justifica entonces la nominación de "Generación del 40" a partir del hecho de haber pasado por idénticas experiencias vitales y de formación" es, decir selecciona a los integrantes principalmente por su participación en el ámbito universitario en un período determinado.⁵⁶

⁵⁵CASTILLO, R. e IVELIC, M. Op.Cit. p. 11.

⁵⁶ CASTAÑEDA, Leonor. *Repliegue hacia un Paisaje Sentimental: "La Generación del Parque"*. En *Chile, 100 años: Artes visuales*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Catálogo. 2000. p.115.

Una denominación altamente imprecisa que no tiene fundamentos estéticos y que se centra en explicaciones de contextos formativos y coincidencia cronológica. Romera identifica a los actores principales de este grupo: Israel Roa, Sergio Montecino, Carlos Pedraza, Gregorio de la Fuente, Luis Torterolo y otros. El “otros”, no se cerró por varias décadas, en tanto distintos criterios curatoriales, extendieron la pertenencia a varios artistas, en sucesivas exposiciones retrospectivas.

A pesar de lo anterior, se reconocen algunas constantes:

1) Lirismo; 2) Repliegue ante las renovaciones de los movimientos “Generación del Trece” y “Montparnasse”; 3) Expresión intimista; 4) Retorno a la fuente temática paisajista.⁵⁷ Esta última característica reinstala por una parte, el paisaje como temática de importancia en la pintura nacional, y por otra, activa una lectura de continuidad y de desmarque de este género, de sólo un episodio, en la secuencia de temáticas en la historia del arte del país.

Dos maestros de la pintura chilena, sirvieron de marco para esta reformulación: por un lado Pablo Burchard, quien construyó literalmente, como profesor de pintura de la Escuela de Bellas Artes, los años formativos de los artistas de la “Generación del 40”. Y por otro, la investigación plástica de Juan Francisco González y sus herencias, que aportaron la subjetividad -que en todo caso-, no cuestionó para estos artistas, su relación con los referentes.

Para Agustín Abarca, el grupo estuvo fuera de alcance. Era su última década y estaba ensimismado en su taller de Los Guindos. La historia del arte había seguido su marcha, y Abarca no la dejó ingresar a su mundo. Es significativo aquí contextualizar al pintor, respecto de los hechos históricos de la evolución del arte. En sus tres décadas de producción, se ubicó en cierto modo distante de los hechos en la evolución artística nacional, pero más dramática era su distancia al pensar que, cuando pintaba su *Árbol Solitario*, tenía como contemporánea la obra de Mondrian de los años veinte, o que coincidente con su obra *Las Pataguas*, se encontraba Pablo Picasso

⁵⁷ Ver: GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. Op. Cit. p. 228 y ss.

de los treinta; y que distancias aún mayores, se producían entre el momento en que Abarca acometía al paisaje desde la mancha, con aquel donde Jackson Pollok iniciaba su tránsito hacia la abstracción en la década de los cuarenta.

De alguna manera, al interior de la plástica chilena, la “Generación del 40”, funcionaba como una línea de contacto entre el gran contexto, el arte de vanguardia en Europa y Estados Unidos, y los pintores de la generación antecedente chilena, aquella compuesta por algunos alumnos de los grandes maestros de comienzos de siglo XX y que no encontraron coincidencia ni con la “Generación del Trece” ni con “Montparnasse”. En esos años, esta generación, sin estar en posiciones extremas, como por ejemplo en el cuestionamiento de la propia representación, tampoco construyó un lugar inexpugnable para las innovaciones y cuestionamientos en la pintura. Postura que no implicó una ruptura, generando puentes hacia la tradicional presencia del género del paisaje en la pintura chilena, donde se ubicaba Agustín Abarca.

Para este grupo, la intimidad volvió a tener un lugar y sus paisajes lo denotan, exponiendo esta postura en imágenes de lugares de Chile, así como también de la propia interioridad de los artistas. Este grupo dio un impulso sustancial al género del paisaje en la plástica del país, incluso en su proyección hasta la actualidad, manteniendo en la contingencia la preocupación de apreciar e investigar a los pintores del paisaje, como Agustín Abarca.

4. BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS

4.1. La Sociedad alrededor del Pintor

Juan Agustín Abarca Abarca nació el 27 de diciembre de 1882 en la ciudad de Talca. En ese momento, era la cuarta en importancia del país con una población de 20.000 habitantes. Talca es una ciudad profundamente arraigada en la tradición del país, fue fundada en el siglo XVIII y en ella se firmó en febrero de 1818 el Acta de Independencia de Chile. Más al sur queda la región de Los Lagos, que por esos años, fue incorporada definitivamente a la “civilización”, despojada a la cultura mapuche. Esa misma región fue la que el pintor recorrió sólo 30 años después, y donde, internándose en bosques, campos, bosques y montañas tuvo los referentes para realizar su trabajo sobre el paisaje. A comienzos de siglo esos territorios eran aún, en buena parte vírgenes, ausentes de la pujante industria agrícola que se desarrolló en las décadas siguientes y que transformó definitivamente la zona.

El momento que vivía el país al nacer Agustín Abarca era significativo. En diciembre de 1882, se inició una de las últimas campañas contra los levantamientos indígenas del sur del país, considerándose estas fechas como las del término de la guerra de la Araucanía, que duró tres siglos y medio. Con el avance del coronel Urrutia hasta la ciudad de Villarrica (a poco más de 400 kilómetros de Talca), la zona del sur del país quedó definitivamente incorporada al territorio de la república. En el extremo opuesto del territorio -en el norte- el 30 de octubre de 1883 se firmó en Ancón el tratado definitivo de paz con que terminó la Guerra del Pacífico, en que Chile incorporó a su territorio las ricas zonas mineras del desierto de Tarapacá, aumentando su territorio en su límite norte desde el paralelo 27 hasta el paralelo 22.

Así, el contexto nacional de la infancia de Agustín Abarca fue de grandes cambios estructurales. Si bien los parientes, abuelos y tíos de Abarca, tenían una larga vinculación con la vida campesina de la zona, comprometidos en la tenencia de tierras, el joven Abarca recordaría después sólo una experiencia muy personal: “Mis padres eran campesinos y mis primeros años fueron vividos en plena

naturaleza con toda la libertad de un pequeño salvaje”.⁵⁸ Fue hijo único de su madre Domitila Abarca y creció rodeado de tías provincianas y conservadoras, seguramente un aspecto que influyó en el carácter retraído de Abarca. Sus estudios de humanidades los realizó en el Liceo de Talca, pero debió interrumpirlos por la enfermedad de su madre, que lo obligó a buscar empleo. Lo consiguió en la Tesorería Fiscal, alcanzando con mucho orgullo el puesto de auxiliar en 1900. Paralelamente había estudiado en el Instituto de Comercio de Talca, donde obtuvo el título de contador. Con este título obtiene el puesto de cajero en la Caja de Ahorros de Talca, puesto que le permite conocer al pintor Pablo Burchard, quien le guía hacia la pintura, pocos años después. Con este empleo cumple con la responsabilidad de mantener a sus tías, tras la muerte de su madre. Hecho que afectó profundamente a Agustín Abarca. Su situación de hijo único y la no presencia del padre, condujo al joven Abarca a una independencia inevitable.

Las décadas de la juventud de Abarca corresponden a una etapa cultural del país influida por una fuerte dependencia hacia la cultura europea, adoptada por las clases aristócrata y media, y sostenida por las relaciones económicas. Las nuevas riquezas en Chile generaron un rápido crecimiento de la clase media, que tuvo en la guerra civil de 1891 la expresión de las fuerzas que gestaron su identidad. Identidad que incluyó los gustos por los modelos conservadores de la pintura europea de fines del siglo XIX, especialmente de Francia, determinando el modelo que se develó a Abarca, en el descubrimiento de su vocación artística. En ese momento, el presidencialismo vencido por la comunión de las fuerzas políticas aliadas a capitales extranjeros definió la estabilidad de la sociedad. Este clima social se mantuvo hasta la década del veinte, con las convulsiones políticas que dieron por resultado la constitución de 1925, consagrando la diferencia del estado y la iglesia, leyes sociales y facultades del poder ejecutivo. Se restituyó y fortaleció la presencia del estado como ente regulador.

El rol protagónico del estado favoreció un desarrollo cultural afín a las preocupaciones sociales. El proteccionismo económico (que se

⁵⁸ DROGUETT, Luis. *Agustín Abarca o el Lirismo Pictórico*. Ed. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago. 1955. p. 10.

prolongó hasta 1973) hizo que durante las décadas del veinte al cuarenta, se estableciera la configuración de un país austero, altamente melancólico de la cultura extranjera (principalmente francesa) y hostil a los cambios formales. Tampoco fue esencialmente receptivo a la explosiva cultura industrial de la posguerra; mas bien, la intelectualidad del país se alineó con las perspectivas de la izquierda, alentada desde las reformas políticas del gobierno del frente popular entre 1939 y 1941. Lo comentado en los párrafos anteriores, proyectó una situación social relativamente estable durante varias décadas, y nos interesa porque este contexto, aportó el contexto para que un pintor como Abarca fuese posible. Abarca provenía de una familia de pocos recursos, y mantuvo esta condición durante toda su vida. Su esposa durante los años treinta y cuarenta permitió con su empleo de profesora de estado, mantener una mínima estabilidad familiar, y adquirir una pequeña propiedad, que más tarde sería el taller del artista; y al propio Abarca, contar con una modesta jubilación, gozando de la posibilidad de viajar por el sur del país dedicado a la pintura, sin depender de las ventas de sus obras o su inserción en el ámbito comercial del arte.

4.2. Su vida y el arte

Pablo Burchard en 1900 era un joven pintor de importancia en el medio artístico nacional. Discípulo destacado de Pedro Lira (Director de la Escuela de Bellas Artes entre 1892 y 1907), ya ejercía la docencia a sus 25 años de edad. Consiguió un empleo en Talca como profesor de dibujo en el Liceo de Talca. En marzo de 1900, Burchard fue a la tesorería de la ciudad a cobrar su sueldo de tres meses, y el joven cajero Agustín Abarca le hizo notar que estaba dejando de cobrar un cuarto mes de sueldo, pago que fue hecho bajo la responsabilidad del propio Abarca. Con esta situación se inició una significativa amistad. Consecuencia de esta circunstancia, se reveló para Agustín Abarca, su determinación por el arte, como lo señala el propio pintor:

Pocos días después, volviendo de una excursión al campo, encontré en un camino al señor Burchard pintando con dos jóvenes. Me detuve detrás de él observando cómo pintaba tan bien casas, árboles, animales, planos de verduras y suelo. Y que lindo era el color. Molesto el señor Burchard por la presencia de un extraño a su espalda se volvió y me reconoció, levantándose y dándome los agradecimientos por su mes de sueldo que si no lo cobra lo habría perdido. Luego me preguntó si me gustaba la pintura. Yo le contesté entusiasmado que eso era lo que me agradaba. Al ver mi entusiasmo me tomó desde ese día como uno de sus alumnos. Asistí a las clases nocturnas y en el día lo acompañaba al paisaje en mis horas libres de oficina. En esas condiciones estudié en Talca dos años con el señor Burchard y como este señor se trasladó a Santiago, presenté la renuncia al puesto que servía para venirme (a la capital).⁵⁹

Para Abarca la decisión de dedicar su vida al arte, significó la ruptura familiar, siendo expulsado de la casa, entonces Burchard le ofreció una pieza para acogerlo. Pablo Burchard escribió a Pedro Lira recomendando al joven pintor. Ya en Santiago y para financiar sus estudios, Abarca encuentra un curioso trabajo: toma huellas digitales de fallecidos en el Instituto Médico Legal, para el servicio de la policía civil. De día se dedicaba a sus estudios de pintura.

Se matricula en la Academia particular de la Universidad Católica que dirigía Pedro Lira en 1904. Su ingreso al espacio de formación artística de este maestro, definió tempranamente sus habilidades, haciéndose visibles sus habilidades en el dibujo del paisaje:

...mi padre hizo un examen de figura humana, entonces a Pedro Lira no le gustó. Le preguntó de donde era, mi padre le debe haber dicho: -Yo vengo de Talca- , entonces le dijo: -Señor vuelva- . Pero mi padre tenía una gran carpeta de dibujos al carboncillo de paisajes y se los mostró, entonces Pedro Lira observándolos, le pidió disculpas. Esto está escrito por mi padre, y también que luego lo

⁵⁹ Ibid, p. 11.

mandó a ver a Don Alberto Valenzuela Llanos. Entonces él lo tomó y siguió sus estudios.⁶⁰

A fines de 1905 recibió su primer reconocimiento. Al interior de la academia de la que formaba parte se hizo merecedor de un premio de dibujo, luego de participar del concurso de fin de año. En el jurado estaba Alberto Valenzuela Llanos, ya de gran prestigio en aquel momento. El artista definió a Abarca: “Éste es un paisajista”. Dada la trascendencia de Alberto Valenzuela Llanos en el género del paisaje en Chile, este acontecimiento de la educación artística de Agustín Abarca es especialmente importante. No hay dudas que recibir el reconocimiento de quienes eran figuras señeras del ambiente nacional, dio seguridad a Abarca de la vocación que había elegido, y probablemente definió con mayor decisión su opción por el paisaje.

Con una carta de recomendación de Lira retorna en 1906 por un tiempo a Talca donde realiza su primera exposición, exhibiendo sus obras en los almacenes del aserradero de madera Colbún, a orillas del Río Maule. Allí trabaja como contador y pinta en las excursiones por los bosques precordilleranos de la zona.

Vuelve a Santiago en 1908 y durante este período obtiene su primer reconocimiento formal: la tercera medalla del Salón Oficial. Su participación había consistido en once dibujos de paisajes, iniciando con esto su presencia como artista en la ciudad de Santiago y, de alguna manera, definiendo también su identidad entre los años 1904 y 1908. En 1909 se incorporó a la Academia Oficial de la Escuela de Bellas Artes, dirigida por el artista español Fernando Álvarez de Sotomayor, situación que a menudo es interpretada entre los historiadores del arte en Chile, como un argumento de pertenencia a la llamada “Generación del Trece”, sin embargo, como ya hemos expuesto en páginas anteriores, pensamos -por lo investigado- que esta asociación es relativa. Como sostiene la hija del pintor esa experiencia no será significativa para Abarca: “...iba a clases de

⁶⁰ En entrevista para esta investigación, ABARCA VALENZUELA, Rosa. 20 de julio de 2004.

Álvarez de Sotomayor, pero en el fondo a mirar cómo pintaban los demás”.⁶¹



Fig. 34: Agustín Abarca en 1915

Para el arte nacional, la época a la que nos referimos fue un momento clave: se realizó la Exposición del Centenario, inaugurándose con ella el Museo Nacional de Bellas Artes en 1910. Llegaron obras en todas las técnicas y de varios países de Europa. Las pinturas, especialmente las adscritas al género del paisaje, fueron estudiadas acuciosamente por el artista. Esta exposición impactó al joven artista, y fue su primer y único contacto documentado con una importante cantidad de obras de artistas europeos. Atendiendo a lo señalado por Droguett en su monografía, la experiencia fue gravitante: “Dedicó horas enteras a los paisajistas”.⁶²

⁶¹ Ibid.

⁶² DROGUETT, Luis. Op. Cit. p. 14.

Los recortes de periódicos pegados en los cuadernos de anotaciones de Agustín Abarca, dan cuenta de su interés por la pintura extranjera que se reproduce en las publicaciones en Chile. Sin embargo, este interés no fue suficiente para motivar un viaje. Abarca se resistió a la ritualísima permanencia en Europa que hacían los artistas de la época, situación consagrada hasta merecer nombre: “el viaje del joven artista chileno a Europa”, tal como lo describe el pintor y crítico Ricardo Richon Brunet en el catálogo de la exposición del centenario:

Desde que se organizó la vida artística en Chile, se estableció la tradición de que todos los jóvenes artistas, después de sus primeros estudios, se dirigieran a Europa, y más especialmente a París, para completar sus estudios y formar su gusto e ideas...⁶³

Los motivos de Agustín Abarca para resistirse al obligado ritual los señala su hija Rosita Abarca Valenzuela:

...jamás, nunca le interesó salir fuera de su país, y él tenía un argumento, porque le decían: -¡Pero Don Agustín, no pide becas!-, entonces él respondía: - Pero éste es mi país, y es tan rico en su paisaje, es tan diverso, que uno sale fuera de Santiago, se va a los alrededores, y ya ve rincones que son una maravilla-, y esa fue siempre su contestación.⁶⁴

Así, la Exposición del Centenario fue crucial en relación a la posibilidad de contemplar pinturas originales extranjeras, teniendo en cuenta que en la época no se contaba con eficientes métodos de reproducción de la obra pictórica. El apreciar originales de maestros franceses, ingleses, españoles y de otras naciones, fue una experiencia que no vuelve a repetir en toda su vida. La pintura del paisaje que tuvo la oportunidad de apreciar directamente Abarca, puede ser significativa. Esto, porque su trabajo es muy diverso en varios aspectos y da signos que lo relativizan en tanto continuador de cualquiera de sus profesores (Pablo Burchard, Pedro Lira, Valenzuela Llanos, o Fernando Álvarez de Sotomayor) de manera significativa.

⁶³ *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Museo Nacional de Bellas Artes, Op. Cit. p. 28.

⁶⁴ En entrevista para esta investigación, ABARCA VALENZUELA, Rosa. Op. Cit.

La curatoría de esta exposición dio satisfacción al gusto oficial por la pintura posromántica y neoclásica, estableciendo en la pintura expuesta estos rasgos en común, situación establecida inquebrantable en Chile desde el inicio de la República. Junto a la pintura extranjera, y con jerarquía equivalente, se exhibieron obras de prácticamente todos los paisajistas del país: Pedro Lira, Pablo Burchard, Onofre Jarpa, Alberto Valenzuela Llanos, y muchos otros.

Ninguno de los textos encontrados hasta el momento se aboca al análisis de las obras presentadas en esa exposición, probablemente porque fue un intento de validación oficial de posturas artísticas que serían renegadas en las décadas siguientes por los intelectuales del arte en Chile. En los años siguientes (década del diez) se produjo la escisión entre la pintura decimonónica chilena de influencia francesa del siglo XIX -que la Exposición del Centenario trajo como plato fuerte-, y las nuevas tendencias del arte moderno, ecos de los acontecimientos europeos en el ámbito plástico.

En el ámbito de su vida familiar, Agustín Abarca contrajo matrimonio con Rosita Valenzuela en 1915, y retornó al sur en 1916, desvinculándose de los agitados años en el ambiente artístico santiaguino. En 1916 consiguió un trabajo de inspector en una Escuela pública del pueblo de Victoria, en la Araucanía. Permaneció en este puesto hasta 1927. Período en el que produjo su obra paisajista más voluminosa. Durante esos años siguió enviando obras a concursos en Santiago y obteniendo en éstos, algunos premios. Permaneció en Victoria hasta 1927 y en esos 11 años, Abarca desarrolló un contundente discurso pictórico.



Fig. 35: Abarca en el sur de Chile (1930)

Los años en el sur del país fueron extremadamente productivos, realizando una importante cantidad de dibujos y óleos. Estas obras eran enviadas a Santiago, y logró en 1925 su primer premio de importancia: Primera Medalla del Salón Oficial. A este período corresponde una de las seis obras que posee el Museo Nacional de Bellas Artes, y la más emblemática del artista: *El árbol solitario* (fig. 24).

Las ventajas de vivir en Santiago le hacen retornar en 1927, instalándose finalmente en la casa adquirida en la calle Hamburgo 36, en el barrio de Ñuñoa, cercano a la cordillera.

A pesar de su personalidad sociable, los años en el sur acentuaron un carácter reservado, y aunque mantuvo contacto con numerosos amigos del ambiente artístico, no participó en la activa vida social de los artistas de la época; así, adquirió una fama de pintor huraño. Durante las décadas siguientes, realizó frecuentes viajes a los alrededores de la ciudad. Abarca fue un notable andinista y sus caminatas lo conducían a Peñalolén, al Cajón del Maipo, a la Chacra Valparaíso -a pocas cuadras de su casa-, y al Cerro San Cristóbal. Estos lugares, en añadidura a las estadías de temporada en la zona central sur de Chile, otorgaron sus modelos para los paisajes entre 1930 y 1950 Agustín Abarca diversificó su técnica realizando

numerosos croquis, bocetos y haciendo cada vez más frecuentes sus estudios y obras en acuarela. En estos paseos pictóricos por las quebradas de Peñalolén, se hacía acompañar de Rosita Abarca, su hija, por quién demostraba un especial afecto.



Fig. 36: El artista y su familia, Santiago (década de 1930)



Fig. 37: Agustín Abarca, de excursión en el Cajón del Maipo (1930)

Fue ella y su esposa, Rosa Valenzuela, quienes luego y según instrucciones del maestro firmaron las obras del artista, autenticando la autoría. Así se generó una importante diversidad de firmas (auténticas), sumando las propias firmas de Abarca a aquellas autenticadas. En este período, ya instalado en su taller en Santiago, realizaba frecuentes excursiones junto a Rosita (su hija), donde se dedicaba a realizar croquis que, dependiendo del interés que el modelo le causaba, volvía al lugar a realizar bosquejos con color (óleo o acuarela). Más tarde retornaba al taller a realizar obras que ya consideraba conclusivas. Esta metodología de trabajo se hizo paulatinamente más focalizada en el trabajo de taller, en la medida que los viajes al sur o a los alrededores de Santiago se hacían menos frecuentes y más breves.

La actividad de Agustín Abarca durante la década del cuarenta se inició con la adjudicación en 1940, a través de concurso, de una cátedra de pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Viña del Mar. Fue la única experiencia de docencia realizada por el pintor; sin embargo, aunque fue breve, se revela en sus escritos

(realizados en el período) su concepción acerca del arte y su enseñanza:

Pienso que es muy difícil ceñirse a un marco en materia de enseñanza artística; creo que el programa lo va trazando el alumno con sus conocimientos y aptitudes. El papel del profesor debe ser el de guiar al alumno sin ahogar sus iniciativas, no reprobándole rotundamente su trabajo, por muy en desacuerdo que esté con sus ideas, para no herirlo ni alejarlo. Tratar de imponer un sistema, cualquiera que sea, nunca llegará a formar personalidades que, es, a mi juicio, a lo que debe propender la enseñanza de las Bellas Artes, y esto sólo se conseguirá dando al alumno la técnica, respetando sus inclinaciones.⁶⁵



Fig. 38: Abarca en su casa de Los Guindos (1940)

⁶⁵ Catálogo de la exposición *Agustín Abarca, Entre el Cielo y al Tierra*. Santiago, Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997. p.37.

En 1941 retornó a Santiago, rodeándose de amigos, entre ellos los pintores Pablo Burchard, Pedro Luna, el escritor Jorge Letelier y el poeta Jorge González Bastías. Con ellos realizó frecuentes reuniones en su casa de Hamburgo 36. La lista de asistentes a las tertulias incluía también a poetas como Gabriela Mistral, Omar Cáceres, el músico Remigio Acevedo, Ramón Gonzáles y el padre franciscano Damasceno Espinosa.

En Santiago, durante la década del cuarenta, Agustín Abarca modificó sus hábitos. Sus viajes al sur se hicieron más y más escasos. La década del treinta, de gran actividad pictórica en el sur, quedó atrás; fue reemplazada por la actividad centrada en el taller. Según transcurrieron los años cuarenta, Abarca evidenció la acentuación de un rasgo metodológico: se hizo más contemplativo hacia su obra, y más sintético. Curiosamente, sólo eliminaba elementos:

...nunca le agregó nada (a los óleos), jamás. Jamás le agregó ni una raya, ni una línea, nunca, todo lo contrario, le iba eliminando elementos....lo único que hacía aquí en su taller, una vez que lo construyó, era sacar sus óleos afuera (al patio), ponerlos en alguna parte... y los miraba...⁶⁶

En estos años realizó una decena de exposiciones y recibió algunas distinciones. Se dedicó especialmente hacia fines de la década, a la acuarela, marcando una tendencia cada vez más orientada hacia la síntesis formal.

En 1950, sus amistades, sin el consentimiento de Agustín Abarca, organizaron la última gran exposición que el pintor realizó en vida. Su hija Rosita recuerda la sensación de satisfacción mezclada con

⁶⁶ En entrevista para esta investigación, ABARCA VALENZUELA, Rosa.6 de agosto de 2004.

incomodidad de su padre al verse expuesto y homenajeados sin aviso. Ella, presente en los preparativos de la exposición, recuerda:

...han venido a la casa y le sacaron todas las obras que tenía colgadas mi padre, se metieron aquí en el taller, y le han sacado todo lo que tenía aquí. Se las han llevado en una camioneta enorme y se las expusieron en La Alhambra, y llenaron salas con su obra...⁶⁷

La exposición retrospectiva de "La Alhambra", presentando óleos, acuarelas y dibujos, situó al pintor entre los más importantes artistas de la historia del género de la pintura del paisaje en Chile. Artistas y variados sectores de la crítica solicitaron el reconocimiento oficial con el Premio Nacional de Arte, situación que no se concretó. Sin embargo, el mismo año, recibió el Premio de Honor del Salón Nacional.



Fig. 39: Inauguración de la exposición en la "La Alhambra"



Fig. 40: Abarca en 1951

En 1951 realizó su última muestra en la Sala del Ministerio de Educación. Su salud ya deteriorada, obligó al pintor a llevar una vida retirada. En los últimos años de su vida, su actividad en la pintura disminuyó, concentrándose en la producción de acuarelas, más inmediatas y menos exigentes en dedicación. Agustín Abarca falleció de una afección cardíaca, en su casa de Ñuñoa en el

⁶⁷ Ibid.

mediodía del 28 de mayo de 1953. En sus manos sostenía la Comedia Humana de Honorato de Balzac.

5. ACERCAMIENTO A LA OBRA

5.1. Procedimientos

En este capítulo nos hemos preocupado de diferenciar procedimientos de técnica, para distinguir con claridad algunos aspectos del trabajo de Abarca, que requieren de un acento en esta diferenciación. Esto porque observamos que las obras de Abarca, parecen proceder más de resultados de procedimientos (distintos momentos, emociones y limitaciones materiales), antes que de una habilidad controlada y trabajada al servicio de un resultado premeditado.

Definimos como procedimiento, a todas aquellas acciones que conllevan a la producción de la imagen, el cómo se articula la aproximación a la proposición misma. Si se quiere, un aspecto estratégico-táctico: la elección de temas, la organización de los pasos de producción, lo existente antes y después de la actividad productiva misma, pero también lo que en torno a esta acción productiva, se articula como apoyo. Por otra parte, definimos como técnica, a aquellas habilidades en acción en el proceso pictórico; a lo que está puesto en juego en la proposición, lo podríamos identificar como lo estrictamente táctico.

5.1.1. La jornada al encuentro del referente

Está claro que Abarca se percibe a sí mismo como un artista a “plain air” -y aunque no estemos totalmente de acuerdo después de lo investigado en esta tesis-, sí debemos enmarcarnos en esta visión que el artista posee de sí mismo, para referir y analizar las acciones con las que Abarca inicia el camino a la proposición de un paisaje. Aunque nuestro pintor no dejó demasiados testimonios de sus procedimientos –tampoco existen escritos sobre sus metodologías-, tenemos los testimonios de su hija Rosita Abarca, que en las últimas décadas de su vida, lo acompañó ocasionalmente en las fases

previas de sus propuestas (que incluían caminatas y conversaciones), así como tuvo ocasión de observar su trabajo de taller:

...yo observaba que mi papá caminaba, caminábamos hacia a Peñalolén por ejemplo, si no encontraba el tema, ¿Cuál iba a ser el tema?, lo ignoraba yo. Él tenía la imagen que quería reproducir, pero solamente iba acompañado de una libreta de croquis, entonces veía algo que le gustaba y trazaba un croquis muy rápido con grafito, y seguíamos caminando (...) él iba al lugar y caminaba y caminaba, y observaba, hasta que de repente, algo le llamaba la atención, un camino, una acequia, una casa, un árbol determinado, entonces sí, ahí, frente a eso, abría su libreta de apuntes y tomaba croquis, y cuando ya el tema era muy interesante, volvía al lugar, y hacía un apunte al óleo.⁶⁸

Estos testimonios de la hija del pintor, aclaran varios puntos del método de génesis de las obras. Enumeramos aquello que consideramos significativo: en primer lugar que Abarca va físicamente a recorrer los lugares que pretende usar de referente; luego, por lo menos en la percepción y testimonio de su hija, el pintor “tenía” la imagen, esto nos refiere a un preconcepción, antes que la búsqueda y encuentro de lo imprevisto; y por último, un tercer elemento, es que establecía un método de registro, de memoria transportable, y con ésta, trabajaba en el taller para la producción final de la obra. Esta obra conclusiva al interior del taller es un rasgo que nos fue señalado por Rosita Abarca, en otros momentos de las entrevistas realizadas. En resumen, la información que tenemos nos aproxima a un procedimiento de trabajo que se construía inicialmente desde una búsqueda en terreno de una imagen -pero según un esquema preconcebido-, y que finalmente era terminada a través de la memoria visual de la naturaleza, materializada en un registro. Método que, sin embargo, no implicaba de ninguna manera una distancia con el referente, puesto que todo indica a una intensa experiencia afectiva con el lugar, muy diferente a la sola y mera búsqueda de motivos para justificar sus paisajes.

⁶⁸ Ibid.

Lo primero que concluimos es que ante la infinitud natural, Abarca se fija en algo, pero sólo en algo que coincide con aquello que de algún modo ya prevé. Tenemos así la presencia de una imagen previa en la mente de Abarca, una que es reconocible en el referente natural. Esto nos retrotrae a cierto aspecto de la propia génesis del paisaje pictórico, que es aplicable y aclarador para comprender acerca de la forma de producción de las pinturas de Abarca. Lo señala Gombrich, citando a Richard Payne y Nietzsche:

Creo que la idea de un arte inspirado por la belleza natural, (...) es, cuando menos, una simplificación excesiva y muy peligrosa. Es posible incluso que invierta el proceso real mediante el cual descubre el hombre la belleza de la naturaleza. Decimos que un escenario es "pintoresco" – como Richard Payne Knight supo hace mucho tiempo- cuando nos recuerda pinturas que hemos visto. Y para el pintor, a su vez, sólo puede convertirse en "motivo" lo que puede asimilar al vocabulario que ya ha aprendido. Como dice Nietzsche del pintor realista:

¡Fiel y completa la naturaleza! Pero ¿cómo empezar,
cuándo terminar el retrato de la Naturaleza?
Infinito es hasta el menor fragmento,
Y acaba pintando lo que le gusta de ella,
¿Y qué le gusta? ¡Lo que puede pintar!⁶⁹

Si bien lo señalado es amplio y compete en cierto modo a toda proposición paisajista es particularmente propio del pintoresquismo. Si observamos la obra de Abarca no deja de llamarnos la atención la proximidad con lo pintoresco, específicamente con el criterio de formulación de este tipo de imagen. Más allá de esta vinculación, concluimos también que en la producción de Abarca se consuma una tensión dialéctica entre los temas que el pintor llevaba ya en su mente (sus preferencias temáticas, compositivas, etc.) y lo que el territorio le fuese poniendo por delante en sus caminatas. Tensión dialéctica que desembocaba en síntesis pictórica.

⁶⁹ GOMBRICH Ernst. *Norma y forma*. Ed. Alianza, Madrid. 1984, p. 244.

Por último, nos interesa señalar el traslado al taller del registro primario, del boceto como forma de recuerdo de lo visto. Esta memoria visual de la naturaleza, el “ressouvenir” (recuerdo del recuerdo), nos lleva a vincular a Abarca a aquellos pintores franceses del siglo XIX que activaron esta antigua metodología en la pintura de manera protagonista, nos referimos a la Escuela de Barbizon. En este sentido reconocemos al pintor viajero cercano a los árboles, pero si comparamos esta metodología (la de Abarca) con otros artistas posteriores, que extremaron esta conclusión “in situ”, se nos hace nítido un Abarca que reivindica el trabajo de taller, para la proposición de una personal versión del mundo natural.

5.1.2. Del esquema a la definición

Agustín Abarca inicia su trabajo en el boceto. Sus notas y libros de apuntes constituyen la primera aprensión de los referentes en los cuales apoya el trabajo. En sus caminatas siempre llevaba su cuaderno de notas, recorriendo y buscando *el* paisaje. Aquella imagen que lo motivara con la suficiente intensidad para registrarla. Es una situación muy diferente a la de un estricto naturalista que acompaña al paisaje, que produce su obra en comunión con el referente de principio a fin. La opción profundamente naturalista concluye la experiencia de contemplación, junto con el trabajo. En el caso de Abarca, es sólo el comienzo, y en diferentes instantes -pero en alguno- él se separa del referente y sigue solo. Para Abarca, la elección del tema, el encuadre y la composición en el boceto, son el primer paso. En el otro extremo del proceso, existe un óleo de dimensiones mayores que corresponde a la conclusión de una imagen, ya madurada en la percepción e imaginación de Abarca. En el transcurso del proceso quedan bocetos revalorizados como croquis, óleos sobre cartón o tela (de medianas dimensiones) y acuarelas; que ocasionalmente, asumen la conclusión de la propuesta de la imagen.

La familia Droguett Abarca conserva un conjunto de libros de apuntes y bocetos, que su hija Rosita numeró de 1 a 11. Contienen un gran número de dibujos, por ejemplo, el libro número 10 (fig. 41), de

aproximadamente 20 centímetros de alto, contiene 460 apuntes en su mayoría realizados con grafito. Estos cuadernos los fabricaba el propio artista, a veces con papel de desecho y reciclando tapas de libros escolares. Las hojas están cortadas y cosidas con pitilla, por el mismo Abarca.

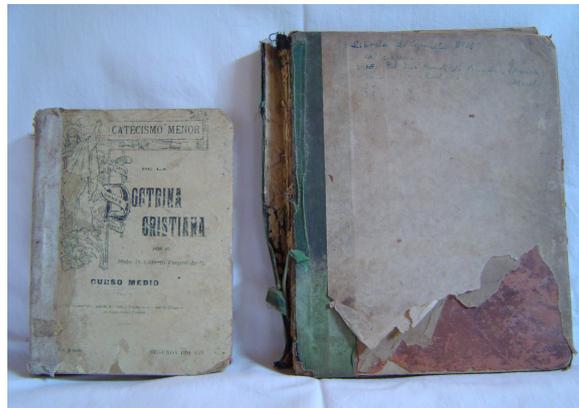


Fig. 41: Cuaderno de bocetos N° 11 (a la izquierda)

Al interior de estos libros, encontramos los bocetos en forma de viñetas, organizados en diversas configuraciones. Estos bocetos son las primeras tomas que anteceden a croquis más acabados, que son a su vez los antecedentes a los óleos definitivos. Esta secuencia la podemos observar en la obra *Sauce seco*, donde encontramos las tres instancias:

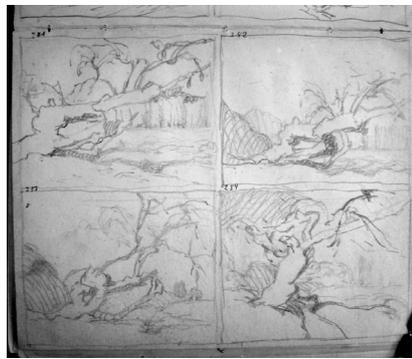


Fig. 42: Paso 1: bocetos para la obra *Sauce seco*, (N° 281 a N° 284)



Fig. 43: Paso 2: Croquis a carboncillo
Sauce seco



Fig. 44: Paso 3: Óleo
Sauce seco

Si observamos la evolución de la imagen desde los bocetos hasta la obra definitiva, deducimos importantes claves de comprensión para las obras de Abarca. En el caso de los bocetos, podemos ver que han existido varias tomas, las diferencias sugieren diversos ángulos de visión del referente, pero también muestran varias modificaciones configuracionales: son y no son el mismo árbol. Cambian las

relaciones formales, el ancho de los troncos, los elementos representados. Los cuatro pequeños croquis (fig. 42), muestran un nivel similar de trabajo. En el paso siguiente, frente al croquis en grafito, ya el acabado del dibujo a carboncillo (fig. 43), da cuenta de un nivel de detalles mucho mayor. Pero si observamos el croquis que Abarca eligió como antecedente y origen de la imagen, no deja de sorprendernos las diferencias formales entre ambos. Si nos dejamos convencer por el nivel de veracidad (mimesis), del croquis de mayor definición, debemos concluir que el boceto inicial incluido en el cuaderno está bastante lejos del referente. El árbol es mucho más liviano y no vemos parte de las ramas descritas en el dibujo posterior. Suponemos un avance hacia la representación fiel, pero esta conclusión se nos hace evidentemente errónea, si observamos la obra final: el óleo. En esta fase final, vemos que el árbol recupera ciertas proporciones del boceto original, aunque mantiene importantes diferencias en los ramajes. Desaparecen las ramas más delgadas, sólo se nos refieren a través de follajes que no apreciamos en el dibujo de grafito. El árbol es más corpóreo y orgánico en el dibujo. ¿A cuál de las imágenes debemos considerar de mayor cercanía con el referente?, una pregunta que no podemos responder, y que pierde sentido ante la evidente realidad de un Abarca que interviene de manera importante las formas que observa en la naturaleza. Un diálogo con la naturaleza donde cada interlocutor pone una palabra.

Otro aspecto que nos interesa señalar son los elementos de la imagen que se proponen en cada etapa. En el boceto inicial, Abarca define la composición, el encuadre, las relaciones de la forma con un marco ortogonal organizado en viñetas, los ejes principales y la relación de espacios ocurren según esta proposición. Un interesante punto a resaltar en esta etapa, es el encuadre. Hemos podido observar en los numerosos libros de bocetos, una formulación de encuadre que nos recuerda el álbum fotográfico, tanto en los criterios de fragmentación de cada imagen, como en la configuración de los cuadernos. En el segundo paso, el dibujo de mayor definición, trabaja la luz, la presencia de las sombras, la consistencia del volumen. Finalmente en la tercera fase, incorpora el color, pero aquí sucede algo interesante, podemos notar que en el traspaso del croquis de grafito al óleo, Abarca activa la iluminación de la sombra, con color dotado de un valor mucho más alto que las sombras del

registro gráfico monocromo. No sólo tienen un valor mayor, también vemos en el color, el surgimiento de constantes en Abarca: su frecuente opción por altos grados cromáticos en los colores que usa y la subsumisión del tema al recurso de la mancha. Pensamos que los colores asumen una función expresiva, y con esta característica, una acción de reemplazo a la expresividad de la línea, es “el” recurso para transmitir la vitalidad perdida en el recorrido eléctrico de la línea, efecto muy apreciado por Abarca, a juzgar por sus dibujos. Otras obras también presentan lecturas comparables a la anterior:



Fig. 45: Boceto preparatorio y óleo Olivos centenarios

En el caso de *Olivos centenarios*, se trata de un motivo que el pintor encuentra a pocas cuadras de su taller. Al lugar concurre durante distintos momentos del año a recoger apuntes del comportamiento de los árboles.



Fig. 46: Boceto preparatorio y óleo Rama quebrada II

Las relaciones entre aquello que suponemos las formas del referente real y su representación, son a juzgar por las representaciones (bocetos y óleos) de índole estructural, y se utilizan como soporte para la expresión de otros contenidos. En el escenario del dibujo, a través de la línea y el claroscuro; y del color y la mancha, en el caso de los óleos. En este tránsito del dibujo al óleo, acontece una renuncia a lo lineal.

5.1.3. La conclusión en el taller

...cuando se construyó este taller (Hamburgo 36), su taller, sacaba todos los años, por ahí por marzo más o menos, cuando ya iba a entrar el otoño, y ya no podía viajar hacia el sur, (...), entonces él sacaba sus óleos de mediano tamaño y los ponía aquí, en esta pared. Y los miraba largamente, y de repente apartaba uno, y los otros los volvía a guardar aquí, en este espacio, uno detrás del otro, pero dejaba uno afuera, (...), entonces él – venía yo a mirar que es lo que estaba haciendo-, lo había puesto en su atril, y había borrado algo. A veces le borraba un árbol completo, lo eliminaba, a veces corregía... no, no corregía, pero se veía que había retocado unas nubes y lo volvía a mirar y lo dejaba en el atril. Luego, después cuando sentía, seguramente que se debe haber sentido contento con lo que había hecho, entonces ya lo sacaba (del atril) y lo volvía a guardar.⁷⁰

Desde su largo período de once años en el sur, hasta las etapas vividas en Santiago tenemos reiteradas referencias a un trabajo conclusivo realizado al interior del taller. Ya hemos visto que Abarca retocaba y modificaba sus óleos, incorporando elementos, alterando las formas de los propuestos, y otro punto importante es que esta actividad ocurría a lo largo del tiempo. Por ello, sumamos a lo ya dicho, el acto contemplativo, ya no frente a la naturaleza, sino a la naturaleza creada en las telas. Se trata de un acto contemplativo que toma el control del proceso de crear. A través de la mirada multiplicada se reconocen los elementos accesorios, inútiles, y se añoran otros ausentes. Este impulso constructivo y selectivo de

⁷⁰En entrevista, ABARCA VALENZUELA, Rosa. 6 de agosto de 2004. Op. Cit.

elementos ha sido desde hace siglos, parte de la sustancia de la proposición paisajista, así lo determina Clark comentando el paisaje ideal de los siglos XVI y XVII inspirados en los relatos de Ovidio y Virgilio:

Los rasgos de que se compone [el paisaje] deben estar escogidos de entre los elementos naturales, lo mismo que la dicción poética está escogida de entre el discurso ordinario, por su elegancia, sus asociaciones antiguas y su facultad de combinarse armoniosamente.⁷¹

Lo que vemos entonces en los paisajes de Abarca se debe a su traducción, a la aplicación de una tabla de elementos que define el resultado, eliminando y seleccionando. Se propone así, una interpretación que es cercana al mundo natural, pero al mismo tiempo lejana, en tanto es releída y modificada hasta alcanzar el afinamiento de sus partes, según le parece al autor. En este punto creemos oportuno -para aclarar cuál es la posición de Abarca respecto de lo inventado- traer al texto una cita de Gombrich del Paragone, que señala ya desde el siglo XIII la cualidad inventiva de la imaginación humana, a partir del referente natural:

(...) Y si desea [el pintor] forjar parajes y desiertos, lugares fríos y umbrosos en época de calores o cálidos cuando haga frío, los forja. Y si desea valles o desea descubrir vastas extensiones de tierra desde cumbres montañosas y contemplar el mar en el lejano horizonte tras ello, en su poder está; e igual si quiere ir con la mirada hacia las altas montañas desde los valles bajos o desde las altas montañas hacia los valles profundos y la línea costera. En realidad, todo lo que exista en el universo en potencia o en acto, o en la imaginación, él lo tiene primero en su mente y luego en sus manos, y estas [imágenes] son tan excelentes que presentan la misma armonía proporcionada al primer vistazo, como es propio de las cosas mismas (...).⁷²

⁷¹CLARK, Kenneth. Op. Cit. p. 83.

⁷²GOMBRICH, Ernst. Op. Cit.. p. 231.

Aunque es evidente que el mundo de las pinturas del paisaje pertenecen al universo de la cultura y las cosas inventadas, y el mundo de los árboles (por ejemplo) a la naturaleza, debemos decir en relación a lo observado en el trabajo de Abarca, que él busca establecer su posición no en el espacio de la imaginación, sino en un puente de contacto entre ambos ámbitos.

En el procedimiento de acabado de las pinturas se revela además de lo ya descrito, una intención a pesar de las intervenciones. Una decisión que enmarca este paso de la producción de la obra, y que mantiene a lo que vemos en las pinturas, como señalamientos de una mirada que estuvo ante el elemento natural. Las obras hablan de un diálogo sucedido entre el ojo de Abarca y los árboles, y es ésta la experiencia transmitida al espectador.

5.1.4. De menor a mayor

El tamaño de las obras de Abarca queda determinado en principio, por un tamaño transportable. Su opción al naturalismo por una parte, y su permanente traslado de Santiago al sur y viceversa, lo limitan a un tamaño susceptible al envío y transporte. Estas opciones no solamente afectaron el tamaño de las obras del pintor, sino también a otros artistas del período:

Los viajes en tren facilitaron el traslado de los bloks de apuntes, atriles, óleos y telas. Los formatos se adaptaron a esta condición transhumante del pintor a *plain air*. Si repasamos las dimensiones de las pinturas de Agustín Abarca o de Juan Francisco González, se verá la enorme producción “transportable” de obras realizadas velozmente a través de breves gestos y manchas, dejando registro visual del entorno mediante el ejercicio certero y diestro de la propia sensibilidad.⁷³

⁷³ *Chile, 100 años: Artes visuales*. Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo. Op. Cit. p. 42.

Cuando Abarca consideraba un apunte de croquis de suficiente interés, volvía al lugar y, ocasionalmente, realizaba un óleo sobre cartón. Esta segunda obra, de mayor tamaño, servía a su vez para una tercera obra probablemente definitiva y también de mayores dimensiones. En todos estos pasos Abarca mantiene una constante: siempre iba de un soporte de formato pequeño a uno mayor.

... mi padre iba del apunte pequeño a un trabajo más grande, cuando el tema le parecía muy interesante, proponía un formato de mayor tamaño y eso era ya, trabajo de taller. Y después, cuando el tema lo llenaba, le llenaba su espíritu, entonces iba al formato más grande.⁷⁴

En la medida que el problema que abordaba le interesaba, iba aumentando el tamaño de las obras que acometía la tarea de su representación. Ésta era una constante en su trabajo: los tamaños aumentaban en dirección a una obra final, en dirección a un trabajo que concluyera la propuesta de una imagen determinada. El proceso que se iniciaba en el croquis, pasaba luego a apuntes al óleo y acuarela cada vez mayores, hasta terminar con sus obras de mayor tamaño: los óleos.

Sus obras fluctúan de un tamaño mínimo de alrededor de 15 x 15 centímetros, hasta un tamaño máximo de aproximadamente de 1,5 x 1,5 metros, imponiéndose el tamaño pequeño. De las 175 obras estudiadas, 153 no superan el tamaño de 50 x 50 centímetros. A las razones ya expuestas para el trabajo en tamaños pequeños, motivados por su facilidad de traslado, debemos agregar otra limitante: las condiciones económicas del artista. Su acceso a materiales apropiados era escaso y, muy pocas, en consecuencia, las oportunidades de apostarse por tamaños que involucraran grandes cantidades de material. Antes de referirnos a lo técnico y materialidades, subrayamos fundamentándonos en lo ya expuesto, la importante gravitación que sobre la expresión de Abarca ejerce el conjunto de circunstancias observadas en los procedimientos.

⁷⁴ Ibid.

5.2. Técnicas

5.2.1- Imprimación de los soportes

La base de preparación es un requisito dispensable para Agustín Abarca. Tanto en las telas como en los cartones podemos apreciar que no usaba imprimación. Trabajaba directamente sobre la superficie de cartón o la tela. Ocasionalmente ha sido posible observar –sólo en telas-, una delgada y muy tenue capa de coloración blanca. Posiblemente con yeso como material de carga y algún aglutinante.

5.2.2. La aplicación del óleo

5.2.2.1. La paleta

La paleta de Abarca, habla del uso del color regido por la intuición. La paleta del artista aún se conserva, capas sucesivas de color no removido, trabajo sobre pasta seca de preparaciones anteriores y penetraciones de pigmentos a zonas diversas de la paleta, nos hablan de un método de búsqueda de los colores, sin signos de frialdad analítica.



Fig. 47: La paleta de Agustín Abarca

Equilibrando la observación anterior, constatamos que la paleta tiene un orden. Vemos los vestigios de la ubicación de los colores básicos en el perímetro exterior, el blanco en la esquina derecha superior, amarillos y rojos en el borde superior medio, y los azules y verdes fríos en la zona izquierda superior. Desde esta configuración básica se produce un intercambio de materia al interior de la paleta de manera bastante aleatoria. Vemos sin embargo, una división diagonal que determina un triángulo cuyo vértice superior es la esquina superior derecha. Aquí se ubican los colores de mayor pureza cromática y otra configuración triangular exactamente opuesta, esta vez en la zona inferior izquierda, agrupa los tonos turbios. Nunca limpiaba la paleta, pero en sus obras los tonos eran aplicados con la pureza que deseaba Abarca. Esta paleta también nos habla de la precariedad de recursos del pintor -la vemos con huellas de deterioro- y se ve reparada, posiblemente en los años en que el artista la utilizaba.

En relación a los colores que aún son reconocibles en la paleta (que también hemos observado en las obras del pintor), aparecen de manera importante los tierras (sombra natural, sombra tostada, siena tostada) y el ocre. Los verdes delatan el uso significativo del verde óxido de cromo, así como el viridian y el esmeralda (que muchas veces se pueden reconocer en las zonas grises y más frías de sus propuestas cromáticas). En relación a los azules, mencionamos al azul ultramar y prusia, trabajados con blanco, y el azul cerúleo. Los amarillos -que generalmente aparecen atenuados en las obras-, se acercan a los ocre. Entre éstos podemos mencionar al amarillo Nápoles. De los rojos -casi siempre usados en cantidades limitadas-, muestra una mayor presencia el rojo bermellón, que es atenuado con blanco.

5.2.2.2. El pintar de Abarca

Para introducirnos a la forma de pintar, utilizaremos para nuestros comentarios, obras que provienen de los períodos intermedios en que hemos dividido su trabajo pictórico. Estos son, del período entre 1916 a 1927 y 1928 a 1940. Justificamos esta opción, porque en el último período de su obra (1941 a 1953), vemos una menor utilización del

óleo, y un tratamiento ambiguo, incorporando en ocasiones técnicas de la acuarela. Por otra parte, el primer período -que hemos catalogado de búsqueda- es menos representativo de la madurez del trabajo al óleo de este pintor. Para leer los pasos técnicos, hemos observado las obras considerando más avanzadas en el procedimiento, a aquellas que presentan un tratamiento homogéneo en toda la superficie; es decir, los elementos de la imagen solucionados con mayor despliegue en la técnica del óleo. También, cuando vemos que los pasos preparatorios del dibujo, han cedido su lugar a soluciones pictóricas. Las obras escogidas para esta lectura, son todas -además de pertenecientes a las épocas ya señaladas-, de un tamaño indicativo de la decisión de una obra final, y de soportes equivalentes. Debemos también advertir que estas lecturas deben enmarcarse en lo que entendemos como una forma de trabajo técnico bastante variable, puesto que la conclusión de una obra para Abarca, no dependía del avance de la técnica del óleo en un esfuerzo mimético, sino de la expresión que consideraba suficiente. Un asunto bastante relativo.

Comenzamos con *Boceto, sin título* (fig. 48), una obra que quedó inconclusa y que según lo que sabemos de sus procedimientos, se trata de una imagen que había sido ya elegida para una versión más definitiva y llevada a un cartón, pero que quedó en su fase inicial. El cartón es del período 1928 a 1940 y tiene 24,5 x 37,5 cm., lo que en el caso de Abarca nos indica una obra destinada a ser conclusiva. Observamos un dibujo, aún visible en los contornos realizados con carboncillo. Luego un paulatino cubrimiento con capas de óleo, iniciando el proceso con aplicaciones de color diluido en aguarrás. Estas aplicaciones dialogan con el fondo, que no es otro que el color del propio soporte. Este es un recurso recurrente en el caso de los cartones. Los cartones usualmente otorgan valores y colores, que sirven a Abarca de valor medio-alto; y en lo cromático, con un ocre amarillento y cálido, que puede derivarse a los verdes con aplicaciones que contienen azul.

Vemos también la pronta aplicación de luces empastadas con mayor fuerza, en este caso en el celeste aplicado en la representación del cielo. Los follajes de los árboles, seguramente de verdes más oscuros, esperan sesiones posteriores; en tanto la estructura del

tronco, ya previamente definida por el dibujo, recibe para su tratamiento aguadas densas y oscuras de tierras. Si no fuera por el empaste de las luces, diríamos que se trata de una técnica muy cercana a la acuarela. Pensamos que es realmente de este modo, por su cercanía a esta técnica, y los antecedentes de sus bocetos. Esa obra es elocuente en definir una etapa intermedia en base a aguadas, que termina por diluir la mayor parte de las líneas previas, conteniéndose sólo en los contornos de las áreas mayores; y que luego, en las fases siguientes, sigue un camino hacia la construcción de la forma y el volumen con la materia del óleo.



Fig. 48: Agustín Abarca
Boceto, sin título

Una obra llevada ya hacia una fase que consideramos algo más que intermedia, pero que Abarca juzga ya finiquitada, es *Cordillera nevada* (fig.49) del período entre 1916 a 1927. Consideramos este trabajo como de factura no conclusiva, porque hemos visto obras donde el pintor sí realiza a cabalidad la proposición de la imagen: un mayor nivel de detalles, cubrimiento de áreas y tratamiento más cuidado en la relación de las manchas y sus funciones miméticas y cromáticas. Esta obra de 16 x 29 cm. fue firmada por Abarca, signo que nos da entender que el pintor dio el trabajo por terminado o por lo menos en condiciones de exhibición.



*Fig. 49: Agustín Abarca
Cordillera nevada*

Esta obra nos dice que el pintor posiblemente la consideró concluida, cuando alcanzó el nivel suficiente de comprensión en la situación de las luces, aquel mínimo indispensable para construir la escena. Éstas son las que vemos aplicadas en los azules del cielo con bastante materia, la nieve de las montañas lejanas, el reflejo en un plano que entendemos como lago, y un primer plano de ocre amarillo en contacto con el borde inferior de la obra. Por ejemplo, el único recurso para referir al lago, lo constituyen manchas de azul cerúleo y blanco y otras menores y dispersas que omiten las texturas del agua. El resto de la imagen muestra un nivel -si bien eficiente- básico de desarrollo: vemos en varios lugares una tierra correspondiente al color de la madera del soporte, oscurecido con los aceites esparcidos en la ejecución del trabajo. Las masas arbóreas a contraluz, no han sido trabajadas en absoluto para referir al follaje, dejando una proposición en base a manchas delgadas de materia -ejecutadas en primeras intervenciones- y muy oscuras. Vemos que el óleo ha sido aplicado con pinceles de diversos tamaños. Señalamos como importante en este nivel de acabado, la desaparición del dibujo preparatorio.

Otra obra con un grado avanzado de trabajo al óleo, y que comparte con la anterior la categoría de concluida (a juzgar por la firma) es

Paisaje de Temuco (fig.50), una obra sobre cartón del período entre 1916 a 1927, de 25,5 x 34,5 cm.



Fig. 50: Agustín Abarca
Paisaje de Temuco

El nivel de acabado es el máximo que podemos apreciar en Agustín Abarca. Si bien no han sido detallados los elementos, la obra presenta un tratamiento del óleo aplicado con pinceles en toda su superficie. Vemos un grado equivalente de pinceladas e intervenciones. La materia aplicada, aunque es consistente, no es lo suficientemente voluminosa para incorporar la textura de la pasta del óleo entre los recursos expresivos. La luz ha sido puesta con materia de mayor valor, y vemos la decisión de su aplicación sobre troncos, follajes y el llano. Por su parte, la mancha –aplicada en pequeñas pinceladas– presenta una riqueza de tonos, matices y límites, que refieren a todos los elementos de la imagen que ha construido Abarca. No vemos indicios del dibujo anterior y tampoco áreas con el color del soporte, que no participa de modo importante en la imagen. Descontando la primera obra abocetada, constatamos el amplio margen que definió Abarca para considerar terminado un trabajo. Esta característica animó en los años posteriores a su muerte, a un juicio relativo e indefinido para la consideración de obras concluidas, con o sin su firma.

Antes de referirnos a los materiales, debemos subrayar la posición, la manera en que nuestro pintor se acercó a los procedimientos y técnicas para la expresión de sus obras. Todo lo observado refuerza una valoración subordinada de lo procedimental y lo técnico a la experiencia propia del pintar, a la afectación ante la naturaleza. La búsqueda de sus esencias a través de configuraciones compositivas, la síntesis de tratamiento plástico o la azarosa búsqueda del color nos señalan este rasgo, que prioriza el dejarse guiar por las exigencias de su referente -la naturaleza- antes de anteponer un procedimiento racionalizado de antemano. Tal como lo expresara hace siglos el pintor oriental Shih Tao:

Pues ¿qué es la pintura sino el gran método de los cambios y evoluciones que se producen en el universo? El espíritu y la esencia de las colinas y cursos de agua, el desarrollo y crecimiento de la creación (...), todo ello lo revelan el pincel y la tinta que nos presentan este universo.⁷⁵

5.3. Los materiales

5.3.1. Los óleos y aceites

Todo procedimiento de creación, solicita la adecuación de los medios al fin deseado, y éste queda al mismo tiempo sometido, a los eventos del encuentro del artista con la materialidad y los recursos técnicos. Esta realidad tiene en Abarca una connotación adicional. Porque el encuentro con los materiales fue para él un hecho siempre complejo, no sólo por las razones del desarrollo de una técnica eficiente a sus anhelos expresivos, sino también por la condicionante de su situación económica. El pintor no tuvo ingresos estables que le permitieran sobrellevar sus necesidades materiales como artista. Diversos empleos de renta insuficiente, el arriendo de una pequeña propiedad - que le permitía viajar al sur durante algunas temporadas-, o las

⁷⁵YUTANG, Lin. *Teoría china del arte*, Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1968. p.191.

eventuales ventas de sus obras, no eran ingresos que permitieran solventar sus gastos. Esta situación definió sus disponibilidades materiales y en consecuencia algunos gestos técnicos.

En las obras ejecutadas en óleo, el artista usaba tubos de óleo de la marca Le Franc, adelgazados usualmente con aguarrás. Éstos son óleos importados, por lo que no debe haber sido fácil su reposición. Su aplicación debió ser para Abarca objeto de consideraciones y economías.



Fig. 51: La caja de óleos del artista

Para preparar el óleo usaba ocasionalmente aceite de nuez, o aceite de linaza, pero normalmente para diluir la pasta recurría al ya mencionado aguarrás (de valor mucho menor). También en los barnices, observamos materiales de marca importada (Grumbacher), se trataba de frascos de barniz damar y aceite de lino, que la familia aún conserva.



Fig. 52: Aceites de trabajo de Agustín Abarca

5.3.2. Los soportes

Los soportes observados para la pintura al óleo en las obras estudiadas son tres: cartón, tela y madera.

-Telas

Las telas son de una importante diversidad, las más comunes son muy gruesas y obtenidas de tela de buque o sacos. La tela que solía ocupar era generalmente de lino, la que normalmente era de mala calidad. Se trataba de telas de saco o de uso industrial y ocasionalmente algunas telas de velas. La trama es tosca y sin imprimación, y es fácilmente visible en algunas de sus obras. Es el caso de *Lanchas varadas*.



Fig. 53: Detalle de *Lanchas varadas*

Estas telas estaban tensadas en rústicos bastidores, contruidos en madera sin “chaflán” ni refuerzos en las esquinas.



Fig. 54: Bastidor de una obra de Agustín Abarca

- Cartones

De las 175 obras observadas, 114 (65%), corresponden a obras realizadas sobre este soporte. Hemos visto de tres tipos: aquellos recuperados de envases industriales (los más comunes), otros contruidos por el propio Abarca., y ocasionalmente cartones sin destinos previos, que suponemos fueron adquiridos en comercios de productos de papelería. El primer tipo, son paredes de cajas de cartón, que dan a Abarca suficiente rigidez para trabajar en ellos; y por otra parte, livianos y fáciles de transportar. Debemos señalar que en las décadas de trabajo de Agustín Abarca, existían en Chile suficientes lugares para comprar materiales adecuados para la disciplina, sin precios inalcanzables para la mayor parte de los artistas, pero que al parecer para el pintor eran inaccesibles. Los cartones usados eran generalmente de colores ocres. Otorgan en algunos casos una textura estriada que da a las imágenes cierta inmaterialidad (fig. 55).



Fig. 55: Detalle de Iglesia de pueblo

La reiteración de este soporte, nos vuelve a poner en el escenario de una obra condicionada a factores distantes de la sola convicción plástica. Sin embargo, la frecuencia de los cartones en su función de soporte, tiene un gran efecto en la propuesta visual, específicamente en la masiva predilección de una gama cálida, que muchas veces se

construye desde el propio de este material, un ocre que actúa junto a los colores propuestos con óleo.

Los cartones que suponemos comprados son poco frecuentes, como también otra categoría que nos ha sorprendido en el transcurso de la investigación: algunas veces el propio Abarca construía sus cartones (fig. 56). Para ello encolaba capas sucesivas de papel periódico hasta llegar al ancho necesario para su utilidad como soporte. Este último recurso del pintor es elocuente de las condiciones paupérrimas de su acceso a materiales, pero a la vez de su voluntad e ingenio.



Fig. 56: Reverso del soporte de *Rancho*, cartón construido con papel de periódico

- Maderas

El soporte menos numeroso corresponde a madera, éste es un recurso raramente requerido. Se trata de una lámina delgada que cumple funciones similares a los cartones. Tampoco, al igual que los cartones, es objeto de imprimación o preparación, y debido a su mayor resistencia ofrece una mayor protección a la obra.

6. ANÁLISIS DE LAS OBRAS Y CATALOGACIÓN

6.1. Introducción a las obras de Agustín Abarca

6.1.1. Organización del capítulo

Hemos decidido, en beneficio de la continuidad y coherencia del texto de la investigación, dejar las fichas de las 175 obras estudiadas en los apéndices, y presentar en este capítulo, la fundamentación a las divisiones que organizan la catalogación, y los textos que desarrollan una lectura interpretativa aplicada en cada uno de los cuatro períodos en los que se ha dividido la obra pictórica de Agustín Abarca. Por otra parte, una lectura vinculante de todos los períodos, donde se desarrolla una lectura que profundiza sobre lo que se considera las constantes -aquellos elementos recurrentes en el conjunto de la propuesta de Abarca-, es abordada en el siguiente capítulo (7). Ésto con la intención de ubicarlas secuencialmente en beneficio de la comprensión de lo que consideramos rasgos esenciales de la obra estudiada.

6.1.2. Volumen de obras observadas

Si bien la investigación acerca de la obra de un pintor encuentra algunas dificultades (no menores) en la cuantificación, ubicación y observación de la obra, mayor es la dificultad frente al trabajo de un análisis cualitativo. Es arriesgado abordar la tarea de analizar la obra de un artista y extraer conclusiones, que pretendan -a partir de lo hallado- develar las problemáticas comunes y centrales de la expresión de ese artista. Un primer requisito para lanzarse a una interpretación que pretenda tal objetivo, es que el conjunto de obras observado, sea numéricamente significativo respecto del trabajo definido como totalidad, así como también representativo de aquello que se considera (inicialmente como hipótesis) importante en sus significados. Casi con seguridad habrá parte de la obra que quedará excluida, invisible por muchas razones, esperando aparecer para derrumbar nuestras conclusiones. Posiblemente una obra que cuestione con su contenido, todo lo propuesto. Ése es el riesgo de trabajar con algo vivo y dinámico, un riesgo que se asume con

entusiasmo, sabiendo que trabajamos con el finalmente irreductible fenómeno del arte. En el caso de esta investigación, las obras detalladas en los apéndices, incluyen entre ellas, todas las señaladas como especialmente significativas por los estudios iniciales realizados sobre este pintor, y que han servido para su inserción en la historia del arte del país. Cabe subrayar que las 175 obras catalogadas para este trabajo, han sido reconocidas y autenticadas por la familia del pintor, dejando fuera algunas obras encontradas en colecciones o en archivos de casas de remate, que no cuentan con el reconocimiento citado.

En el esfuerzo de estudiar la obra de Agustín Abarca, las primeras dificultades provienen de un volumen de obra difícil de mensurar. Su hija, Rosita Abarca, declara abundante, pero indefinida la cantidad de obras del pintor. Incertidumbre agravada por el hecho de su reticencia a la firma, a la titulación y a la anotación de fechas en las obras (asunto tratado en otro capítulo de este texto). A lo anterior, debemos sumar los falsificadores al acecho. Sin embargo, gracias a las anotaciones de la propia familia y a las parciales catalogaciones sobre el artista, se puede estimar que sus obras al óleo, oscilan en una cantidad en torno a 250 trabajos (según lo observado). Se incluyen entre éstos, pinturas de distintos tamaños, y niveles de tratamiento. Desde proposiciones abocetadas, hasta obras que fueron objeto de una labor dedicada y acuciosa. Además, la opción de Abarca por el pequeño formato, en que óleos, acuarelas y dibujos tienen las dimensiones de postales, hace extremadamente difícil la conclusión de una tarea de catalogación definitiva. Existe una cantidad no pequeña de obras, de las cuales su paradero es desconocido, o incluso posiblemente consideradas erróneamente perdidas, al existir una doble denominación. Esto, debido a titulaciones eventuales y originadas sólo para detallar obras para exposiciones, de las cuales únicamente sobrevive su registro en antiguos catálogos.

La catalogación rigurosa de la obra pictórica de Agustín Abarca, era una tarea inexistente hasta la proposición de esta investigación. De hecho, según avanzábamos en dirección a obtener acceso a la mayor cantidad de obras posible, el número de éstas iba en aumento de manera inesperada a lo previsible para un pintor de perfiles

difusos en el medio artístico chileno; y al mismo tiempo, resultaba menor a estimaciones informales.

Para esta investigación, cierto encadenamiento afortunado de hechos, dio acceso a un número importante de obras. Las obras que fueron observadas (175 hasta el momento de cerrar este trabajo) provienen de tres áreas:

1) Aquellas obras que dan testimonio de la inserción del artista en el ámbito del arte chileno. Esto significa aquellas existentes en las colecciones de las instituciones de mayor importancia, es decir, de lo que podríamos considerar como “arte oficial”: Museo Nacional de Bellas Artes, y Museo de Arte Contemporáneo, hasta aquellas consagradas en el ámbito académico: Museo de la Universidad de Concepción, Colección de arte de la Universidad de Talca.

2) La colección particular de la familia Droguett Abarca, colección abundante y, en general, en buen estado de conservación. Aquí se encuentran sobre 100 óleos, agregándose acuarelas, dibujos de carboncillo y pastel, así como una decena de gruesos cuadernos de croquis.

3) Obras en posesión de coleccionistas particulares, algunos de los cuales mantienen su disposición a hacerlos accesibles, a requerimientos de la familia del pintor.

Un número que consideramos bordea las 50 obras se han perdido por la sucesiva venta a coleccionistas particulares; obras que luego recibieron sucesivos propietarios y que, dadas las condiciones de nuestro medio, no se realizó en su momento un registro de estos traspasos. Sabemos de algunas de estas obras, por los títulos incluidos en anotaciones informales, comentarios o los ya mencionados viejos catálogos.

6.1.3. Acerca de la fichas

Las fichas de las obras estudiadas (incluidas en el apéndice) se desarrollaron con la descripción de aquellos elementos formales que nos parecieron de importancia, y excluyeron el análisis interpretativo. Con esta metodología formalista se prefirió mantener las fichas lejos de un desarrollo exegético, y favorecer con ello lecturas descriptivas, que entregaran material -de la mayor neutralidad posible- para el trabajo posterior, focalizado en la develación de significados. La observación de las obras y los resultados revelados por las fichas, permitió definir las etapas en que se dividió la producción pictórica de Agustín Abarca.

Las fichas permitieron concluir a través de una operación inductiva, la visualización de los elementos constantes: 1) la definición del paisajismo casi absoluto; 2) la mancha como recurso expresivo: Abarca mantuvo constante su lenguaje pictórico por 50 años. La descripción de la realidad la realizó a través de este recurso y los referentes fueron interpretados a través de sus formas y contornos, antes que a través de la descripción de sus detalles o propiedades superficiales; 3) La pincelada: a lo largo de su vida de pintor, Abarca mantuvo un tratamiento gestual constante. En toda su obra podemos observar un diálogo entre la mancha pequeña -de mínimo arrastre del pincel- y otra más expandida en capas inferiores; 4) modulación de la luz: es observable en el universo de obras una descripción de la luz que se apoya en la relación de los manchas de color, jugando con su valor cromático y valor lumínico. Es muy difícil encontrar en la obra de Abarca, un volumen sujeto a un pasaje gradual de luz, se trata la mayoría de las veces de yuxtaposiciones de manchas de color, que delatan la incidencia de la luz.

Otros elementos, como es el caso de la textura, mostró en lo observado un comportamiento estable tanto en el tratamiento del óleo, como en la incorporación de propiedades superficiales de los soportes. En la mayor parte de las obras existe un grado constante de textura, que se observa de mínimo a moderado. En sus variaciones, no afecta la sensación que en el universo total de obras observadas

se obtiene del tratamiento textural. Abarca, mantuvo en la aplicación del óleo, un tratamiento delgado a moderadamente grueso.

Las características reveladas en la aplicación de las fichas, permitieron la diferenciación de la obra de Abarca en cuatro períodos, y aplicar -en cada uno- una lectura interpretativa.

6.1.4. Lecturas connotativas por períodos

Estas lecturas buscan develar e interpretar, la incidencia de las características reconocidas en las fichas. Permiten observar elementos que adquieren importancia respecto de los períodos señalados, como también aportes para otros capítulos de esta tesis, que proyectan lo visto en las etapas, más allá de éstas.

Las características estudiadas nos permiten definir los textos, sus relaciones internas y sus interrelaciones. Usamos para esto los conceptos intratexto e intertexto, según la definición de Marchese y Forradelas.⁷⁶ Así, se reconocen elementos o estructuras al interior de cada obra como un texto, sus relaciones, y también aquellas isotopías que permiten la visualización de la obra de Abarca como un conjunto, en virtud de rasgos que aglutinan su trabajo. En la obra del pintor, si bien nos fue posible dividir con claridad cuatro etapas, se presenta por otra parte, muy uniforme. No tenía porqué, lo sabemos, mostrar necesariamente la homogeneidad que pudimos constatar. Debido a ello, se consideró útil en estos apartados, aplicar cuadros comparativos, con el fin de realizar un estudio que permitiera ponderar variaciones sin perder claridad, debido a la cantidad de obras observadas.

Las lecturas interpretan los datos específicos entregados tanto en las fichas como por los cuadros comparativos, pero sobre todo contextualizan estas variables con aquellos elementos considerados estables (en base a lo observado), en el universo de las obras de

⁷⁶ MARCHESE, Angelo y FORRADELAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ed. Ariel, Barcelona. 1998. pp. 217, 218.

cada etapa de Abarca. Tanto para la determinación de las etapas, como del conjunto de ellas, aplicamos desde el eje sintagmático, las operaciones de reconocimiento que nos permiten definir los textos: pinturas, grupos de ellas o su conjunto. De este modo, nos referimos a contextualizar aquella relación que establecemos desde cada sintagma, con sus correlatos en el conjunto que lo condiciona. Para nuestros señalamientos, que en el transcurso de esta tesis especificamos como aportaciones a la pintura chilena, nos referimos al marco transtextual,⁷⁷ presente paradigmáticamente en el punto de vista de esta investigación.

6.1.5. Instrumentos de medición

Se ha buscado cuantificar empíricamente, en base a un método comparativo, la incidencia y variación de algunos rasgos temáticos, formales y compositivos. Observaciones que sin renunciar a la diversidad observable en las fichas, entreguen por otra parte, datos cuantitativos, en relación a aquellas isotopías verificables (incidencias o variaciones). Con estos instrumentos (tablas comparativas) se buscó a partir de lo hallado, develar lo característico al interior de la obra de Abarca, generada entre 1904 y 1953. Se aplican en diferentes apartados de esta investigación, tanto sobre el universo total de obras, como sobre los cuatro períodos en que se ha dividido la obra del artista.

La definición de los índices observables se determinó en relación a las hipótesis formuladas al inicio de esta tesis. La aplicación de las herramientas -cuadros comparativos- en las obras, complementan lo observado en las fichas individuales de las pinturas. Ambas fuentes de datos confluyen, además de fundamentar de mejor manera, lo desarrollado en las conclusiones e interpretaciones. Permiten también clarificar los conceptos que activan las relaciones intertextuales definidas en las obras.

Los grupos de indicadores, incluidos en cada tabla, se relacionan con tres núcleos evidentes al observar la obra de Abarca. Lo primero, en

⁷⁷ Ver: CARRERE, Alberto y SABORIT, José. Op Cit., pp. 128 y ss.

un ámbito temático, es la predominancia del paisaje, y específicamente de los paisajes natural o rural. Allí la figura humana o sus presencias indirectas -casas o elementos urbanos- han sido omitidas o minimizadas. Al interior de esta opción, Abarca entrega al árbol el protagonismo temático; y del propio árbol, es el tronco, el elemento que asume en muchas ocasiones el rol más importante en el conjunto de obras. En los elementos temáticos secundarios, aparecen otros que revelan problemáticas asociadas a los contenidos principales. El segundo núcleo de propiedades en la propuesta pictórica de Abarca se relaciona a su discurso plástico: la mancha y el color. Cabe mencionar que para las definiciones de las magnitudes relativas al color hemos usado las enunciadas en el texto de Johannes Pawlik.⁷⁸ El tercer cuadro de incidencias, se aboca a constatar algunas variables, acerca de su constante preocupación por lo compositivo, la presencia de lo estructural. En razón a lo anterior, las tablas son:

Redundancias/ variaciones temáticas

Incidencia de elementos plásticos

Incidencia de elementos compositivos

Es importante advertir que se han incluido para los análisis de las variables, indicadores de distinta gravitación, y que se han omitido algunos rasgos en razón a su presencia estable y evidente, por ejemplo, la opción paisajista de Abarca. Cuando se han incluido estas constantes, las tablas miden variaciones antes que la recurrencia del rasgo.

Otras constataciones se hicieron evidentes durante el proceso de acopio y descubrimiento de volúmenes mayores de trabajos. Es el caso de la importante cantidad de obras en pequeño formato que, en el transcurso de este trabajo, entregaron datos alternativos, otras dimensiones a los significados. Por otra parte, las tablas comparten por motivos operativos, tanto la recurrencia de algunos conceptos (paisaje natural, por ejemplo), como sólo variaciones; que en el caso

78 Ver: PAWLIK, Johannes. Teoría del color. Ed. Paidós Estética. Barcelona. 1996.

de la mancha, indican su uso con mayor o menor intención mimética respecto del referente.

6.1.6. Clasificación en cuatro períodos

Como conclusión de lo observado en las transformaciones de la obra plástica del artista, se han diferenciado cuatro períodos. Estas transformaciones suceden en el terreno temático y de tratamiento pictórico. No encontramos una incidencia importante para la diferenciación de períodos en los aspectos procedimentales ni en aquello relacionado con la materialidad. En el caso de Abarca, los límites de los períodos se basan en modificaciones en los planos iconográficos e iconológicos; sin embargo, coinciden con delimitaciones de índole biográfica. Son etapas marcadas por aquello que consideramos fundamental en el caso de nuestro pintor: la relación con su entorno. Adelantando una visión conclusiva, se puede afirmar que Abarca mantuvo constantes sus contenidos temáticos, que de menor a mayor, definen un movimiento hacia el exclusivo paisajismo, un género obviamente vinculado a una particular atención a lo externo. Por otra parte, y en estrecha relación con la paulatina definición del paisaje, se observan variaciones significativas en el tratamiento pictórico.

Para la apreciación de la obra y en relación a lo observado, los dos períodos y las etapas que determinamos en éstos, son:

1. Período del sur

1.1. 1904 – 1915 Formación - Primeras propuestas

1.2. 1916 - 1927 Paisaje y naturaleza - Residencia en Victoria

2. Período desde la ciudad

2.1. 1928 - 1941 Investigación formal - Retorno a Santiago

2.2. 1942 - 1953 Retracción y Síntesis- Últimos años

1. Período del sur

Lo hemos denominado “del”, por la pertenencia de Agustín Abarca, a lo que es, tanto su tierra natal, como el lugar donde fundamenta los motivos de su proposición plástica. Esta es una época en que el pintor se forma como artista e inicia su propuesta pictórica. Aquí, desarrolla su identidad y grandes lineamientos de sentido. La etapa entre 1904 y 1915, corresponde a su educación con varios maestros (incluidos sus años en Santiago); en este período, recibe las improntas más definitorias de sus profesores y referencias. Trabajando con distintas motivaciones temáticas, consolida su opción paisajista y -a la vez- su identidad de pintor. En estos años, consigue algunas distinciones en salones oficiales. En el catálogo más antiguo que hemos podido ubicar (1907), Abarca incluye en una muestra colectiva diez óleos. De éstos, sólo hemos podido catalogar *Crepúsculo* (ficha 10.2.1.1.4), del resto de las obras no existen indicios. En 1916, según declarados motivos familiares, se traslada a la pequeña ciudad de Victoria, donde se establece por once años (segunda etapa del período). En esta ciudad y sus alrededores, transcurre una época en que ya tiene incorporados los conocimientos y el oficio que consideró necesarios, desarrollando en este tiempo su discurso pictórico. Madura su propuesta personal y en particular define lo que será -en el resto de su vida- la relación con el gran referente: la naturaleza. Los once años que transcurren entre 1916 y 1927, algo tienen de exilio voluntario, en un momento de grandes cambios y tensiones en el ambiente del arte en Chile. Para él, es un período de comunión con el paisaje real y también con el género pictórico correspondiente, que instala como idioma casi absoluto de su propuesta artística.

2. Período desde la ciudad

En 1928, Agustín Abarca regresa a Santiago. Lo hemos denominado “desde”, porque en todo el período, se lee en la obra algo nostálgico o un intento a través de los trabajos de retornar, de reinsertarse en el sur. Aún viviendo en la ciudad, no pinta a Santiago, sino que se escapa a los alrededores cada vez menos cercanos para realizar un paisajismo, desde su morada en el taller de la comuna de Ñuñoa.

En este lapso de su vida (1928 a 1940), el pintor abandona el campo como lugar de residencia; sin embargo, viaja al sur, permaneciendo tiempos cada vez más cortos, para luego retornar a su taller de barrio. Según pasan los años estos viajes son cada vez menos frecuentes. Finalmente son reemplazados por excursiones a las cercanías de Santiago. Desde 1928 (año de su llegada a Santiago) vivió un cierto exilio -emocional por lo menos- al verse, según transcurría el tiempo, en una inevitable y progresiva lejanía de los parajes naturales.

Esta etapa se caracteriza por la sensación confesada de no pertenencia, tanto al ambiente artístico santiaguino, como a la vida de la ciudad. En estos años, realizó una gran investigación plástica y reflexión al interior de las obras, haciendo mucha vida de taller, donde elaboró aquello que formulaba pictóricamente en sus ocasionales excursiones. En esta etapa podríamos leer exacerbada su situación de viajero en tránsito, es una relación con el paisaje, vinculada a lo geográfico. Un aspecto intrínseco y elemento epistemológico del género paisajista.

Por otra parte, su producción pictórica en este período se enfrenta a los cambios del ambiente del arte, generando en sus respuestas plásticas, ciertas características que apoyan nuestros señalamientos en el sentido de sus aportes a la pintura nacional.

Un quiebre se produce en 1940 debido al traslado transitorio a Viña del Mar, donde ejerce un breve período de docencia (el único en su vida). De retorno en Santiago a partir de 1941, sucesivos problemas de salud, lo obligan a disminuir aquello que había sido el germen de su trabajo: los viajes y caminatas al interior del paisaje natural. Esta segunda etapa del período (1941 a 1953), implica el abandono paulatino de la técnica del óleo como su principal medio expresivo, para proponer la mayor parte su trabajo desde la acuarela, menos demandante e inmediata. Esta última etapa es de una gran síntesis y radicalización en el uso de la mancha, recurso expresivo que se expresa por igual en las acuarelas y los óleos.

Las dos etapas del período, 1928 a 1940, y luego de 1941 a 1953, muestran a un Agustín Abarca que, ante los cambios que han

sucedido y siguen sucediendo a su alrededor, asume una posición de reserva e intimidad, refugiándose en su taller y pocas amistades hasta su muerte.

Ante todas las distinciones propuestas surge un Abarca paisajista, que mantiene una confesada pertenencia y diálogo hacia el entorno natural como activador de su pintura. Aquello que rodea a Abarca, especialmente su relación con los árboles y el campo abierto es crucial; pero lo es también, aunque no lo confiesa tanto, su anhelo de reconocimiento de los pares e inserción en el arte y la cultura de su tiempo. Así, establece una conflictiva relación con ambos, con aquel espacio natural e inspirador (que se aleja más y más); y aquel otro mundo -el del ambiente del arte- al que se siente irremediamente perteneciente, pero que no le retribuye familiaridad.

6.2. Lecturas del período del sur

6.2.1. Interpretaciones de las obras entre 1904 y 1915

6.2.1.1. Interpretaciones en el ámbito temático

- Temáticas principales

El año 1904 marca el inicio de la formación de Agustín Abarca como pintor. Ese año llega a la academia de Pedro Lira, e inicia su instrucción formal, pasando a formar parte de los centros de formación artística de Santiago. Con idas y venidas del sur, Abarca se nutre del medio artístico nacional, dejando evidencia en sus trabajos de las distintas influencias de sus maestros. En un período de nueve años, realiza sus primeras exposiciones, recibe el reconocimiento inicial a través de distinciones, y muy tempranamente se define su vocación paisajista. Del período no logramos obtener suficiente información para ordenar secuencialmente las obras entre 1904 y 1915, esto por la inexistencia de registros, tanto en las obras, como en otras fuentes. Las definiciones de las fechas para los trabajos son relativas. Por ello configurar el grupo de pinturas que, con bastante certeza, hemos podido inscribir de este período, ha sido una tarea que se ha apoyado en la catalogación que ha realizado su hija, Rosita Abarca, a través de testimonios recogidos en entrevistas y, por otra parte, en el examen de antiguos catálogos encontrados.

Para la definición de las incidencias en este período, disponemos de un cuerpo de diez obras. Pero en un catálogo encontrado y fechado en 1907 (fig. 57), aparece un listado de diez obras, de las cuales sólo hemos hallado una, que ha sido incorporada a las diez estudiadas, quedando las otras nueve fuera de este estudio. En este antiguo documento las 10 obras están tituladas como paisajes. Considerando esta fuente documental y las obras observadas, podemos deducir que en este período la importancia del paisaje como temática central ya se manifiesta claramente. Sin embargo, en lo ponderado en el cuadro de incidencias temáticas (cuadro 1-1), hemos incluido sólo aquellas obras observadas y, en este contexto, los porcentajes de incidencia posiblemente no se corresponden con el que fue seguramente el

cuerpo de obras original, hoy en su mayoría perdidas. Si agregáramos a las diez obras fichadas, las obras del catálogo, tendríamos un cuerpo de diecinueve obras de las que a lo menos tenemos un dato para determinarlas como paisajes: sus denominaciones. A partir de aquí, podríamos constatar que de los diecinueve nombres, 17 corresponden a paisajes, Verificando un porcentaje de incidencia mayor que el señalado en el cuadro 1-1. Un dato que coincide plenamente con las principales tendencias temáticas observadas en los períodos siguientes.

Período	1904 a 1915	
Total de obras observadas	10	
Característica temática principal observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Paisaje natural (exento de presencia u obra humana)	3	30%
Paisaje rural (paisaje natural con presencia u obra humana)	5	50%
Protagonismo temático del árbol	3	30%
Protagonismo temático de tronco	1	10%
Característica temática secundaria observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Figura humana	3	30%
Cielo	4	40%
Llano / montañas	3	30%
Mar	1	10%
Lagos / ríos	3	30%
Fuente de luz indefinida / ambiental	2	20%

Cuadro 1-1, Redundancias / variaciones temáticas

Agregamos a lo observado en el cuadro 1-1, el catálogo encontrado (fig. 57). Éste corresponde al Salón Libre de 1907. Una exposición de artistas independientes (56 en total), conglomerados alrededor de Pedro Lira e independientes a la Academia de Bellas Artes.



Fig. 57: Catálogo de la exposición Salón Independiente

El catálogo de esta muestra es una fuente muy valiosa para definir hechos que consideramos de significación. En este documento, vemos a Agustín Abarca incorporado en la exposición, junto a una pléyade de artistas, que configuran en esos años a los creadores más importantes del período (Lira, Valenzuela Llanos, Gordon, Burchard, Rebolledo y muchos otros). Creemos que para Abarca, quién sólo tres años antes era un provinciano completo, su inclusión entre los maestros debió haber tenido el peso de una profecía cumplida.

Corroboramos al mismo tiempo la definición ante sus pares, de su muy temprana filiación como paisajista.

La obra *Bruma Matinal* (fig. 58), aparece en la edición del catálogo a través de una precaria reproducción. Esta obra tiene en la actualidad paradero desconocido y no se conservan detalles de ella. Sólo la fotografía del catálogo en blanco y negro. Sin embargo consideramos que este documento es importante. Observamos significativas coincidencias temáticas con lo que es característico en Abarca: el árbol y el tronco. Además, lo que vemos en el catálogo es sugerente para fundamentar la influencia de su amigo y tutor Pablo Burchard, que en la misma exposición incluye mayoritariamente paisajes. Lo tratado en otros capítulos donde hablamos de la incidencia de Burchard en Abarca en la decisión de su vida profesional como pintor, sumado a lo que observamos en estas primeras obras, nos permiten ir avanzando en la presunción que Burchard fue el guía de Abarca hacia la temática paisajista.

En la obra de Abarca que se representa en el catálogo, vemos aparecer algo muy reiterado en las obras vistas en el transcurso de esta investigación: el uso del tronco, dotándolo de protagonismo temático y funciones compositivas dominantes. Sin embargo, en las obras catalogadas no encontramos ninguna coincidente con la importancia temática del tronco, como la observada en el catálogo de 1907. Es un recurso que se transformó en la obra de Abarca, en una de sus obsesiones principales: el tronco en primer plano, interrumpido en su base y en la expansión de su follaje, dejando ver sólo su tramo intermedio, y más atrás un bosquecillo. Junto a esta precaria fotografía del catálogo, y en la misma página, existe otra de su amigo y guía Pablo Burchard: *En Barrancos* (fig. 58), compartiendo la mirada al paisaje, pero diferenciándose en la manera de presentarlo. Burchard es consistente con la mirada localista y anecdótica, incluyendo una casa campesina. Abarca por su parte, dota al árbol mismo del protagonismo, segmentándolo y dejando en el campo de la imagen, un tronco con mucha presencia gráfica. De un modo secundario y poco gravitante, inserta una figura humana minimizada entre los elementos iconográficos de la obra.



Fig. 58: Reproducciones incluidas en el catálogo de la exposición “Salón Independiente” de 1907

Volviendo a las obras fichadas en esta investigación, constatamos que Abarca es menos explícito en la focalización temática del tronco. Sin embargo, en estas obras contemporáneas al período en que se realizó la exposición aludida en el catálogo, también reconocemos cierta importancia en *Canal de cerro* (fig. 59), y de un modo muy inusual en su obra (representación nocturna), en *Poza y Reflejo* (fig. 60), reconocemos también la activación del tronco. Aquí se nos presenta como un delgado conector entre el cielo y la tierra. Esta característica es desarrollada más adelante, sólo dejamos aquí constancia de esta importante función vinculante del tronco vertical. En este caso, en un paisaje nocturno el tronco conecta dos lunas, una reflejada en la poza y aquella esbozada en el cielo. Curiosamente el ascenso del delgado tronco –a la distancia- remata en un follaje también circular, como el astro nocturno.



Fig. 59: Agustín Abarca
Canal de cerro

Fig. 60: Agustín Abarca
Poza y reflejo

Estas obras del primer período nos permiten anunciar algunos rasgos temáticos esenciales: el tronco, la ventana interior, la figura humana como silueta. Sin embargo, la incidencia de estas futuras constantes presenta relatividad a la luz del conjunto de las obras del período estudiado. Al menos en las obras observadas, se nos presentan varias temáticas que hacen compañía a los paisajes puros; que en todo caso, suman buena parte de las obras estudiadas. Y, al interior del grupo de paisajes, la asociación del paisaje puro con la retórica del árbol y el tronco, se nos muestra ya definida. Dos obras ilustran perfectamente esta acción aditiva, por una parte *Crepúsculo* (fig 61), que nos presenta sólo llano y cielo, y *Álamos secos* (fig. 62), donde a una configuración comparable con la anterior, se han agregado árboles, que se convierten en los protagonistas.



Fig. 61: Agustín Abarca
Crepúsculo



Fig. 62: Agustín Abarca
Álamos secos

Por otra parte, *Crepúsculo*, nos entrega una evidencia clara de la vinculación del pintor a una mirada romántica. En cuanto observamos esta obra, no pudimos sino pensar en algunos de los paisajes de Gaspar David Friedrich: aquellos que, omitiendo las figuras humanas, nos representan parajes de Riesengebirge, en especial una obra también llamada *Amanecer* (fig. 63), donde la única diferencia temática de importancia, la encontramos en la franja de terreno, que Friedrich propone más delgada en la base de la imagen. Distintos son sin duda los tratamientos plásticos, donde Abarca deja ver la influencia del tratamiento impresionista incorporado a través de sus referentes nacionales.



Fig. 63: Gaspar David Friedrich
Amanecer

Crepúsculo es una obra inusualmente grande para los trabajos emprendidos posteriormente por el pintor (100 x 180 cm.), influenciado sin duda por sus profesores del período que normalmente trabajaban el gran formato. De su tratamiento plástico, podemos extraer algunas conclusiones iniciales, que se reafirman en otras obras del período que hemos tenido en nuestras manos, y así considerar un marco relativamente certero para definir algunos rasgos que permiten configurar cierto énfasis temático. Nos referimos a la escasa descripción de los elementos convocados, señalando con más fuerza una descripción general de “lugar”, antes que una descripción detallada de los parajes. Por ejemplo, los rojos de Crepúsculo, propios de atardeceres del valle central, contrastan con los tonos fríos de Álamos secos, en que el pintor nos da un frío testimonio del sur agrícola de Chile. En ambos casos importa más la referencia a un espacio genérico, antes que el afecto por un episodio geográfico específico, a un rincón individualizado.

Este carecer documental general del paisaje, es un aspecto presente en los primeros paisajes de Abarca, pero pensamos que es un aspecto que se subsume a otro componente: la sacralización del paisaje. Y este acento sublime define excepciones a la generalidad referida. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra del período, *Lomas y Valles de Santiago* (fig. 64). Aquí se da cuenta con precisión de la zona precordillerana de Santiago, anterior a su urbanización. En

la actualidad lo representado por Abarca está totalmente cubierto de edificaciones, pero lo que no ha cambiado es la gran montaña que ha pintado en el centro del cuadro.



*Fig. 64: Agustín Abarca
Lomas y Valles de Santiago*

El concepto del paisaje como descripción topográfica, podemos observarlo con claridad en la obra, pero se da jerarquía a una montaña específica. Hemos interpretado este señalamiento como un gesto, más hacia lo trascendental que a lo descriptivo.

La jerarquización compositiva de este elemento obliga a señalar la importancia concedida. Se trata del Cerro El Plomo, una montaña especial, un pico sagrado para los pueblos originarios del valle, de hecho en este cerro se encontró la denominada "Momia del Plomo", un niño inmolado en la cumbre de la montaña más alta del valle de Santiago (5.600 metros), en un acto sacrificial, al dios solar de los incas. Abarca fue un conocedor de las costumbres y podríamos calificarlo de "localista" -opinión bien fundamentada en su negativa a abandonar el propio territorio-, y desde esta opción se conecta no sólo a los significados culturales de este cerro, sino a uno de los motivos profundos en la representación del paisaje, más allá de la

cartográfico o lo pintoresco, se trata de cierto acercamiento devocional, como bien lo señala Maderuelo:

Hay parajes cuyas formas naturales sobrecogen, como por ejemplo el monte Athos en Grecia, el valle de los Reyes en Egipto, la ladera de Selinunte en Sicilia, o los montes de Diamante en Corea con sus ciento ocho templos budistas. Estos y muchos otros lugares poseedores de una gran belleza han sido objeto de una veneración que se ha expresado a través de la construcción de templos, túmulos funerarios o hitos religiosos que señalan sus cualidades “misteriosas”. De esta forma los lugares sacralizan, se convierten en paisajes cuyo valor está más allá de lo físico, de lo utilitario.⁷⁹

Esta obra, de sus primeros años, habla del comienzo de lo que en otros momentos de esta investigación hemos denominado como “el paisaje místico” de Abarca. En torno a esta amplia convicción paisajista, a la identificación del pintor con una misión pictórica ante la naturaleza, es que señalamos estas miradas ocasionales a lugares simbólicos identificables. Por ejemplo, esta referencia hacia cumbres cordilleranas se vuelve a encontrar en varias obras. La reiteración del Cerro El Plomo en *Acacias (La Reina)*, (Ficha 10.2.2.1.1) y en *Eucaliptos de La reina N°7* (Ficha 10.2.2.1.22), en un período posterior, o la obra correspondiente a este período: *Volcán Osorno* (Ficha 10.2.1.2.112), ejemplifican lo aseverado. Abarca como caminante se compromete y familiariza con algunas identidades de elementos naturales, les otorga cierta fuerza individual como si fueran personajes de una trama de orden telúrico. Y ante el árbol anónimo, que es su primer personaje, tiene personajes complementarios (la montaña es uno de ellos), los que asumen un rol temático secundario.

- Temáticas secundarias

A lo ya dicho acerca de la proposición de los paisajes, debemos agregar en la categoría de un segundo orden temático, a los espacios humanos y la representación de la propia figura humana. La obra *Interior provinciano* (fig. 65), nos presenta una de las escasas obras donde Abarca representa el interior de recintos, los espacios

⁷⁹ MADERUELO, Javier. Op. Cit. p. 35.

privados. Aquí se trata de una casa campesina con el umbral de la puerta abierta. A través del vano, podemos ver en el recuadro el exterior, una calle de pueblo. Este recurso del “cuadro dentro del cuadro”, la “ventana interior”, es una forma de representación que el pintor -como ya hemos referido- proyectó durante toda su vida, omitiendo por cierto los marcos y dinteles, pero usando para ello -en sus numerosos paisajes puros- otros recursos del propio paisaje.

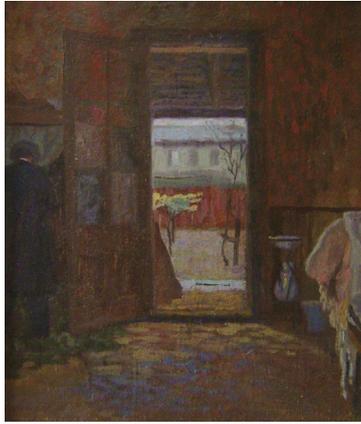


Fig. 65: Agustín Abarca
Interior Provinciano



Fig. 66: Agustín Abarca
S/T Luisa Fernández Abarca

La representación de un interior de recinto se repite en el caso de Sin título, figura, (fig. 66). Vemos sin embargo, que en ambas obras Abarca no ha dejado de representar lo exterior: en *Interior Provinciano*, aquello visible en el marco de la puerta, y en *Sin título, Figura*, en un difuso cuadro paisajista que cuelga del muro tras la figura. Indicio sin duda de la obsesión del pintor estudiado, por la representación del paisaje. En estos cuadros tenemos un segundo elemento como temática secundaria, se trata de la figura humana, presente en *Interior provinciano* en el sector izquierdo de la obra -una figura de espaldas-, y en *Sin título, Figura*, un figura femenina inclinada. Se agregan, en el período, la obra *Últimos rayos* (fig. 67), donde también podemos observar la figura de un campesino inclinado.



Fig. 67: Agustín Abarca
Últimos rayos

Cuando aparece la figura humana en las obras de Abarca, constatamos en primer lugar, y antes de una reflexión en torno a sus significados, una distancia en el nivel de ejecución desde la perspectiva del dominio del dibujo académico. Las tres figuras omiten y ocasionalmente mal resuelven los escorzos, aspectos estructurales de la figura humana, así como elementos anatómicos. Resulta notable la diferencia ante el dibujo del paisaje donde vemos la soltura y maestría en el tratamiento de la línea y la mancha, que fueron justamente los atributos que le significaron sus primeros premios como estudiante.



Fig. 68: Agustín Abarca
Boceto sin título, (acuarela)



Fig. 69: Agustín Abarca
Camino del Indio (carboncillo)

Como vemos en las figuras 68 y 69, ante el volumen cerrado y la necesidad de estructurar, existe cierta rigidez que se desvanece por completo al abordar árboles, ramas y fenómenos de la luz en el ámbito natural. Allí el pintor se explaya a sus anchas, develando toda su potencia expresiva. Consideramos esta característica como una reiteración de la opción de Abarca por la forma aleatoria del contorno de lo vegetal o natural y el alejamiento de la consistencia y organización descriptiva del volumen.

6.2.1.2. Interpretaciones en el ámbito plástico

La característica plástica con mayor incidencia, es la mancha. En todas las obras observadas vemos su presencia distanciada -en algún grado- con la función meramente descriptiva. Pero esta propiedad es desigual en la obras, en algunas presenta mayor independencia que en otras. Entendiendo sí, que en ninguna obra de este período, vemos la mancha no justificada con alguna función descriptiva. Es decir, definimos un grado variable de independencia, que siempre está sujeta a la reconocibilidad general de lo descrito.

Período	1904 a 1915	
Total de obras observadas	10	
Característica plástica observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Predominancia no referencial en el uso de la mancha	5	50%
Presencia de recursos lineales	1	10%
Colores predominantes de alto valor cromático	3	30%
Predominancia de gama de colores cálidos	8	80%
Presencia de textura como elemento de protagonismo plástico	2	20%
Obras en pequeño formato (inferior a 50 x 50 cm.)	8	80%

Cuadro 2-1, Incidencia de elementos plásticos

En la obra *Álamos secos* (fig. 62), por ejemplo, vemos en la zona triangular -sector inferior derecho-, un conjunto de manchas que lejos de describir las características del terreno o los matorrales, se articulan como masas de color que, desde un primer plano, aportan a la obra una masa de tierras y pardos que sin decir nada (nada describen), configuran la característica del ambiente de la imagen. Esta característica hace su aparición en estas primeras obras de Abarca con intensidad. Es la escena natural (pensamos) donde el pintor da rienda suelta a su expresividad pictórica y gestual. Define el lugar predilecto de su intervención expresiva, una forma de inclusión, su manera de sentir aquello que ve.

En cuanto al color no logramos definir una elección clara, una gama precisa, un conjunto cromático estable. Sí en cambio, observamos una tendencia a los cálidos, en relación a una cantidad menor de obras que muestran una configuración en claves frías. Respecto del primer señalamiento, sería pertinente afirmar que en esta etapa, en sus primeros tiempos como pintor, Abarca experimentó e investigó en la búsqueda de una paleta muy variada -afín a sus requerimientos-, y que paralelamente definió muy temprano, un afecto por escalas cromáticas cálidas.

Vemos en esto, una filiación a la luz expresada en el campo chileno de la zona central, donde existe una predominancia de colores tierras, ocre y amarillos, sujetos durante los largos meses de verano o primavera a abundante luz solar. En las gamas de colores locales, dominan una gran variedad de verdes, muchos de ellos turbios, junto a un mayoritario grupo de pardos y grises cálidos. Aunque las obras que hemos podido rescatar del período son pocas, nos atrevemos a afirmar que se trata a la vez, de la proyección de un temperamento entusiasta y ávido de las caminatas e incursiones, a través de los campos de su tierra natal, bastante lejos de la inmovilidad melancólica.

Luego de señalar esta predilección hacia los cálidos, debemos hacer evidente en nuestro análisis, la clara preponderancia en las obras de Abarca, de los pardos, los tierras y grises en las imágenes. Su opción recurrente y mayoritaria por los colores atenuados y de baja

saturación. Los tierras, dada su obsesión por troncos, se torna ineludible. Pero también por su afectación a la realidad misma de su referente, donde el color puro es inexistente.⁸⁰ He aquí, una resuelta decisión contra la autonomía de la expresión del color, que compensó con otros recursos plásticos, como la mancha y la composición.

Otro rasgo que observamos de interés, que se nos sugiere relacionado a la volubilidad en un criterio cromático, es la definición de muy distintas gamas de color en cada obra. Pareciera no existir una paleta estable, apostando toda la fuerza retórica de sus imágenes, a los efectos de la imagen articulada por sus atributos cromáticos ocasionales, que ponían con eficiencia al espectador frente a una ventana, que en el caso de *Crepúsculo* (fig. 61), sólo lo remitía a un abierto cielo encendido o a una terrosa imagen como *Últimos rayos* (fig 67).

La baja incidencia de la textura nos reitera un rasgo ya observado: la reticencia a la interpretación, a la inserción de elementos ajenos a aquello que a Abarca lo deslumbra y subsume. Pero interpretamos esta característica en una condición contradictoria, puesto que en la proposición de la imagen, desmaterializa los detalles para configurar sólo a través de una síntesis formal, un conjunto limitado y disminuido de magnitudes, con las que construye la trama de manchas que le son características, y que quedan resueltas por una subjetiva organización de la composición.

Por último debemos señalar la incidencia de la pintura en pequeño formato. Este rasgo que veremos siempre dominante en todos los períodos, está sin duda justificado, en la metodología transhumante de Abarca. El viaje, el tránsito, el recorrido de los lugares, y su compromiso a la proposición –por lo menos inicial- de la imagen ante el referente, obligaron al pintor, a llevar consigo sus materiales. No menos importante, sin duda, fue su limitada capacidad económica, que gravitó para limitarse al pequeño formato.

⁸⁰ En la vida cotidiana estamos virtualmente rodeados de colores impuros. Por ello es mucho más notable que hayamos formado el concepto de colores puros. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*, Ed. Paidós, Barcelona, 1977. P. 25.

6.2.1.3. Interpretaciones en el ámbito compositivo

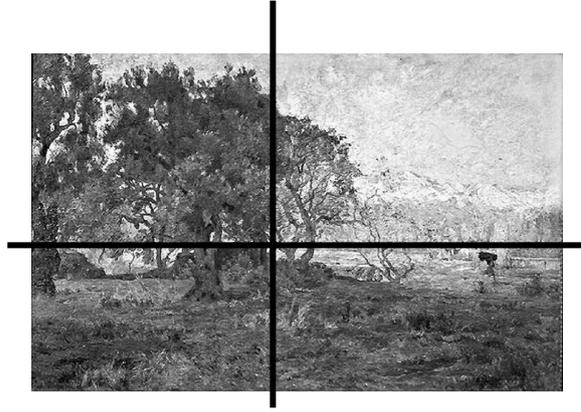
El primer período estudiado de la obra de Agustín Abarca es, según lo observado en esta investigación, el más ambiguo en anunciar sus opciones posteriores. Casi la mitad de las obras observadas son muy estables y trabajan configurando su estructura compositiva, a través de horizontales y verticales (ver cuadro 3-1.). Esta estabilidad está cuestionada en otras obras contemporáneas, pero sin constituir una opción clara hacia una definición de un estilo compositivo.

Período	1904 a 1915	
Total de obras observadas	10	
Característica compositiva observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
El horizonte como eje compositivo explícito	5	50%
Organización de recuadro interior (configuración <i>ventana interior</i>)	2	20%
Predominancia de ejes verticales/horizontales	4	40%
Predominancia de ejes diagonales: configuración en "V" o diagonales entre bordes	4	40%
Núcleo de gravitación ubicado cercano al centro del campo	4	40%
Organización de composición abierta (centrífuga)	4	40%

C
u
a
d
r
o
3
-
1
,
I
n

cidencia de elementos compositivos

Las primeras pinturas de Abarca delatan posiblemente la influencia de sus maestros. Tanto Valenzuela Llanos como Pablo Burchard - influenciados por el neoclasicismo criollo-, y sobre todo Pedro Lira, el más tradicional de sus tres profesores infunden en Abarca una formación adicta a la estructura. Dos obras, Paisaje de lo Contador, de Valenzuela Llanos (fig.70), y Otoñal de Pablo Burchard (fig.71), dejan claro la estabilidad compositiva de los guías y ejemplos del pintor estudiado.



*Fig. 70: Alberto Valenzuela Llanos
Paisaje Lo Contador
(ejes: verticales y horizontales)*



*Fig. 71: Pablo Burchard
Otoñal
(ejes: verticales y horizontales)*

Nuestro pintor compartió su admiración por Burchard y Valenzuela Llanos con la prodigada a Pedro Lira, quien tuvo según nuestras constataciones de la educación artística de Abarca, la mayor incidencia en la formación de éste como dibujante.



Fig. 72: Pedro Lira
En la Quinta Normal
(ejes: verticales y horizontales)

A pesar de la tendencia estructural estable, no vemos en las obras de Abarca un patrón que unifique algún recurso específico, apoyando la estabilidad tanto en la pregnancia de horizontales y verticales, como en grandes planos activos gracias a características cromáticas y/o de valor, que dotan de gravedad e inmovilidad al campo.

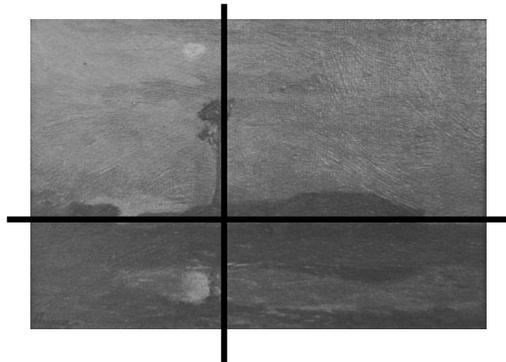
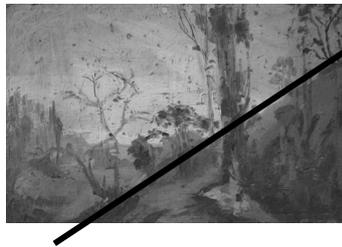


Fig. 73: Agustín Abarca
Poza y reflejo
(ejes: verticales y horizontales)



*Fig 74: Agustín Abarca
Lomas y pastizales
(ejes: horizontales)*

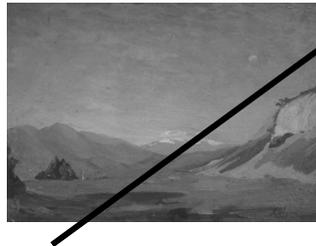
En las obras que podemos considerar más inestables -donde las diagonales determinan la construcción-, es posible observar ciertas coincidencias que auguran ciertas opciones, propias de Agustín Abarca. Nos referimos a la generación de un núcleo triangular en la zona inferior derecha.



*Fig. 75: Agustín Abarca
Canal de cerro
(eje diagonal)*



*Fig. 76: Agustín Abarca
Sin título, figura
(eje diagonal)*



*Fig. 77: Agustín Abarca
Lomas y valles de Santiago
(eje diagonal)*

Con esta configuración se generan dos ejes: uno explícito, a través de contornos de figuras o diferencias de iluminación que incita a un recorrido ascendente de la mirada del observador, y otro implícito, que genera tensión producido por el triángulo formado desde el eje explícito, que se transforma en la base de un triángulo, que dota de fuerza gravitacional al vértice inferior derecho del campo.

Pensamos que la inserción de las diagonales, de los ejes oblicuos y su importancia en las obras de Abarca, significa una preocupación más profunda que sólo una opción compositiva más. De algún modo, pensamos que el pintor, comienza en este período a poner énfasis en el movimiento, una percepción, que a pesar de sus matrices formalistas se hace sensible al desplazamiento y a la asimetría. En este sentido, la oblicuidad observada en algunas obras, donde sin contrapesos importantes articula la imagen, señala esta opción de activar el espacio a través de la diagonal. Una inicial declaración de afecto al movimiento y al transcurso:

... hemos de tratar la oblicuidad como caso especial de un rasgo perceptual todavía más amplio, diciendo que la oblicuidad crea profundidad porque es un gradiente. Al relacionar un objeto visual oblicuo con las coordenadas normales, observamos que la distancia a la vertical o a la horizontal aumenta o disminuye gradualmente.⁸¹

Para lo que nos interesa resaltar, calificaremos a los contornos ortogonales del campo de los cuadros de Abarca, como las “coordenadas normales”, señaladas por Arnheim. Así, nuestro pintor expande o disminuye los territorios generados al interior de sus imágenes, articulando campos trapezoidales o triángulos inestables. En estos espacios inserta las manchas amorfas –en una intensidad variable-, las que se activan por sí mismas como entidades plásticas. Un ejemplo de ello lo observamos en *Canal de Cerro* (fig. 59). Se suman así a las características irregulares de las manchas, aquello propio de la oblicuidad: su negación al reposo y la expresión de la movilidad.

⁸¹ ARNHEIM, Rudolf (1984) : *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza, Madrid. 1984. p.305

La diagonal que vemos en estas primeras estructuras pictóricas de Agustín Abarca, anuncia algo que nos parece uno de sus aportes: la reacción desde la pintura mimética del paisaje -atenta a su movimiento intrínseco-, a la propuesta visual de sus maestros influenciada por lo estable del neoclasicismo. Abarca se compromete con esto a algo implícito en la representación del cambio: que éste se evidencia en la representación de lo inestable, a través de una lectura obligada a “seguir” el movimiento. El espectador debe recorrer la imagen, situándose en distintos puntos, y con ello denotándose el propio tiempo.

6.2.2. Interpretaciones de las obras entre 1916 y 1927

6.2.2.1. Interpretaciones en el ámbito temático

- Temáticas principales

Desde 1916 y hasta 1927, Agustín Abarca desarrolló la fase más productiva de su propuesta artística. Radicado en la ciudad provinciana de Victoria, tuvo la oportunidad de mantener un largo período de autorreferencia, alimentado, por una parte, de la total libertad para dejarse llevar por sus impulsos internos, y por otra, de la lejanía de Santiago. Esto último, le permitió no contaminar esta experiencia con los intensos debates sobre las propuestas artísticas modernas, que en esos años hacían su irrupción, alterando y polarizando posiciones en el entorno cultural capitalino. En estas primeras décadas del siglo XX, se produjo una rápida evolución de la percepción del arte por parte de los creadores chilenos, propuestas que iban desde las vanguardias hasta el impresionismo, pasando por los surrealistas. Movimientos que se agolpaban para ser reivindicados por los artistas criollos, después de años o décadas de atraso para su instalación en Chile. En esta etapa, las formas de tratamiento y expresión en la pintura de Abarca, se proyectaron en un cuerpo de obra numeroso, donde expresó y estabilizó sus principales objetos temáticos (cuadro 1-2).

Período	1916 a 1927	
Total de obras observadas	112	
Característica temática principal observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Paisaje natural (exento de presencia u obra humana)	49	43,7 %
Paisaje rural, (paisaje natural con presencia u obra humana)	51	45,5 %
Protagonismo temático del árbol	69	61,6 %
Protagonismo temático del tronco	45	40,1 %
Característica temática secundaria observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Figura humana	18	16 %
Cielo	10	8,9 %
Llano / montañas	33	29,4 %
Mar	16	14,2 %
Lagos / ríos	24	21,4 %
Fuente de luz indefinida / ambiental	19	16,9 %

Cuadro 1-2, Redundancias / variaciones temáticas

Vemos que la opción de Agustín Abarca, genera un paisaje donde se hace evidente la omisión de la figura humana. En su lugar, recurre al árbol como protagonista. Tres obras estudiadas del período entregan una interesante lectura de este movimiento retórico. Se trata de *El árbol solitario I* (fig. 78) , *El árbol solitario* (fig. 79) y *Playa de Raimenco* (fig. 80). Las tres obras fueron ejecutadas alrededor de 1920, teniendo como origen las caminatas del pintor, mientras vivía en la ciudad de Victoria. Deducimos su orden secuencial, tanto por lo observado en su metodología, como por los testimonios de su hija Rosita Abarca. Resulta ineludible relacionar *Playa de Raimenco* (la última de las tres), con las obras que la anteceden. Es una secuencia, que se inicia con *El solitario I*, sigue con el *El árbol solitario*, y termina con *Playa de Raimenco*, obra final, en que el pintor elimina al árbol como recurso iconográfico, pero en su ausencia, lo señala con fuerza en planos iconológicos.



Fig. 78: Agustín Abarca
El árbol solitario I

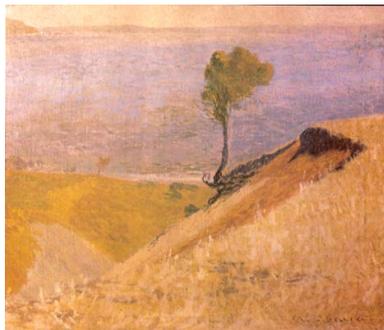


Fig. 79: Agustín Abarca
El árbol solitario

Agustín Abarca, determinó explícitamente el título de las dos primeras obras. Pero en el caso de *Playa de Raimenco*, fue un título inscrito por su hija, ante la urgencia de denominación para una exposición. Lo encontró en un antiguo catálogo (hoy perdido) que hacía referencia a este trabajo, por lo que se presume que el nombre lo habría puesto el propio pintor o al menos habría estado de acuerdo con él. Sin embargo, teniendo en cuenta que a Abarca no le preocupaba titular sus trabajos, sino que le bastaba la elocuencia de la imagen, se podría inferir, que el título de la tercera obra, no representa una playa -de hecho no lo hace-, sino señala explícitamente la eliminación del árbol del lugar que ocupaba. ¿Fue eliminado por Abarca?, por lo menos nos consta que sí lo fue de su registro pictórico. Así entonces, no se trata en esta obra de la descripción documental de la playa mencionada, sino de un señalamiento del árbol ausente a través de una poderosa elipsis.



*Fig. 80: Agustín Abarca
Playa de Raimenco*

Es posible que el aislamiento del árbol, en las dos primeras obras, hable del propio aislamiento del pintor. Un aislamiento vulnerable y desafiante. Podemos notar la situación extrema del árbol: se aferra a una pendiente, que aparenta ser incluso un deslizamiento del cerro. Avisa su pronto e inevitable destino. En *Playa de Raimenco*, Abarca ha hecho desaparecer el árbol como la conclusión del relato, las tres obras juntas dan cuenta del recorrido.

Por otra parte, el pintor anticipó con su cuadro el despoblamiento de bosques del sur de Chile, la desaparición de los árboles de los bosques autóctonos. Las escenas áridas que describen las primeras obras de esta trilogía, muestran una aridez no común en el sur de Chile, y aún menos en el año veinte. El árbol incluido en las obras antecedentes, es un árbol sobreviviente, el último. La tierra en las tres obras ha sido retratada yerma y arrasada. Es útil recordar que Abarca recorre estos territorios en años de plena expansión agrícola y del nacimiento de la industria maderera. En esta interpretación, la hendidura en la ladera y la quebrada en *Playa de Raimenco* –ya que el árbol ha desaparecido– adquieren importantes connotaciones simbólicas: se trata ahora de una herida en la tierra, que se desmorona y se expone al clima. Funciones simbólicas de una matriz expuesta; los árboles que la protegían han sido arrancados, y sólo

queda la planicie árida, ante un cielo inmaterial. No he podido hasta el momento -en el curso de esta investigación-, ubicar el lugar preciso. Parece que la *Playa de Raimenco*, que se leyó en el catálogo de la exposición del artista, ya no existe con ese nombre.

Reiteraciones a interpretaciones del árbol solitario como metáfora de un Abarca también solo frente a la vastedad de la naturaleza, podemos encontrar en otras obras de esta etapa: *Árbol con sombra* (ficha 10.2.1.2.3) y *Patagua joven* (ficha 10.2.1.2.72). Estas obras, también nos conducen al retrato del árbol que se ha quedado aislado, sobreviviente, o ya como vestigio. Esta lectura se inscribe en aquello que consideramos lo principal: el paisaje, y del cual el árbol es su correlato. El que un árbol ocupe el protagonismo de los paisajes de Abarca, es un hecho delatado por la recurrencia de esta relación. Y así como observamos en la trilogía citada una relación dialogante entre el árbol -como un elemento aislado-, y su escenario; puede apreciarse en un número importante de obras, en que igualmente el árbol agrupado con otros, ocupa roles principales en planos temáticos o compositivos.

La hegemonía temática del árbol, y sus derivaciones sólo parece tener eclosión a partir de esta época. Posiblemente ya liberado de sus años formativos en Santiago, Abarca deja que aflore en plenitud, aquello que admiraba en sus profesores y tutores pictóricos, y que éstos le dejaron como un vivo legado. Sirve de ejemplo observar una obra de quien en sus primeros años formativos lo nombró "paisajista": Alberto Valenzuela Llanos (fig. 81), posiblemente uno de los dos o tres paisajistas de mayor estatura en la historia de la pintura chilena.



Fig. 81: Alberto Valenzuela Llanos
Manzanillos en Flor

Valenzuela Llanos expuso numerosos paisajes en exposiciones oficiales, en los años de Abarca como estudiante, recibiendo importantes premios tanto en Chile como en Francia, en la década de 1910. Para este pintor, el árbol era una preocupación esencial, tal como fue asumido, a partir de esta época por el joven Abarca.

Otras obras de Agustín Abarca, hablan del árbol, pero inscrito en el bosque. El observador de la pintura es inducido a un interior de bosque, como Abarca cuando realizó la obra. Desde esta posición, el pintor abre un espacio, como una ventana, donde generalmente podemos ver un motivo lejano. Ejemplos de esta propuesta temática son *Volcán Osorno* (ficha 10.2.1.2.112) o *Sin Título (interior de bosque)* (ficha 10.2.1.2.98). Esta situación de "interior", habla con especial énfasis de la pertenencia. La proyección emocional de Abarca hacia la naturaleza encuentra en esta variable temática, evidencias de su posicionamiento que vinculamos al romanticismo, filiación tratada en otra sección de esta tesis.

En las obras *Pequeña laguna* (ficha 10.2.1.2.73), o *Desembocadura del Maule* (ficha 10.2.1.2.32), también el pintor nos habla del árbol en compañía de otros árboles. Aquí, cumpliendo funciones entre el observador y los panoramas delatados como fondo. En estas obras, son configuraciones en franjas verticales que dividen el campo del paisaje propuesto. Los troncos adquieren la connotación de conectores de lo superior e inferior, entre un cielo fuera de campo, y la tierra, donde muy cerca del borde inferior difuminan su corporeidad en el llano.

Los árboles, precisamente los troncos, toman el lugar de circuitos conectores de dos universos: tierra y cielo. En estas obras Agustín Abarca excluye en la representación la parte superior de los follajes, cortando los árboles a la altura intermedia de sus ramas. Obtiene de este modo, que la atención del espectador quede capturada por el recorrido del tronco.



*Fig. 82: Agustín Abarca
Árbol y río*

Cuando Abarca activa la omisión del follaje, constituye un recurso de sinécdoque, en que el tronco está por todo el árbol. No echamos de menos la frondosidad, es suficiente discurso el tronco. Esto lo vemos claramente en *Árbol y río* (fig. 82), aquí el árbol es el articulador del paisaje. El árbol como germen fundamental del mundo vegetal; un vínculo entre cielo y tierra. La relación explícita en el plano sintagmático de ambos elementos expuestos.

Al mismo tiempo, el árbol en representación del hombre, con dos brazos principales. Una rama retorna al verde, otra se dirige al cielo, ¿la dualidad del ser: cuerpo y espíritu? El árbol reiterado en su representación de la corporeidad, aspecto develado por el énfasis en la diferencia matérica entre las ramas del árbol y el resto de la obra constituida fundamentalmente en base a manchas incorpóreas. Sostenido a la vez sobre el agua, que se articula como base de la vida y reflejo del cielo, origen de la energía vital.

Acerca del tronco como recurso retórico, podemos extraer algunas conclusiones apoyándonos en datos cuantitativos: en las 45 obras de esta etapa, donde el tronco adquiere un rol temático central, en más de 30 obras se encuentra en evidente función conectiva entre la base (la tierra) y el cielo.

¿Está ahí para eso?, parece que sí. Es un símbolo, una metáfora de la función del rayo, pero a mediodía y sin necesidad de nubes.

Esta interpretación es clara en la obra *Las Pataguas* (fig. 83), En este trabajo, el tronco protagonista presenta un recorrido ascendente diagonal, espiral y retorcido, reiterando con una sugerencia orgánica el movimiento de ascenso por la luz: ¿el alimento de los árboles? Si bien el tronco pertenece al panorama en que se nos muestra, por su fuerza expresiva se independiza.

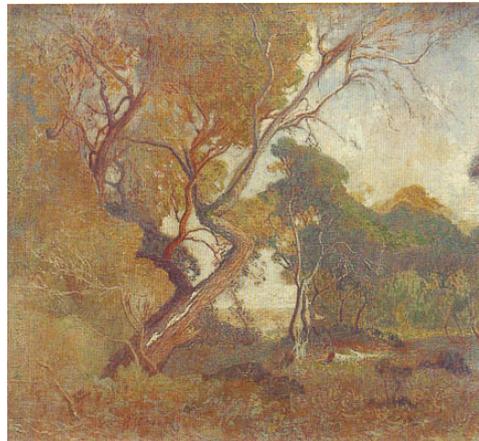


Fig. 83: Agustín Abarca
Las Pataguas

Esta separación se acentúa a través de un tratamiento de mancha aislada, reforzada por su singular configuración: la torsión del tronco hacia la izquierda, y luego inmediatamente a la derecha hasta el límite superior generando tensión y movimiento justo al centro de la obra. Un recurso retórico de desviación evidenciado en un tronco, los

que habitualmente presentan ciertas irregularidades, pero no es común un quiebre como el representado.

El artista además representa esta sinuosidad sobre el elemento más rígido: el tronco, que en su ascenso ha tenido un accidente, y luego insistiendo en su dirección original se proyecta hacia el cielo. Vemos aquí simbólicamente una proyección del ser del artista. El árbol es su retrato, una metáfora plástica de su propia porfía por seguir sus inclinaciones, o mejor dicho: sus aspiraciones e inspiraciones.

Este árbol nos habla del ascenso de la materialidad de la tierra a la espiritualidad del cielo; desarraigado -no se describe su enraizamiento- el tronco está suspendido en la zona intermedia entre lo alto y lo bajo; es un tronco señalado por la luz, que a diferencia de los follajes, donde la luz se constituye en masas, unificándose con ellas, en el tronco no penetra, sino describe cortezas y volumen. Podríamos entonces concluir una relación entre dos elementos constituyentes de la obra: la luz y el tronco, que se tensionan en el escenario de la relación tierra-cielo. En el tronco, la luz desvela la función simbólica de señalamiento, en que el propio pintor se representa en una relación análoga de accidentado tránsito y trascendencia. Una trascendencia que el artista entiende para sí inserto en la naturaleza; la paradoja es que lo representa en una visión del paisaje, que a la vez habla de la separación, porque de algún modo son apuntes de un viajero a través de ella, un viajero en tránsito que sabe -como lo observamos en su biografía-, se trata de un viaje transitorio.

Las variaciones en la retórica arbórea, podría dar lugar a una clasificación adicional: a) árbol solo; b) árboles en diálogo; c) árboles dañados; d) árboles agrupados; e) árboles ausentes, etc.

Sin pretender abarcar todos los sentidos posibles, no podemos dejar de mencionar una obra del período que sobresale por su propuesta expresiva: *Árbol talado* (fig. 84). Se trata de un tema poco recurrente. Sólo otras cuatro obras presentan árboles talados: *Tronco y laguna* (ficha 10.2.1.2.110), *Lingues* (ficha 10.2.1.2.54), y dos obras que son versiones distintas de un mismo referente, *Interior de bosque* (ficha 10.2.1.2.43) y *Rincón cordillerano* (ficha 10.2.1.2.84). Sin embargo en

estas cuatro obras el tronco talado se encuentra en compañía del bosque.

En *Árbol talado*, la aparición es dramática. Entre tantos árboles pintados por Abarca, en un rol protagónico, pero en plenitud -incluso proyectando sus follajes más allá de los bordes las imágenes-, resulta un giro retórico insoslayable la presentación en un primerísimo plano de un solitario tronco cortado. Tal vez, lo que más nos ha impresionado es su tratamiento plástico, lleno de color y gestualidad.

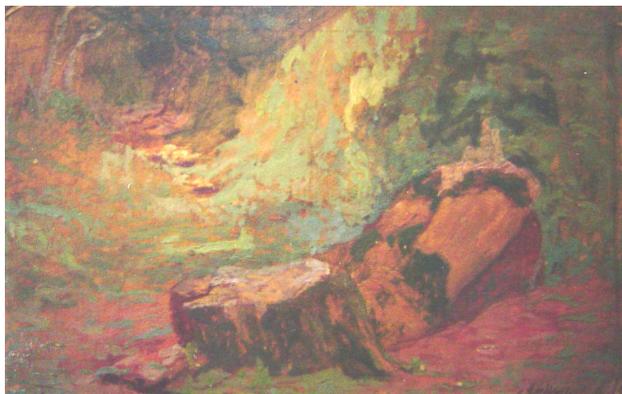


Fig. 84: Agustín Abarca
Árbol talado

Podría tratarse de una situación que incorporara elementos sígnicos, vinculados a lo penoso de la situación; sin embargo, todo en la obra da cuenta de vida y movimiento. Un efecto que sugiere una espiral que gira ascendente o descendente hacia el borde superior izquierdo, y de la cual los troncos son sus anillos más cercanos al espectador. Así entonces, no se trata en ningún caso de sólo una obra denunciante, sino de un acto litúrgico pictórico. Como si Abarca a través de la composición y configuración hablara del viaje del alma arbórea hacia un túnel de tránsito a un más allá vegetal. Todo sucediendo en un escenario dionisiaco de color, casi como una celebración.

- Temáticas secundarias

Éstas se ubican claramente en la representación de zonas rurales, describiendo lugares que incorporan casas campestres, llanos, colinas o valles. Buenos ejemplos de estas opciones se pueden apreciar en obras como *Camino costero* (ficha 10.2.1.2.15), *Casona entre los árboles* (ficha 10.2.1.2.23), y otros. Posiblemente existe aquí un interés documental de nuestro pintor. Podemos afirmar que en este período, Abarca muestra cierta preocupación por una función testimonial de su trabajo. Es un pintor que viaja y va dejando improntas que describen un recorrido.

Ocasionalmente estas vistas se instituyen como motivos principales, y en otras oportunidades se transforman en fondos para los mensajes del árbol, dejando este elemento en primer plano, para describir su corporeidad o silueta, y dejando el lugar rural, como el predicado de la oración *Paisaje sureño, Angol* (ficha 10.2.1.2.70).

En algunas obras incluye interiores de arquitectura campesina: *Sin título, Interior de Pueblo*, (ficha 10.2.1.2.99), o *La espera* (ficha 10.2.1.2.47), incluso ruinas en *Ruinas al sol* (ficha 10.2.1.2.94). Pero se trata de una preocupación subalterna. Aún así, hemos podido observar como esta característica menor ha servido para la catalogación errónea de Abarca, en movimientos de la pintura chilena, contemporáneos a esta época (Generación del Trece), caracterizados por su costumbrismo temático.

Al interior de las temáticas secundarias, surge un tratamiento de la figura humana subordinado al contexto donde se le representa. Cuando aparece, la mayoría de las veces sólo se trata de una silueta, lograda a través de pocas manchas, empequeñecida en relación al paisaje. Ejemplos son *Nubes en Fuga, Juntos por el camino, Techo rojo* y otras (fichas: 10.2.1.2.60; 10.2.1.2.46 y 10.2.1.2.105). Nuestra interpretación señala una representación del ser humano como parte pequeña y vulnerable de la naturaleza. No pensamos que a estas figuras se les atribuya un carácter disminuido o insignificante, lo delata el tratamiento en que estos pequeños humanos son constituidos con colores puros y brillantes. Se trata más bien, de una situación de pequeñez en relación a algo mayor y omnipotente: la

naturaleza. Intuimos aquí una cierta relación panteísta que se conecta a nuestra presunción romanticista.

También en las temáticas secundarias se debe mencionar la omnipresencia de la luz. Los volúmenes son expuestos por la luz que reciben en la mayor parte de la obra de Abarca. La luz es denunciada por elementos que la reciben directamente. Lo cuantificado en las tablas, revela la mínima presencia de obras donde la luz – en este caso solar- no es delatada por los objetos que ilumina. *Paisaje de Temuco* (ficha 10.2.1.2.66), es un grupo de árboles a pleno sol, en medio del campo; una situación que varias obras comparten. Una obra que consideramos significativa en su relación con el sol y la luz, es *Sauce Seco* (ficha 10.2.1.2.96). En esta imagen sucede un hecho que nos parece interesantísimo: por la configuración del ramaje, la sombra proyectada se incorpora a las ramas del propio árbol. Nuevamente la luz es proveída de funciones simbólicas, en este caso, en la integración de la realidad material del tronco y las sombras.

Desde la retórica de la pintura, constatamos que con efectos lumínicos, Abarca nos lleva a una cualidad diegética de su obra: un campo más allá de los límites de los cuadros que se nos sugiere luminoso, amplio y amigable. Visto así reconocemos en ese fragmento de luz solar que se describe, el recurso de hablarnos con un fragmento de un mundo asomado. Pero no es la única sinécdoque. Consideramos la numerosa incidencia en la representación del llano o las montañas, como una muestra territorial que está allí por el resto del sur de Chile. Ya que sabemos que el pintor, recorrió literalmente grandes zonas del campo y la precordillera, no se trata para Abarca de un panorama idealizado, representado desde una configuración imaginaria, sino virtualmente como la representación de un viajero que experimentó los campos propuestos en la pintura.

Entre las temáticas secundarias significativas en incidencia, podemos señalar también el agua. Como mar, laguna, río, cascada o lago, aparece una y otra vez para describir un sur, donde la vida está regida por la presencia del agua. Las lluvias torrenciales organizan el calendario de los chilenos en el sur. Sin ser la temática secundaria de

mayor incidencia, es sin embargo frecuente que Abarca la convoque, relacionando el agua y sus manifestaciones con los árboles y bosques. Usualmente desciende en arroyos o cascadas como en *Sin título, estero* o *Recodo de laguna*, (fichas 10.2.1.2.101 y 10.2.1.2.80), pero también vinculándose a la luz, trae a tierra la luminosidad solar. Destacamos en este punto la obra *Tronco y laguna* (fig. 85), citada más arriba.



*Fig. 85: Agustín Abarca
Tronco y Laguna*

Aquí el agua es algo más. Es el lugar de reposo de un árbol talado, como si el agua hubiese concurrido después de una lluvia, al lugar donde fue cercenado, para acoger lo que resta del árbol, y reinsertarlo nuevamente a la naturaleza. En esta obra la luz se asocia al agua. Un medio círculo de árboles más lejanos, observan silenciosos la escena. Este parentesco metonímico entre el agua y el cielo es una experiencia cotidiana del sur lluvioso, siendo Abarca, finalmente un “sureño”.

6.2.2.2. Interpretaciones en el ámbito plástico

Para este período, la incidencia de factores plásticos observados en los cuadros arroja luces sobre las problemáticas activas en su propuesta. Especialmente porque vemos un incremento de un

tratamiento plástico, que basado en la mancha determina un alejamiento más decidido de la fidelidad mimética (cuadro 2-2).

Período	1916 a 1927	
Total de obras observadas	112	
Característica plástica observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Predominancia no referencial en el uso de la mancha	37	33 %
Presencia de recursos lineales	4	3,5 %
Colores predominantes de alto valor cromático	22	19,6 %
Predominancia de gama de colores cálidos	89	79,4 %
Presencia de textura como elemento de protagonismo plástico	32	28,5 %
Obras en pequeño formato (inferior a 50 x 50 cm.)	95	84,8 %

Cuadro 2-2, Incidencia de elementos plásticos

trabajo de la mancha encuentra en esta etapa algunas apariciones extremas, si bien este tratamiento radical no trasciende a la mayoría de las obras, no deja de sorprender en Abarca, que en su propuesta normal mantiene un nivel de reconocimiento muy convencional, adopta de pronto una propuesta audaz e innovadora de tratamiento. Esto lo vemos claramente en dos obras del período relacionadas por su referente:



*Fig. 86: Agustín Abarca
Paisaje sureño*



*Fig. 87: Agustín Abarca
Paisaje con vista de volcán*

Estas dos obras se originan en el mismo referente. Si aplicamos lo estudiado en los procedimientos de Abarca, llegamos a la conclusión que *Paisaje sureño* antecede a *Paisaje con vista de volcán*. Incluso podemos suponer que, al menos en parte, el segundo lo pintó mirando e interpretando el primero. Parte de lo que estas obras expresan es cierto distanciamiento del tema. Parece ser que lo que involucra a Abarca aquí, es el propio pintar:

El paisaje, invención de la pintura flamenca del siglo XVI (desde una perspectiva occidental y moderna), anuncia con precocidad la crítica de la ideología del asunto (del tema) en beneficio de la autonomía del ver y del pintar. Ésta se desarrollará en la plástica modernista mucho más allá de esa temática⁸²

La cita la podemos aplicar si asumimos que lo que se observa en el tratamiento, es un camino gradual hacia una aproximación pictórica del paisaje -en cierto modo autónoma-, antes que a una representación. Pero si nos remitimos a la fuerte relación (ya señalada) entre el pintor y su referente natural, nos encontramos ante otra situación. Pensamos que dado que Abarca nunca deja de mirar afectivamente aquello que luego pinta, y no disminuye su vínculo emocional hacia el referente, estamos entonces ante una sinécdoque plástica en que la mancha va asumiendo el rol de otros recursos de la representación, incluso el de la fidelidad mimética. De cierto modo resulta paradójal en el sentido que a través de un recurso estrictamente plástico y pictórico, vive una intensa cercanía con su paisaje retratado. Es esta última interpretación la que pensamos se acerca más a lo propuesto por el pintor.

En el caso del uso de la línea, Abarca la incluye ocasionalmente, y sólo como un recurso para describir los ramajes de los árboles que representa. La obra del pintor, como se ha descrito en sus procedimientos, es indisociable de un dibujo como sustrato. El

⁸²KESSLER, Mathieu. Op. Cit. p. 13.

boceto, luego un dibujo en carboncillo que revela la imagen monocroma y finalmente el óleo, como la conclusión. El dibujo permanece en lo profundo de la composición y sólo pervive ocasionalmente en ínfimos detalles. Abarca domina la técnica del dibujo y revela un gran control técnico para la ejecución de la obra en base a manchas y líneas. Sin embargo, en este período -como en los otros-, al transitar al óleo, a una instancia que él mismo, se encargó de catalogar como la conclusión del proceso creativo del artista, el dibujo cede su lugar a la mancha de color.

Debemos señalar con especial énfasis, la estabilización en este período de la aplicación de una casi exclusiva gama cálida. Un compromiso que observamos estable en las obras. Es una gama que se apoya fuertemente en los ocre, tierras y verdes.

En relación a las obras en pequeño formato, la definitiva predominancia de estas dimensiones, señala directamente a algo que para Abarca es importantísimo. Es la vivencia del paisaje a "plain air". El tamaño manual y transportable permite a nuestro pintor, especialmente en las etapas 1916 al 1917 y luego desde 1928 a 1940, viajar al interior del campo, llevando bajo el brazo óleos de pequeño formato y en su mayoría con soporte de cartón. Facilita así su condición de pintor viajero.

6.2.2.3. Interpretaciones en el ámbito compositivo

Ya ha sido señalada la importancia que Agustín Abarca otorga a la composición. La estructura se agrega a las obsesiones dominantes del artista. Para encontrar lo representable de su infinito referente natural, es la organización de las formas aquello que lo seduce del modelo. En este período se mantiene esta determinante.

Los elementos icónicos sirven para determinar los ejes dominantes. Árboles señalan las verticales y diagonales, función que también asumen bordes de colinas. Pero entre todos los bordes, señalamos el horizonte, el límite de encuentro entre lo celeste y lo terreno, como un eje preponderante en más de un tercio de las obras observadas de esta etapa. También, cumple con frecuencia la función de soporte estructural para otros ejes verticales o diagonales.

Período	1916 a 1927	
Total de obras observadas	112	
Característica compositiva observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
El horizonte como eje compositivo explícito	45	40,1 %
Organización de recuadro interior (configuración <i>ventana interior</i>)	21	18,7 %
Predominancia de ejes verticales/horizontales	42	37,5 %
Predominancia de ejes diagonales: configuración en "V" o diagonales entre bordes	41	36,6 %
Núcleo de gravitación ubicado cercano al centro del campo	21	18,7 %
Organización de composición abierta (centrífuga)	48	42,8 %

Cuadro 3-2 , Incidencia de elementos compositivos

¿Por qué en Agustín Abarca la estructura antecede a la iconografía?, Arnheim nos habla que la percepción comienza con la aprehensión de rasgos estructurales.⁸³ Nos parece que en Abarca, la pulsión de la configuración de su trabajo adquiere más energía desde otras zonas. Sabemos por los testimonios recogidos, que el pintor no se satisface con la composición revelada en el encuadre de su referente, sino que para algunas obras realizó ajustes durante tiempos prolongados, buscando crear -tal vez- estructuras perfectas (varias). Otra evidencia de su autopercepción vinculable a lo romántico, en términos de un creador de mundos. En la búsqueda de "estructuras perfectas",

⁸³ Ver ARNHEIM, Rudolf . *Arte y percepción visual*, Op. Cit., p. 60.

se trata más bien de ciertos órdenes de equilibrios y proporciones en relación a dinámicas compositivas y centros de gravitación locales.

Si observamos la significativa incidencia de la composición abierta en este período, Abarca ya denota una fuerte opción por composiciones, que si bien se organizan respecto de centros de gravedad incluidos en las obras, muestran al mismo tiempo, intensas proyecciones hacia el exterior del campo. Aunque en ocasiones los elementos rotan alrededor de un eje central -frecuentemente personificado por ramas o límites de follajes-, éstos se proyectan hacia o desde zonas externas. Intervienen diagonales que cruzan los cuadros de lado a lado, atravesando el espacio propuesto en las obras. A veces estas diagonales son troncos que apenas muestran su origen en la tierra, para luego de cumplir su rol compositivo, ser interrumpidos contra el borde superior, en cuanto comienzan a abrirse en follajes. Este recurso es observable en muchas obras, entre ellas *Pequeña laguna* (ficha 10.2.1.2.73) o *Río Quino* (fig. 88). En esta última hay evidente incidencia de cuatro de los seis elementos observados en el cuadro 3-2. La predominancia de los ejes diagonales, que con mayor o menor inclinación confluyen hacia el eje horizontal explícito del horizonte, materializan un entramado de soporte donde ocurren un conjunto de sucesos pictóricos que son engarzados en el texto de la obra a través de las tensiones estructurales.

En *Río Quino* reconocemos la opción de un eje de gravitación central. En este caso por la disposición equilibrada de los elementos en relación al centro marcado por el delgado tronco que recorre la obra desde la base hasta su límite superior. En el centro de la obra el pintor genera un núcleo de sombras, flanqueado de dos sectores iluminados sobre el agua.

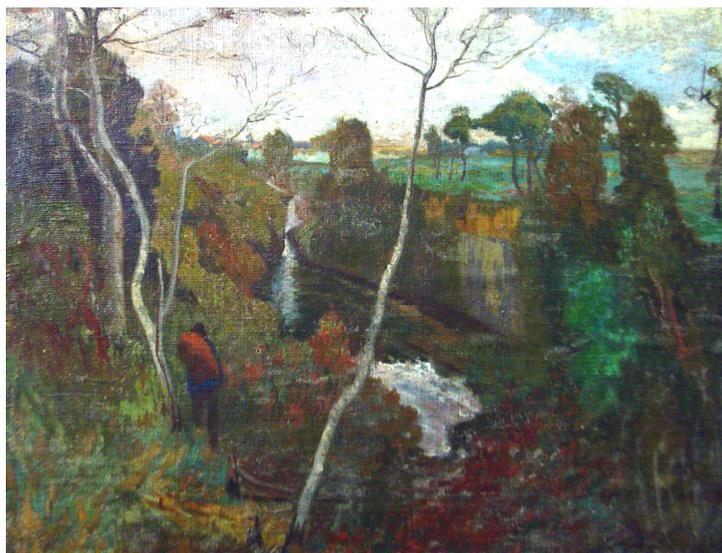


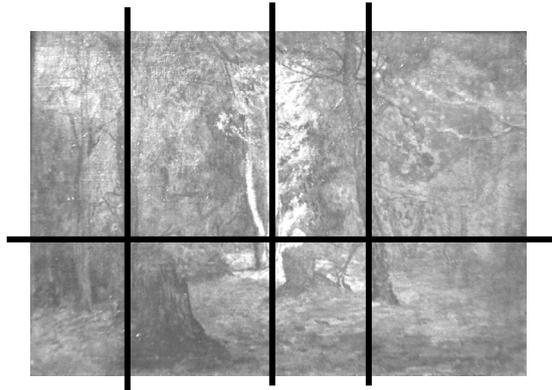
Fig. 88: Agustín Abarca
Río Quino

Otras obras, como *Árbol solitario* (fig. 79) o *Lingues* (fig. 89), son absolutamente explícitas en este punto. La importante predominancia de un núcleo central en las obras, y donde los ejes diagonales, verticales u horizontales, se presentan en relación a este núcleo gravitacional central, indican la importancia simbólica otorgada al centro. Diremos aquí, que en este período -como en el universo de obras de Abarca-, la gravitación central se relaciona a la definición de estabilidad, y es un recurso de señalamiento por parte de Abarca. Al explicitar el centro, de por sí jerarquizado en la percepción del observador,⁸⁴ aporta gravitación adicional a un mundo pictórico vinculado a un importante componente estructural.

⁸⁴ Ver ARNHEIM, Rudolf . *El poder del centro*, Op. Cit. pp. 48 y ss.

En este período Agustín Abarca sistematiza sus opciones de orden configuracional y sus propuestas compositivas. En el análisis sistemático de las obras, hemos podido señalar tres modos:

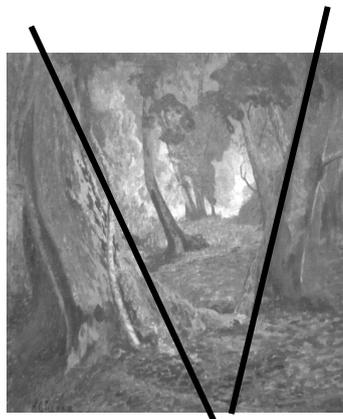
a) Configuración organizada según ejes principales horizontales y verticales



*Fig. 89: Agustín Abarca
Lingues*
(ejes: verticales y horizontales)

Esta solución es la más frecuente en las obras observadas. Es importante señalar que en este tipo de composición no hemos podido establecer una reiteración clara de proporciones. Por ejemplo, si bien es observable en algunos casos cercanía a la proporción áurea, no hemos comprobado la decisión de su presencia sistemática.

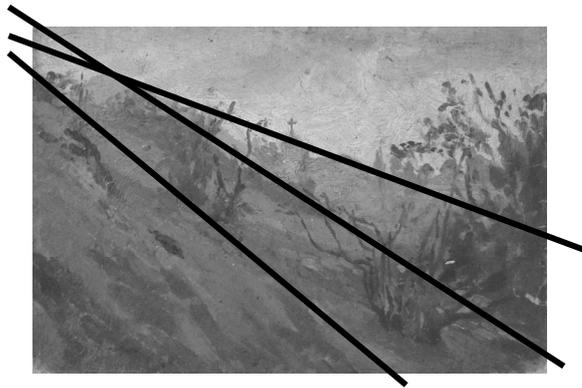
b) Configuración de los ejes principales en "V"



*Fig. 90: Agustín Abarca
Sin título (serie interior de bosque)*
(configuración en "V")

Esta solución, Abarca la señala a través de troncos y follajes, aprovechando la configuración inclinada de los árboles, busca otro elemento, normalmente otro árbol, para organizar la orquilla. Esta organización de los ejes principales, si bien comprime el primer plano en los ángulos, abre en la zona superior espacios que dan liviandad a la imagen. En ellos, es donde Abarca suele ubicar el área más iluminada, cielos y panoramas lejanos.

c) Configuración de los ejes principales en diagonales que cruzan la obra entre bordes contiguos u opuestos.



*Fig. 91: Agustín Abarca
Cielo brumoso, Algol
(ejes: diagonales)*

Para esta opción, Abarca recurre usualmente a laderas (muy visible en *El árbol solitario*), y ocasionalmente a recursos de deformación perspectiva, usando orillas de calles y caminos.

Estos tres modos compositivos se proyectan a las etapas siguientes y establecen un conjunto de soluciones configuracionales, a las que Abarca no deja de recurrir en las décadas que siguen a este período.

Por otra parte, es importante destacar que en la etapa comentada, es donde se estabiliza otro elemento de gravitación en el lenguaje pictórico de Abarca: la "ventana interior". Se trata de un diálogo de magnitudes en el ámbito del intertexto. En *Río Quino* (fig. 88) está

configurado entre los troncos blancos del costado izquierdo y el árbol como eje central. Otras obras lo muestran con más claridad, es el caso de *Árbol en arabesco* (fig. 92) o *Volcán Osorno* (fig. 93).



Fig. 92: Agustín Abarca
Árbol en Arabesco



Fig. 93: Agustín Abarca
Volcán Osorno

Al interior de este nuevo espacio Abarca vuelve a componer, como si se tratara de otra obra. La “ventana interior” responde a una problemática que está presente en la pintura occidental desde sus inicios, y que subliminalmente, se presenta en nuestro pintor constituida con los propios elementos vegetales, en el caso de los paisajes. Ya hemos abordado esta característica, pero dado que en esta época se establece como una constante en sus imágenes, nos parece adecuado agregar algunos conceptos.

Con este movimiento retórico, Abarca cuestiona su más querida filiación. Genera otro paisaje que se distancia del paisaje exterior. Dejando parte del paisaje natural -que ha sido el motivo primero-, en cierto modo excluido de esta nueva ventana. Este paisaje que envuelve a otro menor e interior, se categoriza como “limbo” y queda inscrito en una situación intermedia entre el espectador, y el plano profundo de la abertura a otro espacio. Efecto acentuado, porque en el interior de este nuevo espacio, Abarca instala un elemento del paisaje sujeto a una extrema deformación perspectiva (un árbol, un volcán). Su pequeñez entrega al observador, un acceso al fondo e infinito del espacio representado. En este sentido, lo que hace Abarca es un señalamiento a lo remoto o inalcanzable, generado a través de recursos de demarcación y jerarquización. Esta propuesta, que juega con bordes y rebordes, es de bastante importancia en esta etapa,

pero se presenta luego con mayor protagonismo en las obras comprendidas en el período entre 1928 y 1940.

En los paisajes, nuestro pintor utiliza sombras y troncos como elementos que enmarcan el nuevo espacio, pero es un nuevo lugar abierto, con una significancia interna que alude y determina su contexto. La naturaleza cercana que vemos en *Árbol en arabesco*, o *Volcán, Osorno*, los troncos o el llano inmediato se cargan de familiaridad y contacto con el espectador, en función de lo que Abarca presenta en la ventana interior. Una relación cercana a lo que Gallego define: "A veces el cuadro del fondo del cuadro es como una glosa que aclara el tema principal",⁸⁵ refiriéndose a relaciones de contenido de los espacios alternativos al interior de las obras del Greco.

Damos gran importancia a este rasgo, en tanto contradice el discurso explícito de una pintura cimentada en una vivencia a "plain air"; ya que es en cierto modo una intromisión en el paisaje natural referente, para instalar allí otro; uno, que el pintor construye y constituye por sí y ante sí.

Como evaluación global del período, podemos señalar características en el mensaje pictórico de Abarca, que se consolidan y adquieren predominancia en el conjunto de obras. Desde esta perspectiva cuantitativa, se trata de una opción evidente por el paisajismo, casi en el 90% de las obras; y luego, la incidencia del tronco como elemento de mayor presencia entre los signos del mensaje. El uso de la mancha como principal elemento discursivo presenta un incremento respecto del período anterior, y las características compositivas mantienen la jerarquía ya mencionada más arriba, pero no presentan variaciones en su incidencia respecto de otros períodos.

Pensamos que esta etapa es algo así como un "crisol", para la configuración de Abarca como pintor determinado por una actitud, regida por lo emocional y una íntima vinculación a la naturaleza, características que ya hemos asociado, como elementos de su identidad romántica. El aislamiento del pintor y su confinamiento

⁸⁵ GALLEGO, Julian. Op. Cit. p.155

voluntario, es una situación de la que no podrá o no querrá desvincularse. Sin embargo, por lo que hemos visto en capítulos anteriores, este aislamiento del mundo urbano del arte, no implica necesariamente una posición encriptada y aferrada al academicismo aprendido de sus maestros, sino que reconocemos más bien una estrategia de aislamiento necesaria para reinventar otra naturaleza alternativa en su universo pictórico.

6.3. Lecturas del período de la ciudad

6.3.1. Interpretaciones de las obras entre 1928 y 1940

6.3.1.1. Interpretaciones en el ámbito temático

- Temáticas principales

Esta etapa corresponde a la definitiva residencia en Santiago y sucesivos viajes al sur, donde en estancias de algunos meses - generalmente en los veranos- producía sus óleos. Viviendo en Santiago, ya no podía desentenderse de los cambios que habían ocurrido y ocurrían en el ambiente artístico chileno, y su complicada posición ante ellos. Creemos que se hizo patente ante sí mismo, su desfase. Quedó ante sí al descubierto, como parte integrante de algún modo de la tradición pictórica – que no se correspondía con su edad-, quedando distanciado de los acontecimientos contemporáneos, pero que aun así, a juzgar por sus escritos, no le eran indiferentes. Distancia que no se tradujo en una posición expresamente antagonista, posiblemente porque o no poseía los códigos para asumir y levantar un discurso pictórico o teórico contestatario; o simplemente, porque absorto en su vivencia, en su aventura personal de pintor, no juzgó meritorio enfrascarse en discursos de defensa o de ataque, ante los movimientos pictóricos que desmantelaban los modelos a los que se había afiliado.

En contrapartida, viajó al sur, refugiándose en él durante meses para seguir creando los paisajes según su estilo; estilo que entendía, era la expresión de un don y una vocación superior. Sus temáticas principales se reiteran en la etapa observada, evidenciando ya una decisión de vida. Comparando los porcentajes de incidencia del paisaje, resulta cierta equivalencia a lo observado en el período entre 1916 a 1927.

Período	1928 a 1940	
Total de obras observadas	42	
Característica temática principal observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Paisaje natural (exento de presencia u obra humana)	12	28,5 %
Paisaje rural (paisaje natural con presencia u obra humana)	24	57,1 %
Protagonismo temático del árbol	33	78,5 %
Protagonismo temático de tronco	25	59,5 %
Característica temática secundaria observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Figura humana	5	11,9 %
Cielo	2	4,7 %
Llano / montañas	19	45,2 %
Mar	1	2,3 %
Lagos / ríos	0	0
Fuente de luz indefinida / ambiental	2	4,7 %

Cuadro 1-3, Redundancias / variaciones temáticas

De las 42 obras observadas 36 corresponden a paisajes naturales o rurales. Notable, si pensamos que los doce años del período comentado, fueron vividos principalmente en la ciudad. Nada en ella, al parecer, era suficientemente pregnante ante su sensibilidad artística para competir con el llamado del sur. Sin embargo, podemos notar un significativo cambio en la incidencia de los paisajes naturales versus los paisajes rurales, en relación al período anterior. La relación entre estos dos temas se distancia en el período estudiado.

Entre 1916 a 1927 la incidencia del paisaje natural (exento de presencia u obra humana) es casi equivalente al paisaje rural. Aquí, entre 1928 a 1940, la incidencia del paisaje en general se mantiene (85,6 %) en relación al período anterior (89,2 %), pero disminuye ostensiblemente la proporción de paisajes naturales en relación a los paisajes rurales. Hecho posiblemente ligado a las limitaciones del pintor para reeditar sus excursiones a campo abierto. Se va transformando lentamente en un pintor de regiones aledañas a los centros poblados.

Las obras *Paisaje talquino* y *Bosquecillo de La Reina* (figuras 94 y 95), simbolizan la posición de Abarca entre su ciudad Natal (Talca) y la ciudad de su destino final, Santiago. Ambas se nos muestran a la distancia, sometidas a un rechazo evidenciado en la lejanía del observador. Con una diferencia: Talca está sobre la línea del horizonte y Santiago -visto desde La Reina- se disuelve en la propia infinitud del horizonte de la imagen.



Fig. 94: Agustín Abarca
Paisaje Talquino

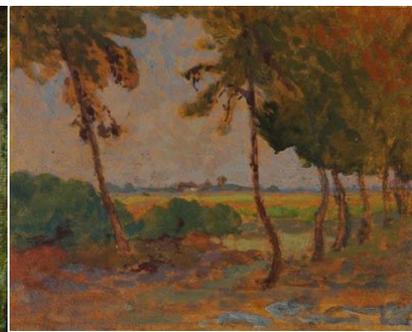


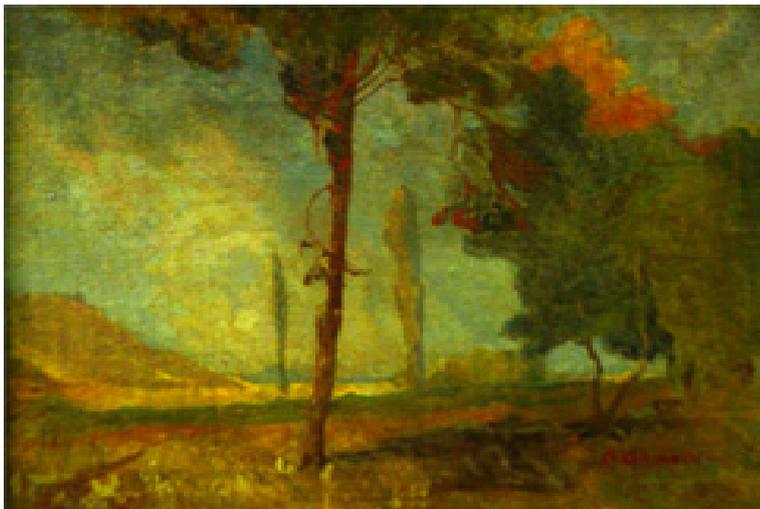
Fig. 95: Agustín Abarca
Bosquecillo de La Reina

En la imagen de Talca, esta ciudad provinciana es representada y jerarquizada -sobre la línea de horizonte- acercándola al cielo y Santiago, como un océano frente a la altura de la visión. En ninguna de estas dos obras, vemos gente, sólo un perfil de sus construcciones. Es más bien un diálogo entre el volumen de la ciudad

y el entorno natural. Una inserción de las habitaciones humanas entre el cielo y la tierra, sin actores.

Entre los temas principales se mantiene el árbol y al interior de esta opción temática, el tronco. En comparación con los períodos anteriores, su filiación al paisajismo de los árboles se define con aun mayor claridad. Pensamos que en este período se hace más importante el árbol, en las funciones simbólicas que, entre otras, insisten en el árbol como el conector del cielo y la tierra.

Una obra que concentra contenidos es *Árboles del paisaje (Región Central)* (fig. 96) también llamado en algunas publicaciones *Árbol y césped*. Esta obra, parte de la Colección del Banco Central de Chile, define una visión cosmogónica de Abarca. El árbol como el elemento vinculante de lo celestial y lo terrestre. Al eliminar la copa de la representación, excluyéndola del campo ortogonal de la obra, hace que quienes observemos la imagen, la corporicemos en un cielo superior y no visto. Esta elipsis refiere poéticamente a una expansión y plenitud en otro lugar, en lo alto, en lo invisible.



*Fig. 96: Agustín Abarca
Árboles del paisaje (Región central)*

Esta expansión fuera de campo, es observable en muchas obras, pero en este período se hace más significativa. Por otra parte el tronco se ubica frente a frente del espectador, dividiendo el paisaje casi en dos mitades. Consideramos que simboliza al propio artista, solo frente al paisaje, una metáfora, tanto de su sentimiento de pertenencia a la naturaleza, como de su aislamiento en esa condición. Recordemos que en la década de la que hablamos, Abarca es un pintor paisajista, un pintor de género anacrónico que no asume las preocupaciones de sus contemporáneos, embebidos de las transformaciones en el arte de comienzos de siglo. Volviendo a la imagen, nos interesa resaltar la sola función conectora y divisoria del tronco. Cumpliendo con fuerza sólo una función simbólica. Hecho evidente por la despreocupación descriptiva de la materialidad del elemento.

En cuanto a los follajes, éstos aparecen fragmentados. Generalmente el árbol principal sólo exhibe una parte de éste, y ocasionalmente los follajes de los árboles secundarios (pequeños o lejanos) muestran en totalidad su frondosidad. Obviamente, esto está estrechamente relacionado con la importancia que para Abarca adquiere el tronco. Esta solución la encontramos en 25 obras del período, señalándonos el reforzamiento de un patrón ya observado en etapas anteriores. Este follaje parcial, generalmente corporizado por verdes en valores oscuros, cumple para el pintor múltiples trabajos: a) lo ya referido en su expansión simbólica al cielo; b) mancha expandida que cumple con otorgar recursos compositivos para la configuración de la “ventana interior”; c) función netamente iconográfica para definir el reconocimiento del tronco como algo más que sólo una franja; d) zona de equilibrio para compensar la manchosidad del primer plano del suelo.

Por otra parte, este follaje parcial del árbol principal asume una función deslizante, algo así como cascadas verdes que traen a tierra un verde celestial. En algunas obras, por ejemplo, en *Chacra de la Reina* (ficha 10.2.2.1.17), *Eucaliptus con carreta* (ficha 10.2.2.1.21), o *Sin título árboles y llanos* (ficha 10.2.2.1.40), el efecto descendente y expansivo en relación al llano, es evidente. En otras, por ejemplo, en

Escena de parque (ficha 10.2.2.1.19), tenemos una configuración donde el tronco ubicado al centro se configura en algo así como un reloj de arena, conectando el follaje que se expande -ocupando la mitad superior de la obra- pero configurándose en una “v” cuyo vértice señala exactamente en la dirección del suelo.

- Temáticas secundarias

Acercas de llanos y montañas, el pintor muestra una incidencia cercana al período anterior. Aquí, del mismo modo a lo ya observado, el llano en las obras estudiadas asume un rol subordinado a la función retórica de los árboles. Es un escenario para la proposición de árboles, troncos y follajes. Sin embargo, dos obras del período rompen el patrón. Vemos que en *Lomas al sol* y *Lomas al sol N°1* (figuras 97 y 98), estos elementos ocupan una función protagónica. Pero ante la decisión de expandir el campo en “la amplitud de la mirada”, estas pinturas nos revelan algo que en aquellas obras donde son incluidos árboles, pasa desapercibido. Se trata de una decisión que condiciona a un nivel mínimo aquello propio del paisaje de toda época. Nos referimos al concepto de descripción territorial. La noción de “paisaje” o “landscape”, involucra en su terminología el concepto de país, tierra y territorio.⁸⁶ Llamando en la propia concepción del paisaje a una actitud hacia la tarea de verosimilitud y narrativa de aquello mostrado y descrito como panorama. La historia del paisaje muestra desde el siglo XIX (Turner y otros), el camino hacia la disolución descriptiva. Y es en los alrededores de este mismo camino, que Abarca levanta su paisaje. Renunciando a aquello señalado por las definiciones que enmarcaron su identidad desde quienes habían sido sus profesores, pero sin destruirlo del todo. Creando con su propio trabajo un “momentus” de la pintura chilena que no existió. Sumándose a un período sin tiempo, donde se ubicaron también otros paisajistas como Juan Francisco González y Alfredo Helsby.

⁸⁶ El término “paisaje”, en castellano, se acuña cuando se forman las lenguas romances. Deriva del término *pagus* (país o territorio), y en las lenguas germánicas procede de *land* (tierra) que tiene igual significado. FELSENHARDT R. *La Creación del Paisaje chileno, estudios sobre la naturaleza y cultura en la representación pictórica 1520-1970*. Proyecto Fondecyt N° 1980589, Pontificia Universidad Católica de Chile. 2004. p. 5.

He aquí una característica que aporta a una de nuestras hipótesis: que Agustín Abarca encarnó un paisajismo fuera de época (en relación a Europa), el paso no resuelto entre el romanticismo-realismo chileno, y las filiaciones al informalismo y autonomía de los referentes a las que se afiliaron los artistas chilenos a partir de la década de 1920. Como no podemos comprender el arte pictórico en Chile, sino en un comportamiento de eco, podemos constatar que el espacio temporal y de reflexión, que en Europa existió entre los impresionistas franceses y la aparición del informalismo y el cuestionamiento absoluto a la mimesis en las primeras décadas del siglo XX, en Chile se comprimió, generando una disociación aun mayor a la producida en el continente referente, entre la tradición y la aparición de los innovadores rupturistas.

Creemos que Agustín Abarca, sin una clara conciencia de su papel, se tomó ese tiempo, para -en una investigación debida a su sola intuición-, proponer imágenes altamente sintéticas, no descriptivas y subsumidas a la sola impresión general, haciendo el paisaje patente al espectador “en un sola mirada”, perdiendo interés en sus detalles iconográficos, para ser reemplazadas por detalles plásticos y sus funciones simbólicas. Así la identidad temática, se debilita, específicamente ante al tratamiento de la mancha, activada como planos de color.



*Fig. 97: Agustín Abarca
Lomas al Sol*



*Fig. 98: Agustín Abarca
Lomas al sol N°1*

En relación a la figura humana, consideramos interesante la importante disminución de su incidencia. Si bien en los períodos anteriores su incidencia no era significativa, en la etapa comentada en este capítulo, es aún menos recurrente. Y en las pocas ocasiones en que es representada, sus características justifican un comentario. Nos referimos a la obra *Lomas al sol* (fig. 100). Vemos aquí una reiteración en el tratamiento de la figura humana con otra obra observada en el período entre 1916-1927: *Río Quino* (fig 99).



*Fig.99: Agustín Abarca
Río Quino, detalle*



*Fig. 100: Agustín Abarca
Lomas al sol, detalle*

Constatamos un tratamiento equivalente: la figura humana ha sido reducida a tres manchas: cabeza, un bulto y difusamente, la masa corporal. Con ello a la figura humana se le despoja de su configuración anatómica. Ya vimos en otro capítulo la poca importancia (en términos de una solución insuficiente) que otorga el pintor a la descripción del cuerpo. ¿Qué queda entonces, del cuerpo desmaterializado, en las representaciones de Abarca?, pensamos que sólo funciones simbólicas en los planos más genéricos posibles:

a) El cuerpo como silueta, solo, en su única definición en relación al entorno. Un contenido ausente de características propias, anónimo y sin rostro, ni volúmenes corporales.

b) Silueta inconclusa, el cuerpo se impregna del entorno y viceversa. Las sombras o manchas del paisaje se integran a la figura.

c) La mancha como acto definitorio de su representación. Es una representación gestual y mínima. No por ello insignificante, sino denotativa de una lectura subordinada del ser humano (posiblemente de sí mismo), para con la totalidad del entorno.

El tratamiento de la figura humana, del mismo modo como sucede en los otros períodos analizados, es evidencia -según nuestra interpretación- de la explicitación de una concepción del hombre minimizado frente al mundo natural. Su escasa aparición en la gran cantidad de paisajes de Abarca, su pequeño tamaño y el tratamiento apenas reconocible, denotan esta condición.

Por último, nos referiremos a la luz como elemento temático secundario. Observamos que en la mayoría de sus obras, Abarca, dota a la luz de una función denotativa de áreas iluminadas y áreas sombreadas, con escaso uso del recurso del modelado. Construye con grandes manchas iluminadas y otras de sombra. En esa interacción de valores levanta su mensaje de distancias y profundidad. Un recurso fundamental del paisajismo, ya referido por Lothe:

Al utilizar en forma sistemática este fenómeno, más que practicando la perspectiva clásica, los pintores han llegado a sugerir la profundidad, a la vez que superponían verticalmente los elementos de sus paisajes. En cuanto un terreno claro tropieza con otro más oscuro, se establece en los lienzos de los maestros, no una tímida yuxtaposición de valores diferentes, sino un contraste que de golpe, se lleva a su grado de máxima intensidad. Ese verdadero mecanismo – claro sobre oscuro, oscuro sobre claro – anima, pues, todos los grandes paisajes tradicionales.⁸⁷

⁸⁷ LOTHE, Andre, Op. cit. p.33.

Pero, en una aplicación puntual de este recurso constatamos en Abarca una opción, un mecanismo recurrente: la ubicación en primeros planos de grandes manchas oscuras, que lanzan a la lejanía los espacios de luz. Naturalmente que este uso lo vinculamos a la opción compositiva de la ventana dentro del cuadro (asunto ya referido), y para el cual este recurso pictórico resulta totalmente operativo.

No debemos pasar por alto, en torno a las temáticas secundarias, una excepción a la norma. Nos referimos a *Aguamanil con Flores* (fig.101), una naturaleza muerta donde el pintor, a excepción de algunas vasijas en la mitad inferior del trabajo, construye una imagen de formas indefinidas, trabajadas con manchas de color. La obra presenta un tratamiento desigual. Para la definición de los elementos volumétricos recurre a detalles anecdóticos, en tanto en la mitad superior sólo se remite a manchas, para la mínima sugerencia de algunas flores. Esta obra, parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (actualmente en sus bodegas), no hace sino definir la falta de interés del pintor estudiado por temáticas ajenas al paisaje. Pero es un interés exclusivo hacia un paisaje campestre, porque en los escasos paisajes marinos observados –en este período sólo *Marina* (fig.102), un tratamiento muy conservador y con cierto desinterés por aquello que no sea el ejercicio pictórico de transcribir la superficie del mar, corroboran este hecho.



Fig. 101: Agustín Abarca
Aguamanil con flores

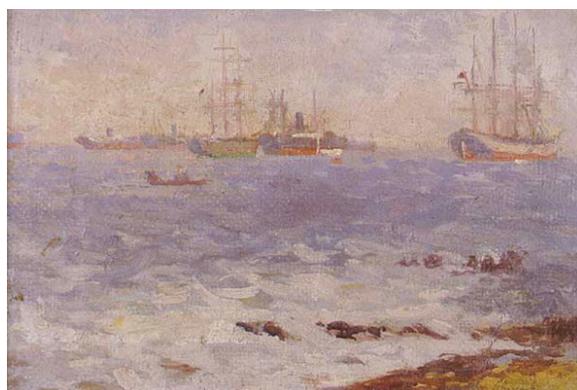


Fig. 102: Agustín Abarca
Marina

6.3.1.2. Interpretaciones en el ámbito plástico

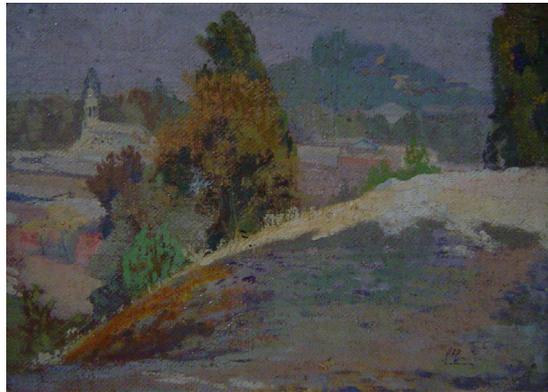
Observamos una diferencia significativa en el tratamiento de la mancha y reiterando la constatación del uso sistemático de este recurso plástico para describir los objetos, vemos aumento en la incidencia de las manchas no referenciales respecto del período anterior (ver cuadro de incidencias plásticas de los períodos entre 1915 a 1927). Ante la imposibilidad de recurrir a la estructura del árbol, al describir lomas y llanos, la mancha descriptiva se vuelve más abierta y plana, apareciendo un tratamiento de la mancha explícitamente menos referencial y autónoma. Se alejan del tema para activarse en su propia constitución plástica.

Período	1928 a 1940	
Total de obras observadas	42	
Característica plástica observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Predominancia no referencial en el uso de la mancha	25	59,5 %
Presencia de recursos lineales	3	7,1 %
Colores predominantes de alto valor cromático	13	30,9 %
Predominancia de gama de colores cálidos	39	92,8 %
Presencia de textura como elemento de protagonismo plástico	4	9.5%
Obras en pequeño formato (inferior a 50 x 50 cm.)	39	92.8%

Cuadro 2-3, Incidencia de elementos plásticos

Queda clarísimo al observar obras ya referidas como *Lomas al Sol N°1* y *Lomas al Sol*, donde las manchas describen la masa de las colinas representadas. Pero, es en la obra *Cerro Santa Lucía* (fig. 103), donde observamos el ya inequívoco comportamiento autónomo de la mancha. Aquí, el primer plano es solucionado exclusivamente por la activación de los recursos propios de la expansión del color,

que configura planos expandidos, propuestos desde una base ocre donde se ha intervenido con pinceladas amplias para configurar manchas sobre manchas, que se activan en un efecto de movimiento ascendente (o descendente), que dota de dinamismo a la obra por la sola configuración del primer plano. Esta configuración semejante a un chorro que brota del rincón izquierdo de la imagen (o de un efecto de torrente descendente, hacia el mismo rincón) se ubica entre la imagen temática y el espectador.



*Fig. 103: Agustín Abarca
Cerro Santa Lucía*

Esta proposición de la mancha expandida, pero sobre todo activa, nos lleva a interpretar un gesto retórico de reiteración de *su* visión del paisaje. Algo que ya hemos concluido en otras obras; y dado lo observado en los análisis de los períodos anteriores, es una incidencia que nos lleva a concluir una gradiente en el sentido de la definición de una propuesta individual, más subjetiva, cada vez más distanciada de la mimesis.

Los colores en esta etapa muestran una reiteración de tratamiento. No observamos en el período grandes cambios respecto de los anteriores. Mantiene así el pintor una proposición diversa, muy variada, en la elección de tratamientos del color. La gama es amplia, pero manteniendo baja la incidencia de altos valores cromáticos. Como en la mayor parte de su obra, vemos la predominancia de los

colores atenuados en su pureza, recurriendo a variados grises, pardos y verdes tierra. La propiedad recurrente sigue siendo sin embargo, la inscripción de ambientes cálidos. Esta característica, ya observada desde el primer período, se consolida en el período 1916-1927, y en razón a lo observado, en la etapa aquí comentada, madura a plenitud. Consideramos que las decisiones para las opciones temáticas tienen relación con esta solución de color. Si observamos el conjunto de las obras, verificamos que la mayor parte de ellas representan el campo en la plenitud diurna. Esto se explica, por una parte, en la metodología de trabajo de Abarca, que representa aquello que recorre en caminatas realizadas en jornadas diurnas. Pero también planteamos que esta calidez, responde a una relación de corte emocional, que el uso de las pinceladas yuxtapuestas, el eventual y no sistemático uso de relaciones complementarias, hablan de decisiones de índole emotiva, antes que de una decisión intelectual para tratar de captar los fenómenos de la luz con una metodología del color normativa.

En este período aumenta la incidencia de pinturas en pequeño formato. Asociamos este incremento a que es en este tercer período - de los cuatro identificados en la obra de Abarca-, donde el pintor organiza su vida de manera más inestable, con residencia en Santiago y realizando largos viajes al sur donde permanece en casas ajenas por largos períodos. Vemos aquí, que antes que una decisión fundamentada en motivos de una propuesta plástica, se trata sobretudo de razones de índole práctica y también de limitaciones económicas.

6.3.1.3. Interpretaciones en el ámbito compositivo

Los dos datos que muestran una diferencia significativa respecto del período anterior son aquellos que señalan la incidencia de un recuadro interior (se duplica la incidencia), y la mayor presencia de un núcleo de gravitación central. Ambos indicadores están relacionados. Pensamos que Agustín Abarca, en este período, delata su mayor

dependencia hacia su propia obra; en otras palabras, trata de dotarlas de mayor autonomía y consistencia.⁸⁸

Período	1928 a 1940	
Total de obras observadas	42	
Característica compositiva observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
El horizonte como eje compositivo explícito	23	54,7 %
Organización de recuadro interior (configuración <i>ventana interior</i>)	20	47,6 %
Predominancia de ejes verticales/horizontales	23	54,7 %
Predominancia de ejes diagonales: configuración en "V" o diagonales entre bordes.	9	21,4 %
Núcleo de gravitación ubicado cercano al centro del campo	17	40,4 %
Organización de composición abierta (centrifuga)	11	26,1 %

Cuadro 3-3 , Incidencia de elementos compositivos

Agregando algunas reflexiones a este rasgo ya referido, señalamos que el centro es siempre un actor de todo campo visual, esté visible o no.⁸⁹ La apuesta por su explicitación y preponderancia trabaja en Abarca con una reiteración. Usando la configuración de "ventana interior", alterna el uso del vacío del recuadro (ubicándolo literalmente en el centro), recurso que vemos en *Sin título, Árboles y Llanos* (fig. 104) o *Eucaliptos inclinados* (ficha 10.2.2.1.23), con la coincidencia de uno de los lados del recuadro (ubicado al centro o en un lado del campo) con un tronco, un eje vertical, para la configuración del reborde. Ese elemento límite, activa una vertical, que además de lanzar al espectador al vacío de la ventana interior, segmenta el campo visual en zonas dotadas de cierta autonomía. Entra otras

⁸⁸ Ver ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Cap.4. Ed. Alianza, Madrid. 1982.

⁸⁹ El centro de equilibrio está presente perceptualmente venga o no señalado por un objeto visual explícito. Lo crea la interacción de todas las fuerzas circundantes. ARNHEIM. Rudolf. *El poder del centro*. Op. cit. p. 101.

obras, podemos ver este juego compositivo en *Troncos en azul* (fig. 105) y en *Chacra de La Reina* (ficha 10.2.2.1.17).



*Fig. 104: Agustín Abarca
Sin título, árboles y llanos
(configuración: "ventana interior")*



*Fig. 105: Agustín Abarca
Troncos en azul
(configuración "ventana interior")*

Aquí observamos cuadros dentro de cuadros. Dado que esta opción, se manifiesta con fuerza cuando Abarca justamente pierde su residencia en el sur, la interpretamos como una decisión compositiva de alto valor simbólico, incluso que cuestiona al propio tema paisajista. Como si nos dijera con este umbral, que él -al igual que en la conocida fábula del pintor chino, donde el artista se inserta en su

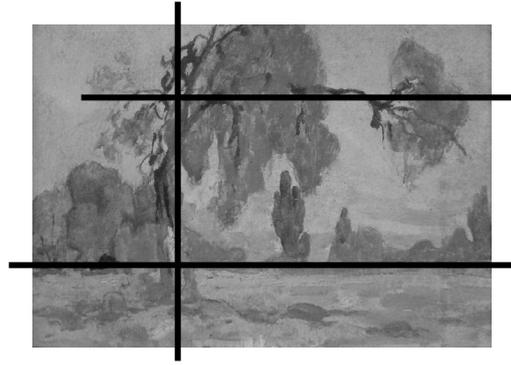
propia obra y huye del malvado emperador-, convierte su pintura en su refugio y destino final.

Por otra parte mantiene su importancia el horizonte, respecto de lo ya observado. Si hemos afirmado que el horizonte es la línea de encuentro entre lo celeste y lo terreno, debemos agregar que en este período, ya nos queda claro que Abarca además convoca esta línea como fin del plano geométral. Frecuentemente el horizonte se hará visible con la denotación de la altura de la visión -del término de nuestro plano de tierra expandido hasta el límite de la vista-, agregando a la función simbólica del encuentro del mundo terrestre y celeste, otra, que dice de un pintor que está de pie, frente al sendero o al llano. Es una organización del paisaje, desde un pintor caminante.



*Fig. 106: Agustín Abarca
Cactos*

Respecto de los ejes predominantes, debemos apuntar a que el aumento de la incidencia de los ejes verticales y horizontales, así como la disminución de organizaciones compositivas centrífugas, apuntan en una misma dirección: estabilización. Resulta extraordinariamente ilustrativo de esta impronta, la configuración de los ejes en *Árbol y rama (en arco)*.



*Fig. 107: Agustín Abarca
Árbol y rama
(en arco)
(ejes: verticales y horizontales)*

Acerca de los ejes diagonales (aquí de menor frecuencia), éstos incorporan en esta etapa con mayor reiteración, una organización que no lanza la mirada del espectador hacia fuera del campo de la obra, sino que se organizan en función del centro, generándose cierto desplazamiento desde una organización centrífuga a otra centrípeta; que, aunque fundamentándose en diagonales, son estos mismos ejes inestables los que se encargan de hacer retornar la atención del espectador al núcleo. Esto es observable en *Paisaje* (fig. 108) donde esta solución compositiva de ejes diagonales se ve reforzada por una función del color que suma esfuerzos a la intención mencionada.



*Fig. 108: Agustín Abarca
Paisaje
(configuración de "ojo")*

En esta obra, las diagonales trabajan para la proposición de una configuración de “ojo”, girando en torno al centro, en una función auxiliar al trabajo lumínico y cromático, que nos pone en el centro de la pintura un estable núcleo de atención. Otro ejemplo claro para fundamentar lo que hemos comprobado, en relación a una mayor incidencia de composiciones proponentes de estabilidad, lo verificamos en un cambio en la estrategia compositiva para articular la composición en “V”. Observamos en la obra del período *Escena de parque* (fig. 109.), una propuesta donde la solución en “V” -ya establecida en su incidencia desde la etapa anterior-, es organizada para señalar el centro del trabajo. Observamos también que esta “V” se apoya en una horizontal muy estable, definida por la sombra en primer plano, y reforzada un poco más arriba por la línea de horizonte, que en este caso es referida por elementos del propio paisaje (un borde de muro). Esto es algo distinto a lo observado en obras del período anterior donde la “V” se encuentra con apoyos diagonales que fugan hacia los bordes externos de las pinturas, ejemplo que vemos en las obras *Árbol y río* y *Hachero de los bosques* (figuras 110 y 111).

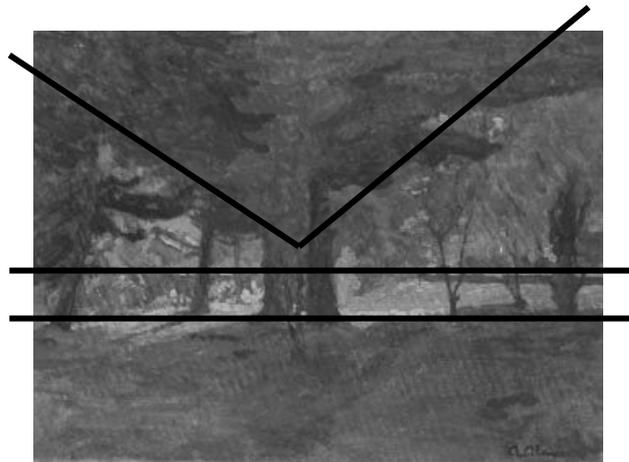
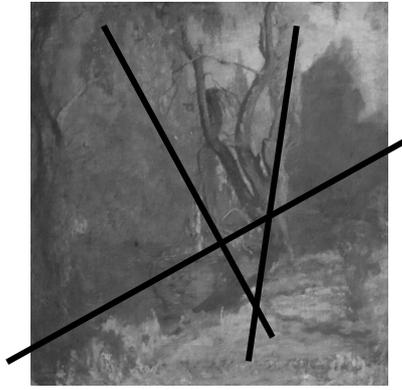


Fig. 109: Agustín Abarca
Escena de parque
(configuración: “V” y ejes horizontales)



*Fig. 110: Agustín Abarca
Arbol y río
(configuración en "V" y eje diagonal)*



*Fig. 111: Agustín Abarca
Hachero de los bosques
(configuración en "V" y eje diagonal)*

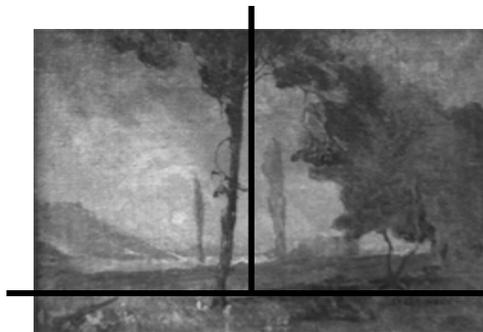
Si bien encontramos suficientes ejemplos, para enunciar la existencia de una tendencia, no se observan en cantidad significativa para establecer este rasgo como una constante, menos aún, al no disponer de certezas en la secuencia de la proposición de obras, al interior del período estudiado.

Por último, nos referiremos a dos obras del período que comparten una solución compositiva equivalente y muy explícita: una división

vertical central en que la obra queda dividida en dos mitades de extensión equivalente.



*Fig.112: Agustín Abarca
Eucaliptus, La Reina
(ejes perpendiculares)*



*Fig.113: Agustín Abarca
Árboles del paisaje, Región Central
(ejes perpendiculares)*

En la división vertical en dos mitades izquierda y derecha, el pintor agrega a la ventana interior, otra forma del planteamiento recurrente, dos cuadros al interior de uno, generando una relación de diálogos compositivos entre una y otra mitad:

En cuanto escindimos el espacio compositivo por la mitad su estructura cambia. Consta ahora de dos mitades, cada una de las cuales se organiza en torno a su propio centro. El esquema representa

a la pareja simétrica en un diálogo, equilibrado a lo largo de su línea de contacto. Evidentemente la separación, no puede dejar de ser parcial, a menos que el cuadro se descomponga en dos pedazos inconexos.⁹⁰

La función de dividir y conectar, parece ser lo propio en la solución compositiva de estas obras. Abarca divide para hablar de dos campos (mundos) distintos: el izquierdo es el abierto -que en otras obras ocupa todo el campo-, y el derecho, donde se presenta el follaje y la mancha -sin definición- que da cuenta de su movilidad y donde hace aparecer la sombra. ¿Cómo une estos dos mundos?, principalmente con un elemento: una franja libre en el primer plano, paralela al borde inferior del cuadro que se desentiende de la división superior. Estableciendo así -pensamos que simbólicamente- a la tierra, como el lugar anterior a la división, la matriz, desde donde incluso nace el elemento que inventa tal escisión.

6.3.2. Interpretaciones de las obras entre 1941 y 1953

6.3.2.1. Interpretaciones en el ámbito temático

- Temáticas principales

Este período corresponde a la última década de la vida de Abarca. Su diferenciación ocurre como consecuencia de la definitiva residencia de Abarca en Santiago, tras un breve período de docencia en Viña del Mar, y la debilitación de la salud del artista que le impide sus largos viajes al sur. Consecuentemente sus travesías se reducen de manera progresiva a los alrededores de Santiago. Esta etapa se define por una brusca caída en la producción de óleos, para ser reemplazados en su importancia por el trabajo de la acuarela. Es también en esta etapa donde observamos la radicalización del trabajo de la mancha en Abarca. Consideramos que Abarca, cuestionado por la obligada disminución en los tiempos de trabajo y la imposibilidad del retiro en los bosques y campos del sur, reduce todo, con

⁹⁰ Ibid. p. 96.

limitaciones que lo impulsan necesariamente a la síntesis de su discurso pictórico.

Período	1941 a 1953	
Total de obras observadas	11	
Característica temática principal observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Paisaje natural (exento de presencia u obra humana)	7	63,6 %
Paisaje rural (paisaje natural con presencia u obra humana)	3	27,2 %
Protagonismo temático del árbol	7	63,3 %
Protagonismo temático del tronco	1	9 %
Característica temática secundaria observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Figura humana	0	0 %
Cielo	1	9 %
Llano / montañas	3	27,2 %
Mar	0	0 %
Lagos / ríos	1	9 %
Fuente de luz indefinida / ambiental	1	9 %

Cuadro 1-4, Redundancias / variaciones temáticas

En las obras estudiadas, Abarca omite distraer sus esfuerzos con otros temas que no sean el paisaje. Ya con absoluta fidelidad a sus intereses más profundos, su mirada se concentra en el paisaje. Aumenta en este período como en ningún otro, la incidencia de paisajes omitiendo al ser humano o elementos relacionados a él. Hecho paradójico, tomando en cuenta, que es posiblemente la etapa de la vida del pintor donde se encuentra compelido sin alternativas, a habitar en el espacio urbano. Abarca pinta en los bordes de la ciudad, mirando la naturaleza circundante y dando la espalda a los barrios periféricos.

De este período son la mayoría de sus numerosas acuarelas, que confirman una dedicación total al tema paisajista. Consecuente con lo ya ponderado en las etapas anteriores, se reconoce la presencia protagonista del árbol. Pero algo nos llama la atención en los óleos observados: el tronco, en relación al follaje, es menos gravitante. Los troncos prácticamente han desaparecido. En la casi totalidad de las obras, son de tanta importancia formal como cualquier mancha del follaje. Si el tronco es el enraizamiento del árbol, se refuerza la idea de un árbol que se eleva, que pierde gravedad y peso. Se inserta a través de la copa con la zona de cielo. Observando la obra *Follajes en otoño II* (fig. 114), constatamos la casi total desaparición del tronco correspondiente al árbol protagónico de la imagen, obviamente un hecho inusual, a la luz de lo constatado en los períodos antecedentes.



Fig. 114: Agustín Abarca
Follajes en otoño II

La forma del árbol tiene una configuración de nube. Curiosamente, esta forma de árbol-nube se expande en la zona que corresponde al cielo. No es aventurada una lectura: el árbol de Abarca -el que siempre pintó- en algunas obras de su último período, se integra al cielo -un lugar ciertamente sin árboles- con forma de nube. Aquí, el tronco omitido está señalado mínimamente con un tono violáceo, con la excusa del efecto lumínico. Un color vinculante a la gama con la que construye el cielo. Desde su inicio, nuestro pintor trabajó con los troncos y muchas veces omitió las copas y los ramajes; pero con

menos frecuencia omitió los troncos en sus pinturas. Otra característica que refuerza esta interpretación de elevación arbórea, es la forma cónica de la masa del follaje, señalando hacia arriba.

En esa masa vemos más pronunciada la pérdida de la intención mimética, el árbol nos parece más cercano a la disolución, integrándose de modo equivalente al tratamiento del resto de los elementos del paisaje. Como en ninguna de las etapas anteriores, la construcción de la imagen omite los pesos, las superficies y las texturas de los elementos. En cierto sentido, parece un resultado conclusivo de los métodos pictóricos de Abarca para el tratamiento del paisaje. Otra obra donde encontramos una reiteración muy evidente para esta aseveración, es *Follajes en Otoño* (fig. 115). Observamos el tratamiento mínimo, inmediato y equivalente para todos los actores iconográficos de la imagen.



Fig. 115: Agustín Abarca
Follajes en Otoño

Aunque en esta obra el tronco adquiere más fuerza, está más integrado a la masa arbórea, interpelando la amplitud del follaje con la rectitud y definición tubular. Tampoco vemos esfuerzos técnicos en el tronco, es decir que sean distintos que en cielo o el follaje. Más bien es un continuo gestual que recorre todos los elementos de la imagen, configurando un paisaje homogéneo, tal vez más plano e ingravido, que en períodos anteriores.

- Temáticas secundarias

En líneas generales, las temáticas secundarias, mantienen presencias similares. Siguen apareciendo los elementos del paisaje como aquellos que, luego de ciertas focalizaciones (árbol, tronco), adquieren roles de segundo orden. Mayor incidencia de llanos, montañas y cielos, como elementos acompañantes al árbol, se relacionan con la condición geográfica de la zona. El valle de Santiago presenta una presencia mayor de la montaña en el paisaje. Algo de ello reconocemos en las obras observadas.



Fig. 116: Agustín Abarca
Árboles y nubes

Sin embargo, estas variaciones no son significativas. Aquello a lo que se enfrenta Abarca, -descontando la ciudad- es similar a lo que encuentra en todo el valle central y precordillera de Chile, en sus períodos anteriores. La obra *Árboles y nubes* (fig. 116), desde la perspectiva temática, puede pertenecer a un amplio territorio de la zona central y sur de Chile.

6.3.2.2. Interpretaciones en el ámbito plástico

Es aquí donde observamos la variación más importante en los indicadores con que hemos realizado la lectura de las obras. La mancha se convierte en el recurso central de la expresión del artista. Si en las etapas anteriores, ya era observada con autonomía

significativa, se mantenía, la mayoría de las veces, al servicio del tema. Aquí, se invierte esta relación para convertirse desde un recurso plástico, en una problemática expresiva.

Período	1941 a 1953	
Total de obras observadas	11	
Característica plástica observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
Predominancia no referencial en el uso de la mancha	9	81,8 %
Presencia de recursos lineales	1	9 %
Colores predominantes de alto valor cromático	3	27,2 %
Predominancia de gama de colores cálidos	7	63,6 %
Presencia de textura como elemento de protagonismo plástico	3	27,2 %
Obras en pequeño formato (inferior a 50 x 50 cm.)	11	100 %

Cuadro 2-4, Incidencia de elementos plásticos

Observamos en el Cuadro 2-4, la notable incidencia de la mancha. Por lo estudiado, planteamos que este tratamiento del óleo es motivado por la predominancia en esta etapa de trabajos realizados en acuarela. El trabajo de la mancha encuentra en esta etapa su hegemonía: las obras hablan de un tratamiento acuoso del óleo. Acuarelismo, que encuentra un contrapunto con algunas ocasionales pinceladas de materia, que no alcanzan a constituirse en áreas significativas de texturas. Al interior de las imágenes se mantienen estas texturas, al servicio de la descripción de algunas zonas que requieren de “materialidad”. Lo observamos en *Árboles y nubes* (fig. 116), donde el pintor, de manera más resuelta que en las etapas anteriores, aborda el cielo, para conferir materia a las luces en parte de las nubes, a través de manchas de óleo un poco más grueso y dotar con ello, de peso a la propuesta del cielo. En la imagen, estas intervenciones de materia, comparten presencia con la inmaterialidad

de manchas acuosas y expandidas. Esta obra entonces y otras del período, poseen estrategias de ejecución de naturaleza mixta. Abarca rescata el óleo cuando debe expresar la sensualidad de la luz sobre las nubes, o en otros trabajos, de la madera y la tierra. Coexistiendo estas ocasionales intervenciones de materia, en el mismo espacio pictórico, con la transparencia de tonos aplicado con mínima densidad. Un tratamiento proveniente de la acuarela (ver fig. 117), que aporta la disolución, mucho de distanciamiento y de volatilidad. Pensamos que lo que sucede en los óleos, es una metáfora de su progresivo debilitamiento, pero también la expresión de una concepción de la naturaleza como un continuo, una realidad expansiva, como un fluido indiferenciado e inclusivo.

El manchismo de Abarca revela algo ya señalado desde el inicio del estudio de sus obras: algo que se nos revela, no a través del reconocimiento de aquello que pinta, sino a través de aquello que no pinta: el artista no hace descripción de plantas, ni flores, ni presta atención a las hojas de los árboles. Todas las entidades individuales del referente, son reducidas a una colorida presencia fantasmal: las manchas de color flotan por encima del ocre de fondo, y si no fuera por las estrategias activadas para la definición de contornos en las siluetas de los volúmenes, la representación devendría irreconocible. Esta situación es la que comprobamos en *Quebrada y río* (fig. 118).



*Fig. 117: Agustín Abarca
Sin título, acuarela*



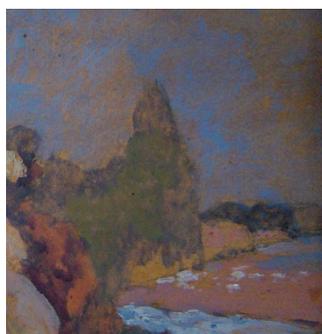
*Fig. 118: Agustín Abarca
Quebrada y río*

Otro aspecto que se revela con algo más de insistencia que en etapas anteriores, es la incorporación a la imagen del color del soporte, hecho sin duda relacionado al uso líquido del óleo y su aplicación con más inmediatez. La incorporación del soporte a la imagen, un recurso activado de manera cada vez más importante por los movimientos del arte durante el siglo XIX, fue para Abarca, un aliado en la emocionalidad que hemos reconocido en sus recursos técnicos.

Los cartones industriales (envases, desechos) con los que contaba Abarca para realizar sus trabajos, aportan un tono ocre amarillento, que aparece en las obras de manera constante. Este color aportado desde el fondo, fue incorporado tempranamente por Abarca como el color base de su trabajo. Corroboramos esto, observando dos detalles de obras, una del inicio de su carrera, *Cargando el lanchón* (fig. 119), y otro, en este caso de *Quebrada y río* (fig. 120) obra de sus últimos años.



*Fig. 119: Agustín Abarca
(1915 aprox.)
Cargando el lanchón (detalle)*



*Fig. 120: Agustín Abarca
(1945 aprox.)
Quebrada y río (detalle)*

En soportes ocasionales en la pintura de Abarca, encontramos otro color ocre emparentado, aquel del tejido de cáñamo de la tela de saco. Estos dos colores, pero sobre todo el del cartón, aportan una base cromática muy cálida y de valor muy alto. Se nos hace evidente que nuestro pintor incorporó el color de los cartones (y sacos)

encontrados, a su paleta como un color neutro de base, Hecho significativo, primero porque no lo cubre; y segundo, porque determina la secuencia de la propuesta cromática, iniciándose con éste. La sola aceptación de un color que no se encuentra entre sus pigmentos, es inicialmente sugerente. No basta como explicación la falta de recursos, porque para aquellas obras encontradas, que están pintadas sobre cartones fabricados por el propio pintor (hechos con papel periódico), sí vemos un color ocre en algunas de ellas, agregado con clara decisión de constituir la base. Pensamos entonces, que este color encontrado es adoptado por Abarca como su color constitutivo. La predominancia, época tras época estudiada, de una gama cálida, nos refuerza la predilección por estos tonos, y específicamente una gama fundamental constituida por ocre, pardos y tierras. A veces, es este tono el que se manifiesta en ocasionales relaciones cromáticas complementarias con diferentes tipos de lilas. Relaciones complementarias que quedan en todo caso, sometidas al clima otorgado por colores tierras y ocre claros. Nuestra conclusión, acerca de esta constante se relaciona a la gama existente en la región del trabajo paisajista de Abarca. La zona central y centro sur de Chile, es rica en una variedad de ocre que se multiplican en los árboles, los que en la mayor parte del año, presentan muchos colores pardos. Colores que sometidos a la luz del llano central, se constituyen en gamas cálidas, que encuentran contrapartes coherentes en los llanos, cerros secos y sembradíos.

6.3.2.3. Interpretaciones en el ámbito compositivo

Luego de lo ya observado en la no descripción de detalles, la escasa modulación de volúmenes y el uso de la mancha en dos funciones de importancia comparable -una expandida y otra gestual-, llegamos nuevamente a fijar la relevancia del trabajo compositivo. El cuadro de incidencias 3-4, nos revela nuevamente datos que señalan en esta dirección.

Período	1941 a 1953	
Total de obras observadas	11	
Característica compositiva observada	Número de obras con elemento observado	Porcentaje respecto del total de obras observadas
El horizonte como eje compositivo explícito	5	45,4 %
Organización de recuadro interior (configuración <i>ventana interior</i>)	4	36,7 %
Predominancia de ejes verticales/horizontales	2	18,1 %
Predominancia de ejes diagonales: configuración en "V" o diagonales entre bordes	7	63,3 %
Núcleo de gravitación ubicado cercano al centro del campo	3	27,2 %
Organización de composición abierta (centrífuga)	7	63,6 %

Cuadro 3-4 , Incidencia de elementos compositivos

En el conjunto de obras observado del período, vemos una preocupación en la mayor parte de los indicadores, relativamente equivalente al observable en etapas anteriores. Sin embargo aumenta (respecto del período anterior), la cantidad de obras donde las diagonales se hacen importantes e inversamente disminuye, la convocatoria a ejes horizontales-verticales. Más arriba, ya hemos advertido que en este período, su producción en óleos disminuye drásticamente, abocándose con intensidad a la producción de acuarelas. Por ello la cantidad de obras observadas es limitada. Sin

embargo, revela una condición común: el breve proceso de producción de las imágenes. Esta reducción de oficio (que en ningún período hemos observado con trabajo a nivel de detalles), hace que en estas últimas obras, podamos desvelar algunos rasgos de aquello que para Abarca es su último bastión: la construcción y composición.

Para la claridad de esta lectura, agregamos, que aunque de apariencia inacabada, estas obras son para Abarca conclusivas. Cinco de las once obras estudiadas están firmadas y todas son bastante equivalentes en relación a su nivel de trabajo de terminaciones. En la obra *Árboles en rojo* (fig. 121), comprobamos el carácter abocetado de una obra firmada.



*Fig. 121: Agustín Abarca
Árboles en rojo*



*Fig. 122: Agustín Abarca
Árboles en rojo (detalle)*

Resulta evidente una ejecución sometida a la rapidez y a un tiempo propio del croquis. Sus procedimientos de trabajo dan cuenta de su acercamiento al referente, a través del boceto inicial, que nunca abandona del todo, pero ya en estos años, vemos que la obra no transita a un grado de acabado que implique sucesivas intervenciones. Simplemente nace y se termina en el estado original. Yendo tal vez directamente, a lo más esencial de su trabajo: la organización formal, la composición, sólo el esquema. Nuevamente comprobamos la preocupación por la ubicación y organización, antes que por la descripción. Las relaciones entre las partes, las proporciones entre ellas, la búsqueda de un sistema, de una o varias

reglas organizativas, que Abarca se siente llamado a representar una y otra vez.

La misma obra a la que nos referimos, revela en un único trabajo, varias constantes compositivas de nuestro pintor: La “ventana interior”, el primer plano como área de manchas sustrato, el horizonte como eje explícito organizador, la configuración en “V” en las proposiciones formales, y en este caso, una obra con un fuerte núcleo de gravitación central.



*Fig. 123: Agustín Abarca
Árboles en rojo.
(ventana interior)*



*Fig . 124: Agustín Abarca
Árboles en rojo
(configuración en “V”)*

En oposición a esta estructura simétrica, a la gran estabilidad observada en *Árboles en rojo*, se nos hace igualmente clara una proposición centrífuga e inestable. Condición plenamente observable en la obra *Las Condes arriba* (fig. 125).



Fig. 125: Agustín Abarca
Las Condes arriba

Este trabajo es traspasado por diagonales que llevan la mirada hacia fuera del campo, con la única y cuestionable retención en la masa arbórea a la izquierda del espectador, que no termina de construirse para otorgar estabilidad al trabajo. Una mancha oscura, (en la sombra del follaje del árbol), otorga la mínima densidad necesaria para otorgar cierta gravedad a la obra. Este rasgo de inestabilidad compositiva, que se acentúa en éste, su último período, se ve también en otras dos obras (figuras 126 y 127), que, además, muestran una modificación a la norma: el reemplazo de los árboles por elementos pétreos. Las rocas toman el lugar de los follajes, para cumplir roles formales.

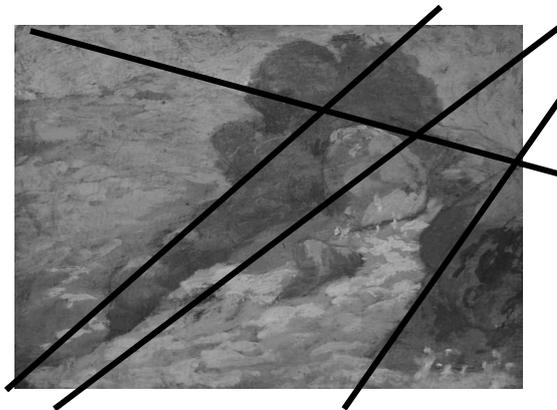


*Fig. 126: Agustín Abarca
Rocas en el San Cristóbal N°1*



*Fig. 127: Agustín Abarca
Rocas en el San Cristóbal N°2*

En estas obras Abarca nos habla con claridad de uno de sus afectos principales, aquel por la organización formal de la imagen que se vale de los temas para expresarse. Pero que, por otra parte, cohabita con la obsesión por árboles y troncos. Reafirman estas obras la movilidad y las diagonales, ejes dominantes, dan en ambos trabajos ritmos ascendentes hacia el rincón superior derecho.



*Fig. 128: Agustín Abarca
Rocas en el San Cristóbal N°1
(ejes diagonales)*

Comprobamos con lo observado, la reincidencia en las propuestas de Abarca de cierta diversidad. De constantes que se reconocen en variadas proporciones, y que si bien, son muestra de un nivel importante de repetición: “ventana interior”, horizonte explícito, o la importancia de la estructura compositiva ante la imagen temática (que queda subsumida con frecuencia a patrones de organización), comprobamos que, en su mayor parte, es un discurso que tiene varios modos. Características que reconocemos en éste y otros períodos, pero como reincidencias relativas que no llegan tan lejos como para definirse en la decantación de un tipo o esquema dominante. Ejemplo claro son los troncos, tantas veces usados como ejes organizativos de la imagen, pero que actúan de manera tanto vertical como en funciones diagonales, otorgando ocasionalmente estabilidad como movilidad. Resumiendo, comprobamos que en su última etapa se reafirman las constantes observadas desde el primer período, y que sólo podemos reconocer una mayor frecuencia en lo ya señalado, que guarda relación con la estructura y el movimiento.

6.4. Las firmas de Abarca

6.4.1. La ambigua autoría

¿Él firmaba todas sus obras?

- Solamente las que iba a exponer...

Y cuando no iba a exponer, ¿Qué hacía?

- No las firmaba nunca. De manera que cuando yo le quise mostrar a él... (en una exposición)...¿Qué vamos a hacer?, él me dijo: firmalas pues...⁹¹

Si bien, Agustín Abarca señaló explícitamente su anhelo de ser incorporado al registro de pintores significantes en la historia de la pintura chilena, su obra muestra aspectos contradictorios con este deseo. Aspectos que se relacionan, con el uso de la firma como signo de propiedad y reconocimiento de un autor. En Abarca, esto es un interesante campo de reflexión. Porque por una parte, expresó pertenencia e identidad hacia sus obras, considerándolas absolutamente correspondientes a su creación personal, y esto lo sabemos por sus antecedentes biográficos y la fuerte pertenencia que sentía respecto de sus trabajos; pero, simultáneamente a este sentimiento de propiedad, demostró una curiosa falta de interés en incorporar sus señas sígnicas. El pintor trataba como una situación subalterna la identificación explícita, reconocido esto en la displicencia por firmar sus obras. Pero lo paradójico sucedía enseguida, porque en cuanto pensaba en el viaje de sus trabajos al ámbito social (exposiciones, concursos), ponía sobre las obras las firmas que lo identificaban. Sin duda, una decisión motivada por la siguiente comercialización de las obras, pero en ese acto necesario dejaba ver su apasionada pertenencia con su trabajo pictórico.

⁹¹ En entrevista para esta investigación, Abarca Valenzuela, Rosa. 24 de septiembre de 2004.

Si nos remitimos a los aspectos no comerciales de las decisiones de firmar, tal vez el anhelo de reconocimiento de Abarca, sea por completo posterior al acto artístico, y un evento altamente dissociado de la factura de la obra, posiblemente de ella misma, acción muy "romántica" por cierto. Una actitud proyectada en algunos artistas hasta hoy, entendiendo la creación, en cierto modo lejana de la preocupación por la propiedad y el reconocimiento. Y que tales afanes no coinciden de forma simultánea con la proposición, sino que son parte de otras instancias que siguen luego de las tareas esenciales, implícitas en la expresión de un mensaje.

Por otra parte, la autoría, es sustancia de la acción creativa entendida como expresión individual, y está presente en grados distintos desde la propia concepción de una obra, luego e inmediatamente a la proposición, le siguen los rituales de la autoría (entre ellos, las decisiones de signos de pertenencia), motivada, ya sea por los trámites de una pronta exposición, o la difusión del proyecto al interior de su contexto social. Se trata de una autoría (individual o colectiva), asociada de manera perentoria, a la inserción de la obra en los circuitos de arte. Un acto secuencial y predefinido.

Pero en el caso de Abarca, al parecer no había postergación del acto de propiedad, sino, simplemente no existía la preocupación hasta una situación distinta y muy posterior. Una disociación entre: una propiedad natural del objeto artístico creado por él, de connotación autosuficiente; y luego, una segunda propiedad, una que necesitaba de la obiedad, y que se hacía cargo antes que de la propiedad sobre una obra individual, de la declamación de su ser pintor, y de su obra, como un conjunto de una expresión visual. En la primera situación, le bastaba para la pertenencia -la autoría que sentía Abarca-, sus propios gestos, rastros y proposiciones, los elementos plásticos e iconográficos de su propuesta. Y para la segunda situación, al momento de pensar en los otros -la sociedad y el mundo del arte-, aparecía la firma, no como un indisociable gesto que le pertenecía y se sumaba a la identidad manifestada en su obra, sino como un signo variable que presentaba múltiples versiones, y que cumplía una función útil. Algo así como un timbre de correos, un objeto externo a la obra, que se relacionaba con la reiteración de su nombre, en un listado histórico.

Estas circunstancias estimulan a una revisión del propio concepto de autor. La identificación del concepto de autoría, sabemos, se establece a partir de la transición de la alta Edad Media a los comienzos del Renacimiento. La sustancia original de la forma artística se traslada del objeto, al creador; así la obra representa ya no sólo lo que se ve, sino más bien el particular modo que el artista percibe o interpreta aquello (su estilo, su mundo imaginario, su visión del mundo), y al mismo tiempo la persona (su historia, su mitología social). Es algo así como una amalgama sin límites en sus componentes internos. Resulta claro que es un evento que pertenece también al campo de lo antropológico y no sólo al estético. Esto es evidente, si pensamos que pueden encontrarse visiones relativas al respecto de la autoría, en distintos momentos y culturas. Sabemos que en el Renacimiento, en los talleres del “maestro”, muchas veces los discípulos hacían la tarea pesada, o en el caso de la pintura del extremo oriente, la obra se adhería al estilo tradicional, generando una réplica más, que era valorada en cada versión como digna en sí misma, justamente por su apreciada calidad de réplica. Hoy, sin embargo, somos plenos herederos del estatus romántico del artista creador, y por ello exigimos la autoría colectiva o individual. Y así, estando el arte incluido como todos los fenómenos humanos, al interior de una sociedad de compra y venta, se activan los mecanismos especulativos como cualquier transacción comercial, donde el crítico de arte, en su calidad de catador de valor, actúa como un agente de bolsa. Aquí la autoría se hace indispensable (cualquiera), para consumar las transacciones.

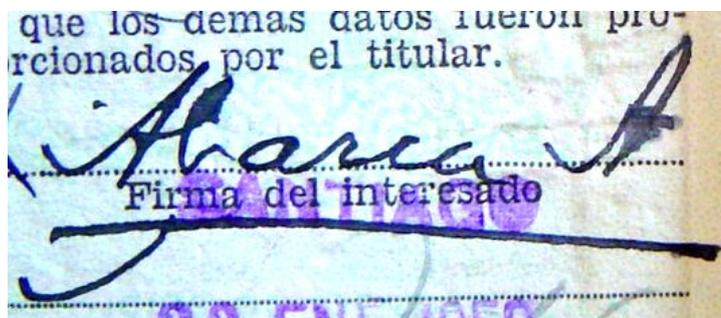
En nuestro medio, a Agustín Abarca se le falsifica, y la aparición sólo ocasional de la firma en sus cuadros, es sin duda uno de los factores que ha cooperado para la aparición recurrente de falsificaciones de su obra, ofreciéndose en la publicidad de remates y colecciones, por conocidos comerciantes del arte. Sucede así, la presencia de un autor en el medio nacional, que se extralimita. Hay al parecer, “más Abarcas aún por pintarse”. Y suficientes admiradores, dispuestos incluso a obviar la dudosa autoría, con tal de tener un Abarca, o mejor dicho: “una obra del género del paisaje chileno, pintado por un paisajista chileno con nombre”.

6.4.2. Varias firmas

Agustín Abarca, pocas veces firmaba sus obras. Entre las ocasiones en que lo hacía, estaban aquellas cuando, desde el sur de Chile, enviaba obras a Santiago, para que Rosita Valenzuela, su esposa, las exhibiera y comercializara. Firmaba en la parte inferior de las obras, de una manera mínima; firmas tenues y pequeñas, que denotan la intención de no llamar la atención, o interferir en la apreciación de la obra, variando en tamaño en relación a las dimensiones del trabajo. Pero cuando firmaba, no todas sus firmas eran iguales, aparecen con variados aspectos y posiciones, aunque ubicadas generalmente en la zona inferior de las obras.

Al examinar las firmas de Agustín Abarca, la primera constatación es su variedad, cada firma presenta ciertas diferencias, alguna pequeña variación; sin embargo, se podrían enmarcar estas características en seis variedades que las engloban en la mayoría de los casos. En la verificación de los tipos de firma, fue fundamental la disponibilidad de material fotográfico facilitado por la familia del pintor, así como el trabajo realizado por Flavia Totoro.⁹²

Resulta interesante antes de identificarlas, compararlas con la firma legal (fig. 129), esta firma corresponde a la registrada en su documento de identidad, emitido el 23 de Enero de 1950, faltando pocos años para su fallecimiento.



⁹² Ver: TOTORO, Flavia. Memoria para optar al Grado de Licenciatura en Arte, Mención en Restauración y Conservación. *Agustín Abarca: su Obra*. Universidad Católica de Chile, Santiago. 1991.

Fig. 129: Firma en su cédula de identidad

Las seis variedades (sin ser las únicas), pero que sirven para enmarcar la multiplicidad de firmas de Agustín Abarca en sus óleos, son:

1. Signo gráfico consistente en dos “a” superpuestas. Una “a” en mayúscula imprenta, y otra minúscula en cursiva. La “a” minúscula ampliada y funcionando como un fondo, contorno y marco, para la “a” mayúscula, que tiende a aparecer sobrepuesta. Se trata de la firma que presenta menor reiteración en sus obras. Es también la más lejana a la escritura del nombre, configurándose explícitamente como una rúbrica, un grafismo. Esto la hace muy distinta a todas las demás, y dado que la hemos encontrado en obras de sus primeros períodos, deducimos que se trata de primeras propuestas en la búsqueda de signos más estables. Para su referencia, la denominamos “tipo 1” (fig. 130):



Fig. 130: Firma en Cargando el lanchón

2. Firma que se inicia con una “a” mayúscula imprenta, el apellido separado y en cursiva. Al escribir su apellido en cursiva, el pintor aumentaba el tamaño de la primera “a”,

dejándola mayúscula y siguiendo con minúsculas. Para su referencia, la denominamos “tipo 2” (fig. 131):



Fig. 131: Firma en Follajes en otoño II

3. Firma en que usaba sólo minúsculas cursivas, antecediendo una “a” a su apellido. Las dos “a” iniciales aparecen escritas en mayúsculas y unidas, incorporando la inicial al apellido completo. Para su referencia, la denominamos “tipo 3” (fig. 132) :



Fig. 132: Firma en Nubes

4. Firma en que escribía su apellido con la primera letra en mayúscula imprenta, siguiendo con minúsculas cursiva, y agregando luego a modo de rúbrica, una “a” mayúscula imprenta y una “g” minúscula cursiva, aludiendo a la abreviación de su primer nombre. Aquí subraya su apellido. Esta firma es la que presenta mayor similitud con la estampada en sus documentos de identidad. Para su referencia, la denominamos “tipo 4” (fig. 133):



Fig. 133: Firma en Camino costero

5. Firma en que el pintor escribía primero su apellido comenzando con una “a” mayúscula indefinida entre imprenta y cursiva, y continuando luego con minúsculas, agregando enseguida una “a” mayúscula con similares características que la primera, y un punto. Para su referencia, la denominamos “tipo 5” (fig. 134):

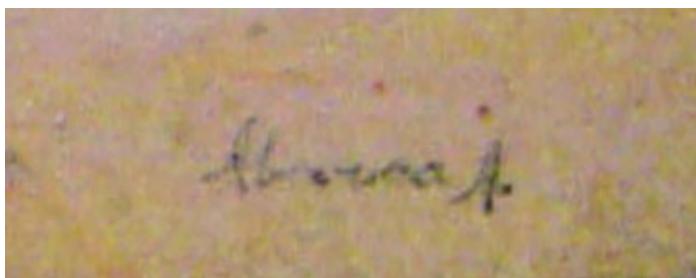


Fig. 134: Firma en Choza en el olivar bajo

6. Firma en que el pintor solo escribía su apellido. Comenzando con una “a” imprenta mayúscula y continuando sólo con cursivas minúsculas. Para su referencia, la denominamos “tipo 6” (fig. 135):

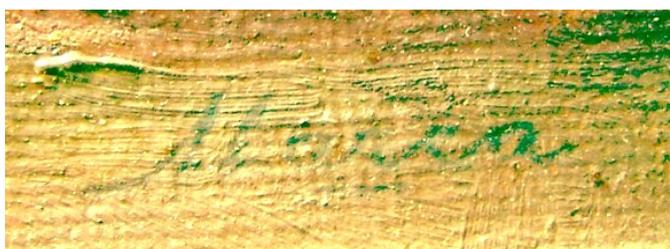


Fig. 135: Firma en Reflejo en el río

Hacia el final de la vida del pintor, con su salud afectada, y ante las exigencias de las exposiciones, delegó con mayor frecuencia en su esposa Rosita Valenzuela y su hija Rosita Abarca, la firma de sus trabajos. Es interesante destacar que las firmas realizadas por sus familiares, si bien emulan las características generales del autor, dejan constancia escrita de su suplantación en el reverso de las obras. Agustín Abarca, era poseedor de una excelente caligrafía, y su esposa demostraba en sus intervenciones, similares habilidades. De no haber dejado constancia Rosita Valenzuela en los reversos, pensamos que sería muy difícil diferenciar sus duplicaciones de la firma de Abarca. Las caras "b" de las obras tienen así su historia, en ellas no sólo encontramos la nota aclaratoria de la intervención, sino también precios y títulos. Fueron señalamientos, que en el pasado fueron solicitados a la esposa del pintor (fig. 136), y hoy a Rosita Abarca Valenzuela, hija del artista (fig. 137).



Fig. 136: En el reverso de la obra *Paisaje de Temuco*, Rosita Valenzuela dejó constancia del título y del precio de la pintura



Fig. 137: Autentificación de la obra *Campanario*, por parte de Rosita Abarca Valenzuela

De las 175 obras observadas para esta investigación, 89 no poseen firma; por otra parte, de las firmadas y reconociendo variaciones en torno a los seis tipos ya definidos, podemos concluir por lo examinado que, en su mayoría, las firmas se acercan en grados variables a la firma que Agustín Abarca dejó inscrita en su documento de identidad (fig. 129). Concluimos también que esta firma legal funcionó como modelo, para las diferentes firmas aparecidas. Recordemos que varias de estas firmas de Abarca (las *auténticas*) no fueron hechas por él, sino por parientes cercanos, que naturalmente conocían la firma legal y consecuentemente fue ésta un modelo preferente. Es posible, que las variaciones más excéntricas sean justamente las rúbricas de la propia mano de Abarca.

6.4.3. Títulos

El título de una obra abre campos relacionados a los aspectos vinculados al fenómeno ilustrativo y mimético, a lo descriptivo y narrativo, la autonomía de la imagen y su relación con el signo escrito. Sólo por citar campos de injerencia. El título en las obras (ausencia o presencia) determina y forma parte de las propuestas plásticas.

En el caso de Agustín Abarca, el asunto carece de importancia, pero desde otro punto de vista tiene muchísima. Poca, porque él mismo no se preocupaba de titular los trabajos, pero muchísima a la hora de leer sus obras. Porque los títulos (agregados por él u otros), develan en algún grado aquello que motivó su representación, o los lugares pintados y la presencia de Abarca ante ellos. Asunto vivencial, que para un pintor caminante como él, no es un tema menor.

Los títulos aparecieron frecuentemente obligados por urgencias extrapictóricas (normalmente exposiciones); sin embargo, aún ante estas situaciones obligadas, Abarca definía los títulos con pocas palabras, señalando aquello que lo había conmovido: el hecho natural, el lugar, o los rincones sureños que lo indujeron a su registro.

... no le interesaba titularlas, para nada, nunca. Él iba, pintaba su obra y no le importaba ni dónde, ni cuándo, ni cómo..., él las titulaba cuando las tenía que mostrar...⁹³

Un desdén similar al de agregar las firmas, lo que obligó a su esposa e hija a titular las obras según sus criterios, tratando de sintonizar con los lineamientos ya establecidos tanto en vida, como luego del fallecimiento de Agustín Abarca.

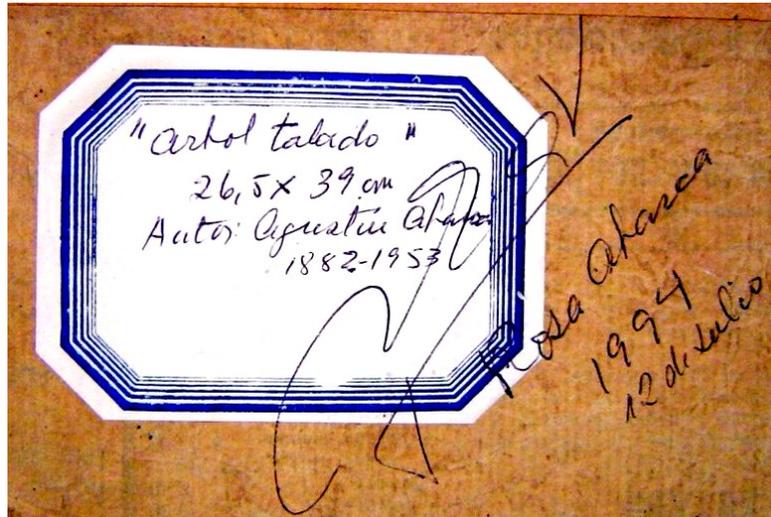


Fig . 138: Título agregado al trabajo *Árbol Talado*, en el reverso de la obra

Los títulos funcionan en su mayoría como descripciones de lo que acontece en lo representado: el tema evidente, y en segundo lugar, en la identificación de lugares. Existe por las razones ya expuestas un número importante de obras sin titular.

En la lista de obras descrita en el catálogo de la exposición "Reactivando la memoria, Agustín Abarca, entre cielo y tierra", principal muestra dedicada al artista (retrospectiva realizada en el

⁹³ En entrevista, ABARCA VALENZUELA, Rosa. 24 de Septiembre de 2004.

Museo Nacional de Bellas Artes en 1997), se incluyen los títulos de 129 obras (óleos, dibujos y acuarelas). De estos 129 títulos, 75 corresponden a descripciones de situaciones u objetos genéricos: *Interior de Bosque, Robles a orilla del Río o Troncos Serpentinicos*; 30 corresponden a identificación de lugares y nombres: *Calle 2 Sur, Playas de Raimenco o El Piduco*; y 24 obras se exhibieron sin título.

En nuestra investigación, de las 175 obras observadas, 113 títulos corresponden a la descripción de situaciones u objetos, 51 a lugares y nombres, y 11 son obras sin título. Estos datos nos corroboran una opción que se reitera en todo su trabajo plástico, desde sus dibujos hasta los óleos. Se trata, a la hora de titular, de señalar de manera recurrente el lugar geográfico. Si bien, no son la mayoría, muestran la frecuente vinculación de su trabajo plástico al viaje, al desplazamiento y registro del territorio.

7. LECTURAS INTERPRETATIVAS EN TORNO A LA OBRA DE ABARCA

7.1. Composición y Dibujo

7.1.1. Disolución del dibujo

Agustín Abarca se formó con la rigurosidad del dibujo tradicional. Del maestro Pedro Lira, recibe la impronta del neoclasicismo criollo (hecho ya comentado en capítulos iniciales). Con esta influencia, Abarca se desarrolló como un experto dibujante del paisaje. Recordemos que este género le dio el primer reconocimiento oficial, su primer premio como artista y su inserción.

La generación de las imágenes al óleo de Abarca, tiene en su estado germinal un estatuto de estricto dibujo. Ello está definido en sus procedimientos de trabajo, que consistentemente determina que sólo aquello que es dibujado, será pintado. En la génesis de la imagen son los bocetos quienes fundamentan la decisión de Abarca para calificar aquella escena que será el referente. Éstos se constituyen en primeras versiones de la imagen, que, de allí en adelante, inician un viaje hacia los óleos, técnica jerarquizada por el pintor (ver cap. 5.1.2). Los primeros bocetos de toda imagen, se construyen en base a líneas, donde por otra parte, prácticamente es omitida la mancha; o mejor dicho, la mancha es anunciada por el achurado, con una trama de líneas paralelas –curvas o rectas-, encerradas por un contorno que delimita el territorio de las futuras manchas (fig. 139). Esto ya nos parece de mucho interés, porque dota incluso al recurso extremo de la informalidad -la mancha- de un antecedente estructurado. Proponemos entonces, la existencia de un esqueleto original de las manchas.

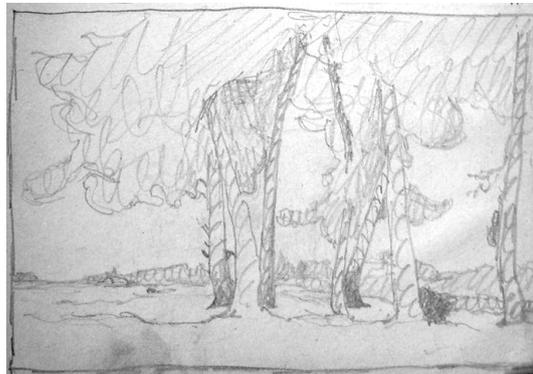


Fig. 139: Agustín Abarca, boceto N° 439, cuaderno 10

En la mayoría de estos bocetos, la línea aparece supeditada a la organización compositiva de la imagen. En centenares de ellos, hemos podido observar el mismo patrón. Lo que estas primeras imágenes claramente señalan, es la concepción estructural, la fuerza original, el “logos” de la propuesta de este pintor. Las líneas funcionan para la definición de los planos y el contorno de los grandes volúmenes que construyen la escena. Los principales lugares donde vemos rastros lineales expresivos, líneas que se tornan activas, denotando movimientos nerviosos y espontáneos, son las zonas en que más adelante, en la elaboración de las obras al óleo, se instalarán las manchas.

Sin embargo, comprobamos la inserción de “lo lineal”, en la representación de las ramas delgadas de los árboles, recurso observado en los dibujos al carbón y óleos (fig. 140).



*Fig. 140: Agustín Abarca
Arbustos, (carboncillo)*

Pero debemos definir que en estos estadios de los trabajos, no se trata ya de la huella de un gesto, sino de la construcción de una cinta, que tiene grosor y contornos, y que en consecuencia se distancia de la categoría pura del rastro. Por ello, caracterizamos a estas inserciones, no como líneas, sino más bien como franjas o cintas, que guardan por una parte, relación metonímica con el rastro lineal, en

tanto estas formas guardan cierta cercanía formal que nos las refieren; y en segundo lugar, como sus representaciones. Son manchas que guardan similitud con líneas. Por ello, nos referiremos aquí a estas representaciones como formas que nos las refieren, o que señalan al solo concepto lineal, sin verlo en las obras.

Así, podemos observar que las líneas del pintor no se trasladan desde el dibujo a la pintura al óleo, con la que constituye el cuerpo principal de su obra. En los períodos estudiados, comprobamos una mínima inserción. En ninguna de sus épocas, encontramos una presencia que supere la décima parte de los trabajos. Y aun así, esa presencia observada, es construida con franjas delgadas, exigidas allí donde las ramas de los árboles solicitan el recurso de manera insustituible. Luego, ante este requerimiento, Abarca aplica metódicamente una traducción casi inmediata -en cuanto le es posible-, a la mancha.



*Fig. 141: Agustín Abarca
Las Pataguas, (detalle)*

Un ejemplo lo encontramos en una obra de su mediana edad, en *Las Pataguas* (fig 141), donde vemos esta sustitución. Esta obra es una de las pocas, donde la incidencia de estas neo-líneas (las franjas) es

importante. Pero también en *Las Pataguas*, podemos observar su disolución. En distintos lugares de la obra, constatamos que los troncos más gruesos, mantienen su consistencia, pero las ramas más finas y delgadas, con rapidez y de manera ineludible, se diluyen en las manchas del follaje o el cielo.

Pensamos que es algo más que sólo aquello *requerido* por la imagen. Finalmente es el pintor, quien decide esos requerimientos, y sus decisiones implican la disolución de la línea. Es una decisión temprana, a juzgar por las obras observadas. Ya en el período de su retiro al sur vemos que las obras abandonan más y más los recursos lineales, para sustituirse con manchas en funciones múltiples.

En tanto la línea es huella y señalamiento directo del gesto, deducimos que se trata de un acto de ocultamiento o por lo menos de omisión. De omisión de sí mismo en este caso: la negación de su gestualidad en las tareas de representar la naturaleza, es decir, borrar sus huellas.

7.1.2. Bordes, dibujo y composición

Lo observado en las tablas comparativas (ver cap. 6) nos permitió recoger datos de las características compositivas en la obra al óleo de Agustín Abarca. Comprobamos allí, ciertas constantes en las decisiones constructivas, revelando a lo menos un rasgo distintivo que se relaciona con una preocupación estable por la construcción acuciosa y determinante del campo visual, y que deja evidencias en lo iconográfico.

Desde ya nos importa aclarar que esta preocupación tiene a lo menos -por lo estudiado hasta esta investigación-, mucho de pulsión, en tanto no hemos encontrado proporciones recurrentes que nos señalen una decisión voluntaria y metódica, en la proposición de una fórmula proporcional tras estas estrategias compositivas. Sí algunos recursos estables, como por ejemplo el horizonte como subdivisión del campo. En todas las épocas estudiadas, esta solución se

presenta explícita en aproximadamente la mitad de las obras. Se ubica en distintas posiciones, cooperando con su inclusión, en la también importante gravitación de la predominancia de ejes horizontales y verticales. Pero, ante todo, nos encontramos con subdivisiones del campo apoyadas en contornos. En este sentido, nos encontramos con un pintor que relativiza las atmósferas, aquellas que dependen de lo difuso, para proponer mallas estructurales de contornos. Es aquí donde consideramos una vinculación a un “dibujo estructural”.

Más allá del rastro, el dibujo es un conjunto de filamentos que amarran una obra, o develan aquellos componentes esenciales a la comprensión de las formas. Pensamos que si Abarca por su afecto a la mancha, se ve conminado a alejarse de la trama nerviosa de las líneas que observamos en sus bocetos, no deja en realidad el dibujo, sino que lo traduce a otro lenguaje, a un esqueleto estructural visible: los contornos.

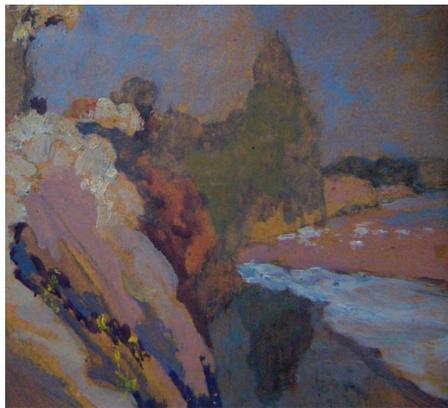
El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con toda las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.⁹⁴

Agustín Abarca, conoce y aprehende el entorno natural a través de sus dibujos esquemáticos, aquellos bocetos que develan las magnitudes iconográficas, en la organización de sus imágenes; y luego, con la pintura vuelve a reiterar el acto gráfico, pero en un nuevo idioma de manchas que no pueden dissociarse del todo de la tensión retentiva de la línea.

Más en cierto modo, es también un residuo del dibujo. Son líneas presentes, aunque no estén. Tanto actúan como estructuras

⁹⁴ GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Ed. Cátedra. Madrid. 1995 p.17.

compositivas, como también en cuanto a gestos y símbolos. Podemos ver en la cadencia de un contorno, el gesto del Abarca dibujante, y a la vez la referencia abstracta y de puro símbolo del dibujo de un árbol o una montaña, que devela la esencia de su vitalidad en el primero, como de la contorsión de la corteza terrestre en el segundo. Encerradas en las formas globales y de masas naturales, la labor esencialmente esquemática del dibujo, hecho apreciable en *Quebrada y río* (fig. 142).



*Fig. 142: Agustín Abarca
Quebrada y río (detalle)*

De aquí, que podamos decir, que Abarca aprisiona las manchas con un dibujo virtual, “ausente”, en la propuesta de bordes. Vemos que son manchas que quedan muy activas, pero encerradas en el corral de las formas, las que se constituyen a su vez, en territorios para otros conjuntos de manchas.

Pero, ante esta constatación de sobrevivencia silenciosa del dibujo, pronto vemos una tensión no resuelta, que a nuestro juicio hace profunda y rica la obra del pintor. En suspenso, porque en la mayoría de las obras, convive una propuesta esquemática (unida a una presencia fantasmal de la línea), con la expansión líquida de la mancha que va sobre el contorno, para hacerlo desaparecer. En este

punto, Abarca retrocede a través del color y de la incidencia de la luz, como alternativa ante la abstracción del esquema. Es una acción reivindicatoria de lo sensual que finalmente termina por imponerse en la mayoría de sus imágenes, pero sin deshacerse de la construcción de los límites.

Pensamos así, que se establece una pugna al interior de la obra de Abarca que no encuentra solución, por un lado la abstracción de su constructo interior (boceto al carbón y estructura de bordes al óleo), y por otro, el acercamiento al fenómeno lumínico que hace de las manchas, elementos siempre rebeldes que lanzan acometidas contra los límites y bordes que el propio Abarca les impone. Esta situación deja en nuestro pintor una lectura compuesta, que suma posibilidades expresivas ante la aventura de la representación de la diversidad natural.

Por una parte la estructura de la composición aporta -como toda composición- a la organización de la lectura de la obra, llevando la mirada del observador. Pero en las obras de Abarca, lo limitado, es decir el intento del orden se encuentra con lo expansivo, y no termina de solucionarse una fluctuación, una oscilación de motivaciones muy internas en nuestro pintor, que podríamos asociar en último término, a una tensión entre lo dionisiaco y lo apolíneo, lo sensual y lo racional.



*Fig. 143: Agustín Abarca
Bosque y casa (detalle)*

En el detalle con el que ilustramos lo dicho (fig. 143), constatamos la convivencia de dos miradas, una que se configura según los contornos y otra que de manera intuitiva explora las sensaciones del color. Respecto al punto que deseamos resaltar aquí, diremos finalmente, que la consistencia compositiva del dibujo subyacente a la propuesta pictórica de Abarca -aquella que organiza su manchismo-, es la forma del pintor de conectarse a su naturaleza gráfica.

A través de este lenguaje, él construye compulsivamente la estructura; y lo recurrente además del horizonte ya aludido, es su construcción asociada a verticales, hecho ineludible por la elección global temática del tronco. No obstante, sus obras están lejos de organizarse en la ortogonalidad, puesto que la verticalidad está siempre asociada a la inclinación, y de allí a la presentación reiterada de diagonales y configuraciones relacionadas a éstas (configuración en “V”, entre otras). Esta dinámica constructiva, hace aparecer en las obras de Abarca un importante factor dinámico, con ejes que expanden sus tensiones más allá de los bordes. Pero, ante esta característica, constatamos otra tensa dualidad. Porque al mismo tiempo, el pintor replica esta dinámica con un gesto de repliegue en la construcción de frecuentes centros de mucha gravitación. Parte importante de estos centros están constituidos por una solución que ha sido observada en una de cada tres obras: la “ventana interior”, una forma de proponer un “paisaje compuesto”, construido con “paisaje más paisaje”.

7.1.3. El paisaje “puro compuesto” de Abarca

Observando las obras, hemos comprobado la reincidencia -en todas las etapas estudiadas- de la solución “ventana interior”. Presenta una mayor recurrencia en el período entre 1928 a 1940, y en general esta opción se ubica de manera más estable en las etapas correspondientes a la madurez del artista. Pensamos que esta “ventana interior” está muy anclada a cierta proposición de un mundo alternativo, un acto de reiteración de lo utópico, lo imaginario, que interpretamos como una postura romántica, antes que un juego retórico ilusionista. Dos mundos en uno, que remite a la categoría del “paisaje compuesto”, clasificación que ya hemos abordado en el

capítulo 2.6.3, pero que aquí retomamos para focalizar con mayor énfasis sobre la obra de Agustín Abarca.

El pintor, para activar esta propuesta, realiza un movimiento que lo remite a la proposición del “paisaje compuesto”, pero articulado sólo con el propio paisaje, dividido éste en dos magnitudes: la sugerencia de la ventana -con varios recursos de la representación-, y luego su entorno como contexto.

Si nos remitimos a la clasificación del “paisaje compuesto” asumida por Lothe, Clark o Andrews, definimos al “paisaje puro” como aquel en que sólo vemos a la naturaleza como contenido explícito de la obra. Esta definición es sencilla en un plano iconográfico. Pero si nos planteamos la pregunta en un plano iconológico: ¿Es posible para el hombre representar a la naturaleza sin comprometerse en contenidos simbólicos?, consignamos lo afirmado por Andrews y concordamos con los señalamientos hacia la imposibilidad de tal disociación.⁹⁵ Parece ser inverosímil para el hombre, representar el paisaje y remitirse a un grado cero de contenido, es decir que el paisaje “no cuente una historia”. Si además, el “paisajista puro” construye ese paisaje, generando explícitamente niveles de lecturas entre las configuraciones naturales, por decisiones compositivas o relaciones formales, nos encontramos ante otra modalidad, y no sólo a una diferencia cuantitativa entre “paisajes puros”.

Así como el pintor del paisaje compuesto -u otra categoría de las ya señaladas-, desata un juego de sentidos entre un interior y otro, entre aquello que podríamos denominar: “el mundo del hombre y el mundo de la naturaleza”, intercambiando posiciones entre primeros y segundos planos (inclusiones inversas y juegos retóricos), el artista que propone un paisaje dentro de otro paisaje, activa contenidos con un léxico de referencias a objetos de la naturaleza.

Sin embargo antes de seguir avanzando en una lectura referida al paisaje, no debemos pasar por alto algo observado en etapas

⁹⁵ Ver: ANDREWS, Malcom. Op Cit. pp. 41 y ss.

primarias de la investigación, relacionado a la proposición de la “ventana interior” de Abarca que tal vez no necesariamente se asocie a una mirada a la naturaleza. Nos referimos a uno de los tipos de sus firmas, aquella que hemos denominado “tipo 1” (ver capítulo 6.4, fig. 130). Lo que observamos allí, es que ha usado una rúbrica donde “enmarca” una letra con otra. No obstante se trata de una firma muy poco usada y que fue registrada desde una obra de su primer período (1904-1915), y que sirve sólo como antecedente, para lo que fue luego por cuatro décadas, una dedicación casi exclusiva a la presentación de esta configuración de recuadros interiores en paisajes. Así lo vemos en *Árbol en arabesco* (fig. 144), donde son los árboles los que asumen el rol de rebordes, definiendo una “ventana”.



*Fig. 144: Agustín Abarca
Árbol en arabesco*

En esta obra reconocemos, tanto el uso del follaje como los troncos para la función de límites. La utilización de estos últimos, será la preferida por el pintor para este rol. Un recurso que se repite en muchas obras, dado que por su configuración como franjas delgadas, Abarca las oscurece fácilmente a contraluz, brindando una versión eficiente del límite del marco del cuadro.

Cuando se convoca al paisaje en los vanos y ventanas arquitectónicas representadas, la solución es explícita y simple en cierto sentido. Porque las ventanas así presentadas, aun en su

estatuto de ícono, son “ventanas”. Por otra parte, el marco arquitectónico y sometido al ámbito perspectivo interior de un cuarto, o del espacio urbano, da todas las herramientas para dotar de cierta autonomía a aquel paisaje. Pero cuando, como en el caso de Abarca, se aludió a esta función del paisaje dentro del paisaje, aquel donde se presentó esta magnitud (el paisaje), sin evidencias arquitectónicas de delimitación, el pintor debió recurrir a los elementos naturales, o a aquellos elementos que eran parte del escenario propuesto, para cumplir el rol de límite -siempre que cumplieran con las condiciones de delimitación y significado autónomo-. Así entonces, recurrió a la superposición de planos, límites de montañas, o como en la obra recién citada, al borde de un follaje que trasladó su función de simple delimitación de aquel objeto natural, a una función de reborde y de marco.

De tal manera que los elementos vegetales, que ya se activan simbólicamente por su tratamiento (contornos, iluminación, ubicaciones, características plásticas), reciben aun más funciones que las implicadas en su sola representación. Y como el léxico de los objetos naturales, como otros léxicos, no es neutro, implica mensajes desde su propia condición. Construir ventanas con la representación de árboles vivos no es gratuito. Por lo visto en las obras de Abarca, consideramos su propuesta como “paisaje puro compuesto”, construcción de naturalezas, con la naturaleza como material.

7.1.3.1- Ventanas al infinito

Lo que vemos en los paisajes al interior de los paisajes, en las obras de Agustín Abarca nos refiere a lo inconmensurable. Lo primero que debemos establecer, basándonos en lo estudiado a lo largo de esta investigación, es que nuestro pintor se define como un paisajista que otorga al marco una función determinante, tanto en los límites del soporte, como de los límites internos para los paisajes interiores del paisaje.

Los ejes compositivos principales son casi siempre muy explícitos, y no se ocultan detrás de follajes o juegos de luz. Luego vemos que se organizan según un cierto número de patrones ya referidos en

nuestra mirada sobre las constantes compositivas. Como ya se ha señalado, éstas se definen en dos grandes grupos: verticales - horizontales, y diagonales entre dos bordes contiguos y eventuales configuraciones en "V". Aquí nos interesa subrayar que esta definición de grandes vigas, es la que permite a Abarca presentar reiteradamente aquellos paisajes interiores al paisaje. Y lo que reconocemos en ellos es un paisaje que refiere a la mayor profundidad, a la lejanía. Son numerosas las obras donde encontramos este señalamiento. En *Árboles inclinados* (fig. 145), se reitera lo que estamos afirmando. En esta obra, Abarca refiere la infinitud con el cielo, las nubes, la luz, en el difuminado horizonte de una llanura. Dos árboles, pilares de un acceso en primer plano, tanto nos encuadran el infinito, como nos instalan la tensión entre lo inmediato y lo remoto.



Fig. 145: Agustín Abarca
Árboles inclinados

Pensamos que Abarca asume una deuda pictórica frente al mundo natural: puesto que, en primer lugar, la naturaleza en su plenitud es irrepresentable, el paisaje se define por el marco, y ésta es la primera traición a la representación de la infinitud. El marco es ontológicamente la definición del límite:

A frame establishes the outer boundaries of the view; it gives the landscape definition. The frame literally defines the landscape, both in the sense of determining its outer limits and in the sense that landscape is constituted by its frame...⁹⁶

La infinitud sólo puede ser aludida simbólicamente a través de un fragmento infinito. Un rincón del paisaje que se pierde, un lugar de pocos centímetros en la obra, donde el artista representa lo inabarcable, en el cielo, en las formas esfumadas en un blanco que se integra a la atmósfera u otra. En Abarca solemos encontrar los cielos del valle central, o las montañas de la Cordillera de Los Andes, normalmente coronadas de nieve que disuelven su blanco contra el cielo.

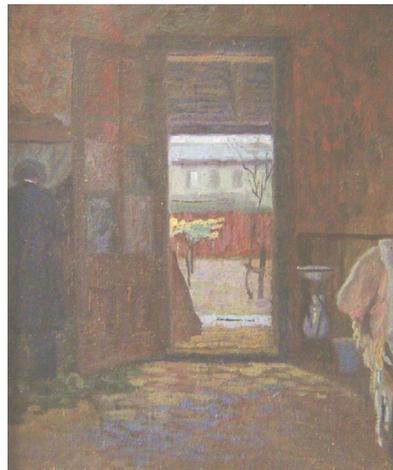
Abarca era consciente de la paradoja de la constitución del paisaje. Por una parte necesitaba del marco para su existencia en el mundo de la representación, pero a la vez, era siempre incapaz de incluir en su constitución de signos, un conjunto que miméticamente se acerque a aquello que es propio de la naturaleza: su inabarcabilidad. Entonces, ¿cómo lo intentaba decir?, con la acción de la construcción del acceso, porque una vez instituido en la imagen, instala por sí mismo una *otredad* que se expande. Abarca parece decirnos algo así: en la naturaleza infinita, cada fragmento puede considerarse grande comparándolo con otro más pequeño, o pequeño comparándolo con otro más grande. Las dimensiones del hombre (las limitaciones de su visión y capacidad de desplazamiento físico) determinan el encuadre, el punto de vista, pero todo lo natural se extiende infinitamente hacia lo grande y hacia lo pequeño, en amplitud y en profundidad.

7.1.3.2. El “paisaje umbral” de Agustín Abarca

El pasaje interior umbral es aquello que definimos como la solución casi compulsiva del pintor. Se trata, como ya hemos sugerido en capítulos iniciales, (ver cap. 2.6.3), de un espacio lejano denotado

⁹⁶ El marco establece los límites exteriores de lo que se ve, da la definición del paisaje. El marco literalmente define el paisaje, tanto en el sentido de establecer sus límites exteriores, como en el sentido de que el paisaje es constituido por su marco...” (la traducción es nuestra), Ibid. p. 5.

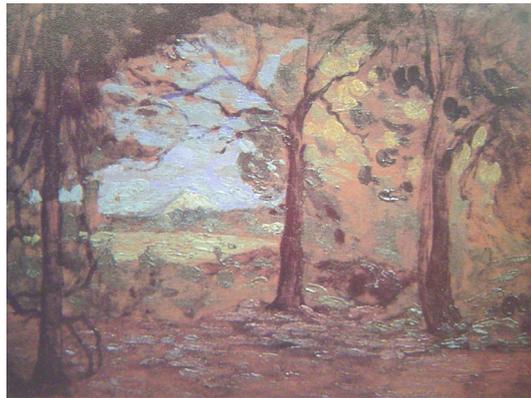
por la articulación de rebordes (construidos con elementos iconográficos), pero que aparece accesible al observador, por elementos de la representación que sugieren su accesibilidad: un camino, un sendero, un elemento recorrible. Ya lo vemos en una obra inicial, que justamente delata esta opción: Interior provinciano (fig. 146). Esta pintura debió haber sido realizada en los primeros cinco años de trabajo de Abarca, y fue expuesta en 1910, durante sus años formativos (1904 a 1915). No se trata de un paisaje, y justamente por eso nos parece especialmente significativa. En las obras observadas de este período inicial, no reconocemos en ninguna de ellas, este patrón con tanta claridad. Por ello pensamos que el origen de la configuración umbral del “paisaje puro” de Abarca es arquitectónico, es un traslado.



*Fig. 146: Agustín Abarca
Interior Provinciano*

En esta obra, se trata no una ventana hacia un espacio inalcanzable - como en muchas otras-, sino todo lo contrario, es una salida, un acceso al exterior limitado (en tanto en el fondo del recuadro se representa un muro frontal). Pero nos interesa señalar en este trabajo, la noción de sendero, que el pintor instala frente al observador de la obra. Configura un recorrido que ha sido pavimentado por un conjunto de luces, que indican casi como

señalética urbana, el camino sugerido. Este patrón, en su traslado al mundo exterior -abordado en la mayoría de su trabajo- al mundo natural, incorpora en su contenido, la infinitud del paisaje. Pero en suma, su incorporación a las imágenes, reitera una y otra vez, la función del umbral. La accesibilidad de aquello enmarcado. Sirven de ejemplos obras de las tres etapas posteriores en que hemos catalogado su obra. En *Volcán Osorno* (fig. 147), una obra del período entre 1916 a 1927, observamos la clara representación de una abertura a nivel del caminante con el horizonte a la altura de sus ojos. Es un portal, que la mirada recorre libremente hasta encontrar muy centrado en el recuadro, al Volcán Osorno, señalando con su configuración piramidal el cielo iluminado con azul y blanco.



*Fig. 147: Agustín Abarca
Volcán Osorno*

En *Acacias (La Reina)*, (fig. 148), una obra del período entre 1928 a 1940, la abertura ha instalado en el centro de la obra, otra montaña emblemática. En este caso se trata de la montaña más alta del valle de Santiago, el *Cerro El Plomo*, montaña a la que ya nos hemos referido (ver cap. 6.2.1.1). También en este trabajo reconocemos la altura de visión del caminante que es destinatario del mensaje invitante de la imagen del pintor.



Fig. 148: Agustín Abarca
Acacias (La Reina)

En otro trabajo (*Bosque y Casa*, fig. 149), vemos reeditado el patrón de esta configuración. Esta obra corresponde a los últimos años del artista, entre 1941 y 1953. En este caso, el umbral se nos presenta en la zona derecha del trabajo, enmarcado por un frondoso árbol y el borde de la pintura.

Reconocemos sin embargo, la visión del caminante que enfrenta el camino, el paso hacia lo lejano. En esta obra vemos que Abarca, ha adoptado un tratamiento pictórico, donde la mancha trabaja de manera más independiente de su función descriptiva -la casa representada sobre la colina, está apenas descrita- y se funde con la topografía.



Fig. 149: Agustín Abarca
Bosque y casa

Sin embargo, a pesar de este distanciamiento con la descripción de los objetos del paisaje, la imagen no deja dudas de la escena que se nos presenta. Se trata una vez más, de un camino por recorrer que se presenta al observador de la obra. La luz y el cielo están al fondo del trabajo, más allá de un camino serpenteante y ascendente que conduce tanto a la cumbre de la colina, como a aquella casa integrada a la materialidad de la montaña.

Por último consignamos que este paso de la anécdota paisajista del primer plano -construida de troncos, caminos, laderas o caseríos- al mundo lejano de un paisaje infinito, es solucionado por Abarca de diferentes modos. Uno de ellos es el ya referido sendero o llano abierto al caminante, pero también hemos observado la función de un curso de agua, un río o un lago. Ellos se nos presentan como caminos navegables, conducentes al fondo de la obra. Esto lo observamos en *Recodo de laguna*, (fig. 150), pero también en otras obras como *Tronco y laguna* o *Tronco y estero* (fichas 10.2.1.2.110 y 10.2.1.2.109). Añade con esto, sin duda, la simbología del agua, a esta representación que se corresponde con algún tipo de peregrinaje, a través del paisaje a lo infinito.



*Fig. 150: Agustín Abarca
Recodo de laguna*

7.2. Manchas y color

7.2.1. Mancha y representación

La predominancia de la mancha como recurso básico del lenguaje pictórico de Agustín Abarca, es un hecho observado en el análisis de su obra a lo largo del tiempo. Más aún, hemos comprobado su gradual y creciente importancia a lo largo de los años. Cada período estudiado muestra un avance en este sentido. Pero aquí hacemos una precisión, si bien el recurso plástico “mancha” es obviamente frecuente a lo largo de toda su obra, no se comporta del mismo modo en los períodos observados. Por ello, decidimos al momento de ponderar la incidencia, o mejor, el tipo de incidencia de la mancha, definir el índice observable como: “predominancia no-referencial en el uso de la mancha”. Con esta mirada reconocimos en las obras -con cierto margen de inevitable subjetividad-, aquellas, donde la mancha en un grado apreciable, comenzaba a actuar sólo en relación a su presencia plástica en la constitución de la imagen, distanciándose de su función al servicio de la descripción del referente, fuera la luz representada o la textura de una superficie. Distancia que nunca se transforma en disociación, porque la totalidad de las obras estudiadas, se mantiene en un carácter representativo. Este tránsito desde el servicio, a la relativa autonomía, es posible verificarlo entre sus primeras obras y las finales.



*Fig. 151: Agustín Abarca
Interior Provinciano (detalle)
1904-1915*



*Fig. 152: Agustín Abarca
Las Condes Arriba, (detalle)
1941 -1953*

Observamos en dos obras, distanciadas por cuatro décadas (fig. 151 y 152), donde la mancha, si bien, siempre mantiene su proposición vinculada a la pincelada, en la última década del artista, la materia tiende a diluirse y a la expansión. En sus últimos trabajos vemos menos esfuerzo por referir, y en cierto modo un gesto de alejamiento del pintor, con respecto de su modelo. Si consideramos que la ejecución del detalle es una forma de aproximación, un zoom simbólico, que nos dice lo cerca que desea estar la mirada, Abarca hace un movimiento contrario. Se distancia también de sus profesores (Lira y Valenzuela Llanos) en esta proposición plástica, al igual que otros pintores chilenos de la época, lo hicieron respecto de la generación anterior. Abarca activa con esta solución pictórica, un mecanismo de selección de algunos rasgos del modelo, que van mejor con sus sentimientos afectivos. Ello le permite jerarquizar y decidir valores; sin embargo, se trata de una decisión que no cuestiona el vínculo emotivo. Algo así como un alejamiento sin distancia. Se sabe el "otro", distinto de la naturaleza que lo rodea, y se da a sí mismo, la oportunidad de traducir a su particular lenguaje, una experiencia de comunión con lo natural.

Consideramos que cierto “lejos” es una de las piedras fundantes del paisajista. La propia génesis del paisaje requiere de un “lejos”⁹⁷, una vista lejana, que implica la pérdida. El paisaje no puede nacer sino existe distanciamiento. Desde este rasgo primigenio del paisaje, Abarca conecta a un alejamiento que simboliza también otras cosas. Al hacer esquemática la propuesta, Abarca se separa del objeto, para referirlo con una de sus propiedades, en este caso el contorno. El prado, el follaje, se representan simbólicamente, en la configuración extendida de una mancha, que por disposición y color, asume una significación. Menos fiel que la descripción de una estructura, la superficie de una textura o la modulación de un gradiente. En este acto de distanciamiento de la búsqueda mimética, de la imagen análoga, Abarca activa la mancha como artilugio pictórico, dando un paso irreversible en el sentido de dar la espalda al intento de representar el paisaje observado, encaminándose en cambio, a la proposición de su paisaje alternativo. Sin embargo, ya hemos establecido que con ello no se altera el grado de afección respecto de su referente en el paisaje natural, sino que sólo se activa una propuesta, que siendo alternativa, no implica un cuestionamiento, que lleve a este artista hacia la autonomía de la pintura.

Es entonces un grado de síntesis, que responde a otro patrón, diferente al de las exigencias del propio panorama. Al igual que su tutor Burchard, Abarca se distancia del legado de sus maestros, que, de acuerdo a sus raíces entre realistas neoclásicos y realista románticos, habían evitado la intervención de recursos plásticos que cuestionaran la representación fiel. Abarca da un paso más allá, se aleja del intento “ilusorio”, para abrirse paso, en un espacio -ya confesado en la propia imagen- alternativo. Los paisajes de Abarca sólo nos recuerdan el paisaje, específicamente algunos elementos. Abarca, simula la naturaleza, no para ser fiel a su apariencia, sino más bien a su impronta en las emociones, y que espera, las obras puedan transmitir.

Nos parece que es exactamente aquello referido por Aumont, en la decisión entre ilusión y simulacro: “El simulacro no provoca en

⁹⁷ Ver: MADERUELO. Javier Op. Cit., pp. 61 y ss.

principio, una ilusión total, sino una ilusión parcial, suficientemente fuerte para ser funcional”.⁹⁸ En este caso la funcionalidad se refiere a un recurso de servicio a la emotividad de la estética de Abarca. Una simulación que sin connotaciones de falsedad o artificio, sólo instala en la imagen un mínimo suficiente para decirnos que aquella imagen se corresponde con el paisaje natural que la originó.

Nuestro pintor gradualmente reemplaza con manchas las sombras propias de los elementos, aquellas que permiten establecer la identidad y la corporeidad de los objetos, donde sus volúmenes quedan desvelados a través de la organización de las sombras en relación a la gradiente y el pasaje. En vez de esto, construye con manchas que permanecen en la planitud del soporte. Las manchas toman el lugar de lo citado en la imagen mimética, constituyendo en su todo, la imagen que se propone. Del mismo modo que un puzzle, cada mancha es dependiente de las otras en la imagen, esto para constituir su todo reconocible; pero esta relación frágil, no permite la fragmentación de la imagen. El detalle pierde toda reconocibilidad. Es todo o nada. El fragmento deviene en incomprensible, o mejor, autónomo. Una autonomía sostenida en el carácter impuro de la mancha, impureza heredada desde la raíz etimológica de la palabra (del latín: “macula”), que transmite su rebeldía a la imagen. No se comporta como la realidad, nunca una nube estuvo “manchada”, tampoco un árbol. Es pintor el que mancha, es un gesto de emancipación. Cuando la mancha se subleva implica en cierto modo, la depreciación de la mimesis.

7.2.2. El color de la mancha

El aspecto que señala la importancia gradual de la mancha para Abarca, nos parece vinculado a su forma de insertar la atmósfera. Se trata de un espacio (y luz) que con frecuencia se expande paralela a la tela. Esto lo vemos muchas veces en los primeros planos, en las zonas inferiores de sus imágenes. Aquí, el pintor propone esta solución, con lo propio de la mancha: su variable disociación. La mancha se diferencia de su inmediatez por valor o color,

⁹⁸AUMONT, Jacques, *La imagen*, Ed. Paidós, Buenos Aires.1992, p. 107.

constituyendo en sus límites una entidad distinta de su contexto. Muy distinto al pasaje de una gradación de luz sobre el volumen. Entre los estratos generados -en la comparecencia de manchas- se genera atmósfera y espacio. Es una forma de esparcir la luz por la imagen. Un ejemplo de ello, lo apreciamos en *Rama en Arco*, (fig. 153).



Fig. 153: Agustín Abarca
Rama en Arco, detalle

Esta solución verificada en una cantidad importante de obras, no se corresponde con una fórmula cromática específica. En nuestras observaciones, no logramos determinar en Abarca -en aquello que reconocemos como lo característico del pintor-, una gama cromática reiterada, que nos hubiera permitido definirla como sustrato de la proposición del color. Tampoco una sostenida estrategia en el tratamiento de una sola propuesta de color; por ejemplo, no vemos la aplicación sistemática de efectos complementarios, sino un uso muy variado de pigmentos y colores, que son aglutinados por dos criterios: a) una insistente traducción en los colores usados a gamas cálidas; y b) la preponderancia de los tierras, cafés y pardos. En esto último, vemos una opción de trabajo que simboliza cierta contención. Las obras donde encontramos propuestas de alto valor cromático, se ubican en la mayoría de sus épocas estudiadas, entre un 20 y un 30 %. Se devela así, que la presencia de colores turbios (menor pureza respecto de los colores primarios) en diferentes grados, es alto. En general las obras de Abarca, muestran vastas áreas de colores combinados con ocre o blanco, renunciando muchas veces al brillo. Nos parece que esto señala también una renuncia al relieve, al efecto estridente, literalmente una forma de ocultamiento. Especialmente

significativa es su permanente inclusión del tierra en todas sus variedades, del café. Colores coherentes con la opacidad deseada.

Una declaración de intenciones, en relación a un color omnipresente en la naturaleza, un color de paso, de transición, impuro, tanto turbio como enturbiador, por ello de cierta universalidad.

¿Por qué no hablamos de un café puro? ¿Es la razón meramente la posición del café con respecto a otros colores “puros”, su afinidad con ellos? – El café es ante todo, un color de superficie, no hay ningún café claro, sino sólo uno turbio. También: el café contiene al negro.⁹⁹

La renuncia frecuente a la pureza del color, el planteamiento de zonas mate, le permiten la unidad cromática del total, incluyendo la ausencia de problemas para integrar las manchas, que independientemente de sus propiedades (grandes o pequeñas, regulares o indefinidas) no presentan resistencias cromáticas en los bordes ni en las relaciones con su entorno. Por otra parte, esta acción de contención, encuentra un contrapunto con la calidez que domina en la mayoría de sus obras.

Más de tres cuartas parte del total de las obras de Agustín Abarca, pueden ser determinadas con el predominio de colores cálidos. Se trata de una calidez no necesariamente asociada a los efectos de la luz directa del paisaje -la luz solar- sobre los objetos, sino que se trata de una calidez construida con los tierras del suelo, los troncos, la elección de verdes de cromo o cadmios, y su mezcla con ocres cálidos en los follajes, donde la incidencia del ocre amarillo de los soportes de cartón, es clave. Luego, tras la inserción mayoritaria de colores cálidos, se genera un ámbito específico, logrado a través de pardos que no nos instalan en la transparencia de una solución impresionista o cercana a ella, sino en una luminosidad plana que transita entre las manchas, sin generar la profundidad espacial que podría proveer un juego eficiente de valores y proposiciones cromáticas. Deja eso para la configuración compositiva de la imagen,

⁹⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. Observaciones sobre los colores. Ed. Paidós, Barcelona.1994. p 25.

para los efectos de la figura y el fondo, o eventualmente para algunos recursos perspectivos.

7.2.3. Distintas manchas

Abarca se mueve entre dos afectos contrarios: apego por el contorno nítido, y la destrucción de éste. Dualidad a favor de la riqueza de lecturas. Son dos relaciones que dividen su tratamiento pictórico. El primero, relacionado al dibujo, se ocupa de contener la expansión de las manchas, dejándonos ver así, en sus términos, en los bordes, algo más que el término de un plano de color. Cuando las manchas terminan con nitidez, estos bordes se constituyen muchas veces, en los ejes que organizan la imagen. Cumpliendo así, el borde de la mancha, una función estructural, efecto claramente visible en *Calle de extramuros* (fig. 154). En este caso, las manchas, tanto por sus superficies alargadas, como por sus contornos, generan ejes diagonales que configuran el ritmo visual del trabajo.



Fig. 154: Agustín Abarca
Calle de extramuros

En contraste, encontramos la mancha fragmentada en *Tronco Gris* (fig. 155), donde, en la mitad derecha de la obra, las manchas se diluyen unas en otras creando un efecto atmosférico e informe que nos habla de la vitalidad vegetal y la incidencia de la luz. Pero no se

trata de una investigación de los efectos lumínicos del color, sino más bien de un constructo cromático. Vemos en el área relaciones diversas, y la intervención de una gran variedad de pequeñas manchas de color, que -sin la rigurosidad de un sistema de propuesta-, articulan un ambiente cálido y luminoso. No vemos en este sector de la imagen un rigor racional, sino más bien una propuesta que se construye por la espontánea emocionalidad y sensualidad en el uso del color.



*Fig. 155: Agustín Abarca
Tronco Gris, detalle*

Las dos obras recién citadas, corresponden a la época entre 1916 a 1927, un hecho que señala la coexistencia de estas estrategias, característica también observada a lo largo del total de la obra de Abarca.

La mancha como lenguaje se extralimita de una decisión de uso sobre áreas específicas. Nos referimos a que Abarca, tanto soluciona un follaje, como -y con mucha frecuencia- en los prados cercanos de la representación, aparece en franjas transversales en las bases de las obras. En una obra concurren varios tipos de manchas sobre diversos elementos. No se trata de un recurso para hablar del espacio. Sería el caso, si observáramos este tratamiento articulando gradientes y sometiendo a la mancha a una función constructora de

espacialidad. Pensamos en cambio, que se trata de la fascinación “Davinciana”¹⁰⁰, por la sugerencia de la forma libre en el plano. Esto nos deja en el terreno de lo accidental, de una mancha buscada de modo intuitivo y organizada, para la comprensión de la imagen en distintos lugares de la representación. No vemos que este lenguaje de manchas violente el modelo, sino que es una forma de aproximación, negociada con la subjetividad. Conectamos esta forma de aprehensión, con la mirada romántica; pero, tarde o temprano, esta fórmula se encuentra con la pulsión al orden, una dialéctica que observamos en Abarca entre disolución y definición.

Reconocemos en el pintor, dos categorías de manchas: manchas de plenitud (expandidas), y manchas de accidente e inserción (vistas que sugieren cierta cercanía), las que tienen también, distintos tiempos. La primera expande su presencia y es panorámica (fig. 156), la otra es inmediata y se desdibuja entre un rol lumínico y otro sinestésico, en este caso una sensación de movimiento (fig. 157). Esta segunda es, sin duda, la que domina en las propuestas.



Fig. 156: Agustín Abarca
Paisaje de Temuco, detalle



Fig. 157: Agustín Abarca
Río Quino, detalle

¹⁰⁰ Da Vinci, señala la potencia sugestiva del recurso: “No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular al ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines”. En DA VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*. Ed. Nacional, Madrid. 1982. p. 364.

Las manchas que hemos reconocido, primero en su carácter fragmentado, y luego en su condición de accidente e inserción, son las que normalmente dominan en las obras estudiadas. Vemos en ellas, la definición de un tiempo de creación, una duración del proceso creativo. Abarca, exhibe en su propuesta de manchismo, el deseo de una rápida conclusión. Asunto que nos vincula al carácter itinerante de la experiencia buscada por Abarca en la pintura: lo propio de un pintor en tránsito.

7.3. Persistencia del paisaje

7.3.1. Paisaje e identidad

¿Qué sostiene a Abarca en su paisajismo? ¿Dónde encuentra soporte y justificación? Preguntas que piden aclaraciones, puesto que durante las décadas de la renovación de la plástica chilena, Abarca se mantuvo inmóvil en un género cuestionado. Una propuesta castigada, ya que parte de su sentido, radicaba en la propia temática, y en un grado variable, estableciendo una distancia de la efervescente investigación artística. No menor era también, su descrédito en relación a su lejanía de los problemas sociales, que en el período se hicieron urgentes, reclamando puestos de militancia en el compromiso de artistas, entendidos cada vez más como actores sociales.

Como ya se ha señalado, la pintura del paisaje se implementó en Chile, coincidente con la consolidación de la propia tradición pictórica de la nación, a fines del siglo XIX. Pensamos, desde una perspectiva sociológica, que este hecho significó uno de los factores sustantivos para el género del paisaje en Chile y su persistencia. El paisaje pictórico presentó en sus referentes europeos una tradición pictórica precedente, por la cual se desvelaba secuencialmente, explicándose. No sucedió un acontecimiento similar en Chile. En otras palabras, la aparición del paisaje en el país, no conoció ante la sociedad que le dio nacimiento, una explicación distinta a la primera asumida: la estipulación de la noción de lugar, una declaración de identidad como

sentido esencial en la sombra, ante otra explicación evidente de alfabetización cultural, desde un modelo externo.

No hay duda de que a principios del siglo XX los pintores del paisaje instalan por primera vez la idea de lugar y éste se sostiene cuando establecen conscientemente en sus procedimientos el cruce entre naturaleza y lenguaje.¹⁰¹

Así, posiblemente en Chile no se pudo (ni se puede) renegar del paisaje, porque la identidad nacional estaba en juego. Cabe mencionar que en la época estudiada, los pintores no tenían por modelo lugares ajenos al valle central y las zonas aledañas a éste, que si bien, en algunos casos mantenían su carácter de reciente naturaleza virgen, estaban circunscritos a una zona, que era considerada el escenario de la "chilenidad". Nuestros pintores de la época, no pintaron el desierto norteño, ni los canales o lagos del extremo sur. Pintaron la zona central, el escenario del crisol de la sociedad del país.

7.3.2. Continuidad

El paisaje encontró formas de aparecer en todos los grupos artísticos que se sucedieron en Chile en la primera mitad del siglo XX. Aún en los menos afectos al tema. Los grupos más gravitantes del ambiente nacional -tratados ya en capítulos anteriores- los volvemos a citar aquí, para denotar esta vez la permanencia del género paisajista. De hecho, es imposible recorrer el listado de cualquiera de los grupos históricos, sin encontrar él o los paisajistas en el conglomerado observado. Posiblemente esto se deba, en parte, al criterio "zodiacal" esgrimido por algunos historiadores locales, que de manera recurrente usaron fechas para definiciones de colectivos, identificando movimientos artísticos nacionales con una gran diversidad de propuestas en su interior.

¹⁰¹ CAMPAÑA, Claudia, y GALAZ, Gaspar. *Paisaje, artistas chilenos (2001)*. Ed Cecilia Palma, Santiago. 2001. p.19.

Nos interesa señalar tanto la congruencia de Abarca con pintores del período, como establecer una proyección sobre otros pintores, donde podemos reconocer características visibles en Abarca. La Generación del Trece, aquel movimiento de renovación, considerado el primer grupo coherente de artistas, que además se enfocaba a lo cotidiano y a lo propio, tenía paisajistas incorporados en sus filas. De hecho, al propio Agustín Abarca se le suele sumar al listado de miembros. Pero como ya hemos señalado, se trata de una filiación de la que disentimos, fundamentalmente por la autonomía de nuestro pintor y su autorreferencia, pero sobre todo, por la distancia del artista de los eventos sociales. Sin embargo, sí observamos otros artistas del grupo a los cuales podemos identificar como paisajistas. Entre otros: Pedro Luna (1894-1956, fig. 158), Abelardo Bustamante (1888-1934, fig. 159), Ulises Vázquez (1893-1949, fig. 160), y Arturo Gordon (1883-1944, fig. 161). En la obra de estos paisajistas, la temática es presentada con un fuerte sesgo costumbrista.



*Fig. 158: Pedro Luna
Molino de Osorno*



*Fig. 159: Abelardo Bustamante
Casa de Mimi Pinzón*



*Fig. 160: Ulises Vázquez
Viento Puelche*



*Fig. 161: Arturo Gordon
Después de la lluvia*

Más tarde, en la década del veinte, en el movimiento Montparnasse que rompió con el lenguaje tradicional, incorporando en el medio nacional, el cuestionamiento del propio lenguaje de las artes visuales, volvemos a encontrar el reposicionamiento del paisaje. La crisis de la modernidad asumida con entusiasmo, no implicó la desaparición de la expresión del tema. Aunque en menor proporción, también aquí encontramos artistas que incluyeron entre sus obras una mirada al entorno, sin ser los únicos, señalamos a: Laureano Guevara (1889-1968, fig. 162) y Jorge Caballero (1902- fig. 163). En este último encontramos coincidencias temáticas con Abarca, pero tratadas con mayor énfasis en su carga imaginativa. Por su parte Laureano Guevara se compromete en grado importante, con una propuesta plástica.



*Fig. 162: Laureano Guevara
Laguna frente al mar*



*Fig. 163: Jorge Caballero
En el Bosque*

La relativa disminución de la incidencia por la preocupación paisajista alrededor de la década del treinta, es compensada por su retorno, ya muy visible, en la llamada “Generación del Cuarenta”. Este grupo de artistas es responsable, en buena parte, de la reintegración del paisaje como temática jerarquizada al caudal de la pintura en Chile. Aunque varios de sus afiliados podrían entregar lecturas sobre sus opciones al paisaje (Israel Roa (1909-), Fernando Morales Jordán (1920-), Carlos Pedraza (1913-), consideramos suficiente referirnos de manera especial, a uno de sus artistas fundantes del movimiento y el mayor paisajista: Sergio Montecino. Es en la obra de este artista donde hemos reconocido, tanto las trazas de aquello que configuró al paisajismo de Abarca, sus maestros y recursos plásticos, como los

elementos del “pathos” que una y otra vez se nos muestra en distintos paisajistas chilenos década tras década.

Montecino nació en Osorno en 1916, sólo un año después del exilio voluntario a Talca del joven pintor Agustín Abarca. Se incorporó a la Escuela de Bellas Artes en 1938, donde se desarrolló más tarde como docente por más de treinta años. Entre sus influencias, se encuentran Augusto Eguluz (1895-1969)¹⁰² y las obras paisajistas de la época, que incluyen a Pablo Burchard, Juan Francisco González, y los pintores posteriores, entre los que cabe mencionar precisamente a Agustín Abarca, a quien reconoce como un maestro de la pintura nacional.

Desarrolló un estilo apropiándose de dos matrices: por una parte la pintura gestual y cromática europea desde Van Gogh en adelante, y la tradición paisajista chilena, con todo lo que la habita: diversidad, anacronismos, contradicciones y subjetividad. Sugiriendo un modo chileno del paisaje, una expresión propia del género y una identidad con límites en condicionantes locales, como él mismo declaró:

“Aquí ha habido grandes paisajistas como Juan Francisco González, Agustín Abarca y Valenzuela Llanos, que levantaron la idea del paisajismo en la cultura chilena a un grado notable”¹⁰³

Esta “idea del paisajismo en la cultura chilena”, nos interesa de sobremanera, porque alerta sobre aquello que nos hemos planteado en el comienzo de esta investigación, en el sentido de verificar la existencia de una constante reedición de un paisajismo en Chile, múltiple y de generación permanente. Distinto y sujeto a dinámicas que tienen raíces en el paisajismo tradicional, y en las reformulaciones en las décadas del 40 y 50. Montecino otorga a Abarca, parte del crédito del levantamiento de la idea en cuestión. Si es así, cabe considerar a la obra de Agustín Abarca, con méritos en este sentido, fundamentado en el señalamiento de Montecino, Pero

¹⁰² Profesor de la cátedra de pintura de la Escuela de Bellas Artes de la U. de Chile en la época estudiada.

¹⁰³ MONTECINO, Sergio, en: Catálogo de Exposición *Montecino*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. 2001. p.17.

más allá de éste, Abarca es posicionado de manera destacada en esta cadena de próceres paisajistas. Lo declara Milan Ivelic, actual Director del Museo Nacional de Bellas Artes:

Montecino prolongó una tradición paisajista de la pintura chilena, en cuyo itinerario encontramos pintores como Alberto Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, Agustín Abarca, Arturo Gordon, y otros (...) ¹⁰⁴

Frente a la obra de Montecino, algo que fácilmente podemos constatar es su condición emblemática. Sostiene la presencia de sus antecedentes, y los instala para las generaciones de pintores que vendrían en la segunda mitad del siglo XX. Lo que podemos observar por ejemplo en un paisaje de Montecino de 1948, *San Cristóbal* (Fig. 164) es su concentrada receta de elementos plásticos y de contenido (recordándonos a Juan Francisco González), libertad y romanticismo-naturalista, acentos muy propios de Alberto Valenzuela Llanos y temáticas arbóreas y gama de pardos, que se asocian tanto a Valenzuela Llanos como a Agustín Abarca.



Fig. 164.: Sergio Montecino
San Cristóbal

Adicionalmente esta imagen da cuenta de los referentes temáticos imperturbables: la montaña, el árbol, el llano; y en este caso vistos

¹⁰⁴ IVELIC, Milan, en: Catálogo de Exposición *Montecino*. Op.cit.. p.13.

desde la ciudad, lo que se encaja perfectamente, en la continuidad de la expresión paisajista de las docenas de pintores chilenos anteriores. Finalmente, proponemos que el ingrediente catalizador, el rasgo común que involucra a Montecino con Abarca y todos los otros, es su actitud romántica, declamada por el propio Montecino: “Me dejo llevar por mi sensibilidad, trato de extraer del paisaje lo que hay de lírico”¹⁰⁵. Por otra parte, Montecino en los años en que Agustín Abarca dejaba de vivir, enunciaba, la importancia del paisajismo chileno, en relación a una noción de identidad:

Afirmamos, examinando la posición de los artistas de la generación del 30 y 40, que todos ellos, cual más cual menos, en sus primeros impulsos fueron intérpretes de nuestro suelo y de su gente. Las Fuerzas telúricas de su paisaje, del paisaje chileno, dominaron un vasto periodo de nuestras artes. (...) ¹⁰⁶

Lo observado hasta 1953, deja ver la variable pero persistente existencia, del paisaje pictórico, incluyendo su reciclaje en los movimientos vanguardistas de los treinta y cuarenta.

7.4. El Árbol

Quién conozca el bosque chileno, sabe que es un bosque fundamentalmente de árboles; parece una obviedad, pero no lo es tanto. Se trata de un ambiente donde sus animales son escurridizos y silenciosos, sin reptiles y donde la única aprensión o temor es el extravío, Este bosque del sur es frío, muy distinto del bosque tropical, aromático y rico en matices ocre, verdes y amarillos. En este entorno el habitante principal, el ser viviente multitudinario y sin competidores, es el árbol. En la obra de Abarca, el árbol será encontrado sometido a la luz, enmarcando el cielo, fraccionando la imagen con el recorrido de sus troncos y ramas, o saturando el campo visual con su follaje.

¹⁰⁵ Ibid. p. 13.

¹⁰⁶ Ibid. p. 13.

Pero sobre todo, protagonizando como actor algunas de las simbologías atesoradas en la expresión del artista.

La lectura de los elementos que refuerzan la relación de Abarca con los árboles, comienza en los antecedentes biográficos del artista - hechos ya planteados en capítulos anteriores-, de los cuales destaco en primer lugar su infancia. Una niñez vivida en el campo del sur de Chile, en plenitud de árboles autóctonos: coigues, peumos y la innumerable variedad de especies, que luego en la obra desarrollada a lo largo de su vida como pintor, Abarca volverá a reencontrar y representar.

Significativa es su primera exposición individual a los 23 años, que sucedió en las bodegas de los aserraderos de madera ubicados en Colbún, en la región del Maule. Exposición constituida por una veintena de dibujos, que el artista produjo en la zona del aserradero, donde incluso había instalado su taller. Una exposición informal, que no quedó registrada en los datos biográficos oficiales, pero que guarda una relación simbólica con la propuesta arbórea del pintor. Una primera exposición de representación de árboles, justamente en el lugar de su sacrificio. Es posible verificar en su obra posterior, a lo largo de los años, que el sufrimiento y muerte de los árboles, no le es indiferente. Su trabajo pictórico asume, en algún grado, un rol de ofrenda, de homenaje. Retratos de árboles para preservar la apariencia de lo que muere y es querido. El constante protagonismo temático, así como los repetidos y cíclicos viajes a zonas rurales para su reencuentro, explicitaron esta opción. Esta larga relación dio por resultado una gran cantidad de óleos y dibujos representando al árbol.

Durante toda su vida de pintor, mantuvo fiel su relación con el árbol, ejemplo de ello fue la exposición realizada en el Museo de Bellas de Artes en 1997; en ella, de las 129 obras expuestas, en 104 el árbol tenía un rol protagónico. En las fichas expuestas en nuestro catálogo, su preponderancia no es menor. De las 175 obras catalogadas en esta investigación, en 112 el árbol es un elemento iconográfico jerarquizado. Preguntarnos acerca de lo que revela tanta insistencia, es el objetivo de este capítulo.

Se ha hablado, en los escasos trabajos de análisis de Abarca, respecto de la antropomorfización del árbol, función a nuestro juicio, esencial en su trabajo; tanto, en el sentido de incorporar a éste sus problemáticas como ser humano, como las propias proyecciones de las formas de ver el mundo. Pero para una lectura que busca desvelar los mensajes implicados en su trabajo, debemos agregar el ejercicio de explorar hacia otras simbologías y funciones, de las que nuestro pintor, como todos, no queda excluido. El árbol y su carga sgnica y presencial es polivalente, tal como lo señala Saborit, en referencia a la obra de Antonio López García:

De hecho, el árbol ha sido tradicionalmente objeto de múltiples y esenciales simbolismos, asociado a lo sagrado, a los dioses, a la vida, al crecimiento, la proliferación, al conocimiento, al bien y al mal. Su pujanza vertical conduce la vida subterránea de las raíces hasta el cielo, y su estructura ha metaforizado con frecuencia conceptos lingsticos y especulaciones psicoanalíticas. En cierto modo, un árbol contiene un universo entero...¹⁰⁷

Ante el universo de sentidos que sugiere el árbol es difícil distinguir confines. Pero intentaremos al menos, en base a lo observado en las obras, desarrollar algunos aspectos que consideramos más significantes en Abarca. La lectura es aplicada, como hemos advertido al principio de este trabajo, desde una óptica interdisciplinar, donde elementos psicológicos se suman a lecturas iconográficas y retóricas, así como visiones antropológicas. En síntesis, un acercamiento holístico que consideramos pertinente, ya que Abarca, posiblemente incluso a pesar suyo, fue parte integrante de un siglo XX que destruyó los límites, deslizando toda la cultura hacia un territorio de interrelaciones, haciendo de todos los acontecimientos parte en algún grado, de un gran sustrato de experiencia.

¹⁰⁷ SABORIT, José. *El Sol del membrillo*. Ed. Nau Llibres y Ed. Octaedro, España. 2003, p. 121.

Entre todas las lecturas posibles, situamos en primer lugar, aquella que se refiere a su propia proyección. Sentidos vinculados a sus problemáticas e íntimas obsesiones; en seguida, tratamos un aspecto espiritual y metafísico, que en Abarca adquiere importancia en base a la información recabada. Aquí, desarrollamos su particular sentido de humildad y pequeñez ante la naturaleza y su inmensidad, corporizada en los árboles, donde el árbol parece transformarse en su culto íntimo, en su dios secreto y particular, que lo conecta con la espiritualidad. Por último, las dimensiones simbólicas de los usos del árbol en aspectos plásticos, en su retórica como artista visual.

7.4.1. Abarca-árbol, proyecciones del artista

7.4.1.1. Señalamiento y diferenciación

Agustín Abarca, para construir su retórica y discurso pictórico, señaló un árbol entre muchos. Para esta acción denotativa recurrió a elementos iconográficos o plásticos, y con insistencia, vemos en sus obras, la repetición de la función protagónica de un árbol individualizado, solo frente al entorno, incluso aislado entre otros árboles, un estatus especial con implicancias en la composición de la imagen. En diferentes épocas, recurrió a señalamientos a través de la propia luz, tal es el caso de *Lingues* (1916 a 1927, fig. 165) y *Claro en el bosque* (1928 a 1940, fig. 166). Un árbol central e iluminado, rodeado de sus pares en la sombra, que lo rodean silenciosos desde la penumbra. Al árbol se le aísla, se le rescata de la anonimidad del grupo a través de un chorro de luz que atraviesa las tampoco iluminadas copas.



Fig. 165: Agustín Abarca
Lingues



Fig. 166: Agustín Abarca
Claro en el bosque

Vemos en estas obras, realizadas en los períodos de mayor producción pictórica de Abarca, la definición a través del fundamental recurso pictórico: la luz. Sin luz no existe la pintura; y la luz es, a la vez, el símbolo de lo que otorga la vida. Es al mismo tiempo, el motivo de crecimiento y dirección de los árboles, y aquello que permite al artista su reformulación. En añadidura a lo anterior, Abarca, muestra en estas obras el objeto jerarquizado de su vocación pictórica: al árbol. Pero es un árbol señalado, individualizado en una primera figura del discurso, un elemento con identidad, que lo hace portador de las vicisitudes del individuo.

7.4.1.2. Identidad y representación

La dedicación obsesiva de Agustín Abarca para pintar árboles, y la redimensión del árbol como representación humana y de sí mismo, ya es un hecho observado en las referencias acerca del pintor en los trabajos existentes. Así lo describen Ramón Castillo y Milan Ivelic:

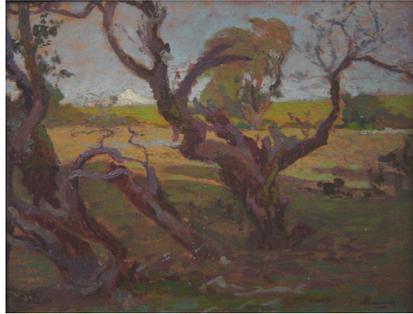
Este sentimiento de entrega y, al mismo tiempo, de reverencia a la naturaleza va modificando el sentido de las imágenes de tal modo que no sólo vemos un árbol, sino que vemos la vida o el desarrollo de una persona¹⁰⁸

En un determinado punto del trabajo, Abarca convierte al árbol en personaje y trasunto del alma del artista. Se ve y reconoce la metáfora en los accidentes y las formas exteriores, tal como ocurrió en otro momento, en la tradición romántica paisajista. El énfasis pictórico en las formas sinuosas, fuertes, débiles, calidas o frías, sirven a nuestro pintor para expresar la identidad humana, a partir de su propia proyección.

Para tratar la presencia metafórica del artista en su propia obra, y específicamente sobre el árbol, nos referimos a dos pinturas: *Troncos serpentinos* y *Paisaje con laguna*, ambas del período entre

¹⁰⁸ CASTILLO, R. y IVELIC, M. Op.Cit., p. 11.

1916 a 1927 (figuras 167 y 168), que son a la vez representativas de una articulación simbólica del árbol, visible en la mayor parte de la obra de Abarca a través de la configuración, la composición, el tratamiento del color, o la iluminación.



*Fig. 167: Agustín Abarca
Troncos serpentinos*



*Fig. 168: Agustín Abarca
Paisaje con laguna*

En *Troncos serpentinos*, reconocemos la decisión retórica de un posicionamiento central y jerarquizado, tal como un retrato que exige la configuración central del sujeto representado. Este rol protagonista, el señalamiento de su disposición como primera figura en el escenario campestre, nos lleva directo hacia las características de ese objeto, a los aspectos simbólicos en la representación del árbol, a los accidentes en su configuración, a la gestualidad anatómica expresada en los troncos y ramas, y la relación hacia el contexto; en síntesis, es el “personaje”. Este tratamiento refuerza la hipótesis de

una relación de identidad Abarca-árbol. Más argumentos para esta interpretación, pueden ser observados en la descripción del árbol y cierta despreocupación por los detalles botánicos. Un procedimiento pictórico que dificulta una lectura naturalista y descriptiva. Del mismo modo como para un literato es posible inscribirse en el género del paisaje, sin caer en un tratado de botánica, Abarca pinta a los árboles con la imposibilidad de limitarlos a su naturaleza vegetal, animándolos de presencia y personalidad a través de elementos plásticos que, basándose en las propiedades formales del árbol, proponen hechos visuales que sugieren lecturas allende los límites de la representación natural.

Por su parte, en *Paisaje con laguna* (fig.168), el árbol nos habla de un elemento suspendido entre la materialidad de la tierra y la intangibilidad del cielo. Recordemos que en muchas obras de Abarca, el cielo queda apenas sugerido en la franja superior, estableciendo “un más arriba”, que no se representa en la obra. Tierra, follaje y cielo están trabajados difusamente en masas de color, dejando al tronco descrito como parte del paisaje, pero aislado por el tratamiento lumínico que destaca su sola nitidez, viéndose así diferenciado y puesto encima de los otros elementos. Un tronco flotante en la zona intermedia de las obra. No es difícil encontrar otras obras donde el tronco, si bien se apoya en la tierra, (que permanece vaga y apenas descrita), entra en contacto con el suelo, sólo yuxtaponiendo el fin de su contorno a una masa de color que se propone como el sustrato. Lo vemos en *Árbol y Río* (ficha 10.2.1.2.5), *Boscaje de Colbún* (ficha 10.2.1.2.10), o *Las Pataguas N°1* (10.2.1.2.53), entre otras.

Generalmente en el tercio superior de las obras, Abarca se encarga de esparcir los follajes, integrándolos y unificándolos con las luces del ambiente celestial. En las obras observadas se mantiene esta constante, que termina por envolver de indefinición los límites del árbol. Sin embargo, en estos espacios podemos reconocer otra constante: Abarca no resiste en muchas obras hacer contacto con el cielo a través de una rama, que ineludiblemente se inserta en los azules del cielo. Pero esto no cuestiona el peso del tronco que se queda allí cercano al centro del trabajo, como elemento flotante entre lo alto y lo bajo.

Luego, es posible en el propio tratamiento del tronco, reconocer elementos retóricos que portan una carga simbólica. Por ejemplo, los troncos de las dos obras recién citadas, son troncos sinuosos que han encontrado en su crecimiento eventos que han dejado las huellas en su configuración. Y en su solución lumínica, vemos dos tratamientos opuestos: en *Troncos serpentinos* (fig. 167), el tronco está construido a contraluz, una sombra de gestos, un conjunto de ademanes dramáticos que permanecen en la penumbra. Sólo se destacan sobre lejanos planos iluminados; por otra parte, en *Paisaje con Laguna* (fig.168), el tronco es contorneado por la luz que le llega desde la derecha, que contiene su sinuosidad, generando un límite para el tercio izquierdo del cuadro, donde ocurre una zona que queda ajena a lo principal, “un detrás del escenario”, con ausencia de formas definidas: una zona de ramas, laguna y luces informe. Como si sobre el tronco, la luz agotara su potencia definitoria. Una luz que tampoco termina por definir su superficie, describiendo vagamente cortezas y su corporeidad. Hablando así, de su propia precariedad, al borde mismo de la disolución.

Creemos que Agustín Abarca es en cierto modo, un pintor de troncos y de paisajes, en ese orden. Porque es el tronco el que ocupa en la mayoría de sus obras, al igual que en las comentadas, un rol protagónico y un uso múltiple. Múltiple porque sirve a la composición, al tema y al problema. El tronco se constituye como el eje organizador plástico y es, a la vez, la excusa de la obra y por encima de todo, el principal protagonista simbólico de la propia identidad del pintor. La presencia del artista -sin evidencia formal- ya simbolizado en el árbol, o intuido en el tratamiento, lo interpretamos como un gran ejercicio elíptico contenido en toda la obra del pintor.

Aunque en ocasiones estos troncos presentan torsiones y recorridos sinuosos, en la mayor parte de las obras lo vemos como contacto vertical entre cielo y tierra. Es la manera como, a través de troncos, se establece un diálogo con la verticalidad, y en una función de proyección de la configuración humana, al interior de sus obras; allí donde desea insertarse, pertenecer de pie en el propio paisaje. Porque esta verticalidad de los troncos, nos parece símbolo de la representación esencial y elemental de la figura humana. La verticalidad de un cuerpo sobre la horizontal del plano. En la obra de

Abarca es muy escasa la representación de la figura humana, un rasgo común en éstas, es la evidente incomodidad en la representación de los escorzos, y además vemos cierta renuencia a los volúmenes abatidos. Reiteramos esta observación en los troncos de los cuadros del pintor, que en su mayoría son siluetas que traspasan el campo verticales o eventualmente contorsionados. Una reafirmación de una parte del árbol en vicisitud: su expansión a través de sus extremidades expresadas en siluetas y contornos sinuosos.

A menudo vemos entonces árboles torcidos, dando cuenta de dificultades pasadas, ¿metáfora de sí mismo?, posiblemente, porque Abarca es un artista que debió enfrentar él mismo, la vicisitud. Para él, que vivió adversidades (asunto tratado en el capítulo *Breves apuntes biográficos* y otros), no fue fácil su vocación, y tampoco su inserción y reconocimiento, se quedó en un territorio al margen de los acontecimientos del arte en sus años de trabajo, y estableció su refugio en el paisajismo, una “ventana interior” para él. Pero debemos precisar que no significó su ensimismamiento, sino que tal vez con algo de asumida misión, dedicó su trabajo pictórico al reconocimiento de la naturaleza, a venerar su belleza y anteponer su sabiduría al suceder social, expuesto a los equívocos humanos.

7.4.2. Árboles y espíritus

Desarrollaremos en los siguientes apartados, dos aspectos que pudimos observar en la interpretación de las obras. Uno, es el ascenso desde lo material a lo etéreo, árboles que van de lo terrestre al cielo como representación del tránsito de lo material a lo espiritual; y otro, es la preocupación por la muerte, el tránsito a la desaparición, la unidireccional jornada a través del tiempo, los instantes de lo transitorio, hecho consustancial a la religiosidad, que es la gran pregunta sin respuesta.

El término espiritual, lo relacionamos aquí, a un sentido ligado a una religiosidad como aquella cualidad innata (posiblemente), antes que su expresión en formas de devoción u organización doctrinal o

asociada a la “religión”, concepto que activa rápidamente pasiones. Nos referimos más bien, a aquel impulso natural, que puede encontrar ecos en las tres raíces etimológicas relativamente aceptadas para “religión”: religar, releer y reelegir. No es esta referencia, un guiño a la interpretación fenomenológica de la religión como un hecho natural y transversal a las culturas, a la que bien podrían oponérsele argumentos racionalistas que conocemos, y que no es éste el lugar de su exposición. Para observar la religiosidad de Abarca, nos remitimos entonces a su deseo (como el de todos) de vincularse o reconocer su origen esencial, y activando una acción voluntaria -eligiendo entonces-, redescubrirse, conocer su propio sentido. Acciones éstas, que llevan a la intuición metafísica que Abarca proyecta a la naturaleza.

En este ámbito, proponemos la lectura acerca de un Abarca, que intuye cosas invisibles, y que éstas lo impulsan a respuestas pictóricas. Los árboles son entidades para el pintor, superan su rol vegetal, vinculándose como árboles a categorías espirituales, a entidades anímicas y temperamentales. Emociones explicitadas en sus obras.

No faltan datos para ilustrar esta característica como un hecho más allá de experiencias individuales y culturales. Lejanas tradiciones, pero aún vigentes, confieren al árbol dotes extraordinarias. Queda bien ilustrado por Diez de Velasco, que refiriéndose al *Shinto*, religión ancestral de Japón, explica que el árbol está habitado por *Kami*, (espíritus, almas). Según el autor, entre los *Kami* de la naturaleza (los más arcaicos), el árbol tiene una posición destacada:

Son *Kami* los árboles y especialmente los pinos y los grandes ejemplares (o los que desarrollan formas raras en las que se incluyen también las miniaturas); se narra en los relatos mitológicos que en el pasado los árboles hablaban y vertían su sabiduría a los hombres capaces de escucharlos¹⁰⁹

¹⁰⁹ DIEZ DE VELASCO, Francisco, *Hombres, ritos, dioses*. Edit. Trotta, Madrid. 1995, p. 313.

En esta cultura, cuando los árboles son cortados para construir un templo *Shinto*, son dejados reposando en el suelo por varios días, para que los espíritus que los habitan, tengan tiempo suficiente para acostumbrarse a una nueva vida. Casi con certeza podemos liberar a Agustín Abarca de influencias shintoístas, pero no de una relación de “tú a tú” con el árbol. No vemos el ejemplo japonés demasiado distante de la actitud y diálogo que Abarca establece con los árboles. Ilustra bien la dimensión e intensidad espiritual con que nuestro pintor se involucra con los árboles. No los corta para ceremonias, pero los representa tomando algo esencial de ellos e intentando confinar esta esencia en su propuesta plástica. Y aquello más esencial es el tronco, luego el follaje que normalmente se representa fragmentado y comprometido en la solución pictórica de los cielos. Resulta interesante denotar que el aspecto menos trabajado en las obras de Abarca, es el enraizamiento. Normalmente no está a la vista, y el trabajo detallado de los encuentros del árbol con la tierra, es algo que no sucede con frecuencia. Por ello deducimos que el énfasis del tratamiento de los árboles, se vincula a lo ascendente.

7.4.2.1. Ascenso

El tronco es el camino recorrido por el árbol a lo largo del tiempo, proyectando su ser en el espacio. Pensamos que esta lectura es fundamental para Agustín Abarca, ya que es simbólicamente el recorrido de una vida, la suya y de otros. Por lo ya mencionado, referimos algún íntimo panteísmo en la postura de Abarca hacia el paisaje y, específicamente, hacia las entidades de los árboles. Tal vez podamos iluminar las motivaciones de esta opción, en las improntas espirituales del pintor.

Las primeras imágenes del árbol para él, se hicieron presentes en la educación provinciana y conservadora recibida por el artista, en la ya mencionada formación católica de su niñez. Está claro que en todos, las primeras impresiones quedan vívidamente incorporadas a nuestra psique, y en el caso de Abarca posiblemente se mantuvieron a través de su expresión artística, alimentada por una secreta fe religiosa, que

según los testimonios recogidos, existió y supo mantener lejos de las miradas de otros.

En la mayor parte de las tradiciones religiosas, el árbol cumple intensas funciones simbólicas. El cristianismo -que envolvió a Abarca en su juventud-, es una doctrina que asumió formas de culto de otras vertientes, no sólo judías y babilónicas -presentes en los primeros relatos bíblicos- sino también helénicas, impregnándose así de arcaicos simbolismos mediterráneos.

Es el árbol del bien y del mal, el que produce el fruto del conocimiento y de la conciencia, que hace al hombre equivalente a Dios en su cualidad de discernimiento. Y un árbol también motivo de su expulsión del paraíso:

He aquí el hombre es como uno de Nos sabiendo el bien y el mal; ahora, pues, porque no alargue la mano, y tome también del árbol de la vida y coma, y viva para siempre.¹¹⁰

Luego es una zarza ardiente, el vehículo del mensaje divino. La propia crucifixión sucede en la representación del árbol, y ningún ser vivo compite en presencia y metáfora del artículo de fe que es la resurrección, como el árbol, que anualmente recorre el ciclo de la vida y la muerte. De hecho en algunas imágenes medievales la cruz es representada como árbol, unificando a Cristo con sus brazos abiertos con la propia configuración del árbol: tronco y ramas. En contrapartida, Judas, el renegado, muere colgándose suspendido, -pero separado- del árbol, muy distinto del trágico abrazo de Jesús, en que su cuerpo queda simbólicamente convertido en el propio árbol. En este episodio bíblico, todo sucede en comunión con un árbol trasmutado en lugar de sacrificio, donde se expían los pecados de la raza humana. El árbol es así un vehículo para transitar a la vida después de la muerte, pero también como el lugar de la entrega del cuerpo terrenal, y del retorno; una asociación a la madre que acoge

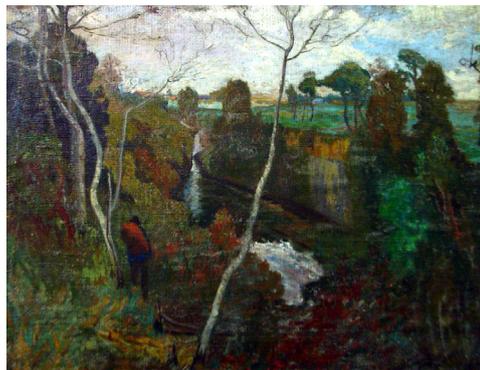
¹¹⁰ *La Santa Biblia, Génesis 3:22*. Ed. La Sociedad Bíblica Británica y extranjera. Londres, 1941. p.3.

finalmente el cuerpo, así como la tierra. Como claramente lo señala Jung:

Símbolos maternos casi tan frecuentes como el agua son el madero de la vida (..) y el árbol de la vida. Sin duda el árbol de la vida es primero un fecundo árbol generador, o sea una especie de madre generadora. Múltiples mitos afirman que el hombre proviene de árboles y muchos muestran que el héroe está encerrado en el árbol materno: como Osiris muerto en el erica, Adonis en el mirto, etc (...) Numerosas divinidades femeninas fueron adoradas en forma de árboles; de ahí el culto de los bosquecillos y árboles sagrados.¹¹¹

Estos ecos atávicos, son los primeros contenidos que impregnaron al joven Agustín Abarca, educado por sus tías catoliquísimas. El papel asumido por el árbol en el relato bíblico fue con certeza parte del ideario de la formación de Abarca.

En las obras del pintor, los árboles se yerguen hacia el cielo, muchas veces traspasando la obra desde su base, y proyectándose más allá del borde superior, configurándose de tal modo, que sugiere la lectura de una inconfundible tensión ascendente.



*Fig. 169: Agustín Abarca
Río Quino*

¹¹¹ JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de Transformación*, Barcelona, Edit. Paidós. 1998, p.231.

El ascenso de los árboles que el pintor describe a través del dramatismo del recorrido de los troncos, sugieren constantemente un anhelo por el cielo, por la luz. Esto último es lo que reconocemos en la obra *Río Quino* (fig. 169), donde el árbol central es un delgado tronco serpenteante que zigzaguea eléctricamente hasta disolverse en la zona más alta del cuadro. Esta obra, al igual que otras, vuelve a sugerir la configuración de cruz (árbol con horizonte u otras ramas), con que el artista nos remite una y otra vez a sus constantes simbólicas.

El árbol parece resumir en Abarca el anhelo de ascender a lo celestial, representado por la luz y el cielo de los paisajes. Esto, a través del dramático recorrido que accede finalmente una y otra vez a lo superior, canalizando en esta configuración de árboles su representación de la trascendencia. El vehículo de transporte para el tránsito hacia lo superior es el árbol, una especie de totem¹¹², con el cual nuestro pintor establece una relación íntima y espiritual.

7.4.2.2. Instantes de lo transitorio

De dos modos se revelan contenidos de lo efímero en las obras de Agustín Abarca a través de la desaparición de los árboles -un tema que podemos reconocer en muchas obras-. En primer lugar, su reacción y denuncia como pintor de árboles, que activa en sus cuadros la memoria ante lo efímero del paisaje de bosques autóctonos del sur de Chile, sometidos a la voracidad de la industria maderera; y otro, es a través de la simbolización de los momentos y transitoriedad de la vida a través de los momentos de la vida del árbol. Esta carga simbólica la vemos en todas las etapas del trabajo del pintor. En sus primeras obras, ya se revela esta sensibilidad, por ejemplo en *Álamos secos* (ficha 10.2.1.1.1), y luego en la etapa de su retiro en Victoria vemos el relato explícito de la desaparición (ver capítulo 6.2.2.1), en las obras *Playa de Raimenco* (ficha 10.2.1.2.74) y *El árbol solitario* (ficha 10.2.1.2.34), y la lista podría seguir. Aquí

¹¹² *Tótem*, en su sentido generalizado, como objeto de culto, objeto de devoción y rito. Ver: DIEZ DE VELASCO, Op. Cit., p.84 .

nos referiremos a la obra *Hachero de los montes, bosque de Colbún*.(fig. 170).



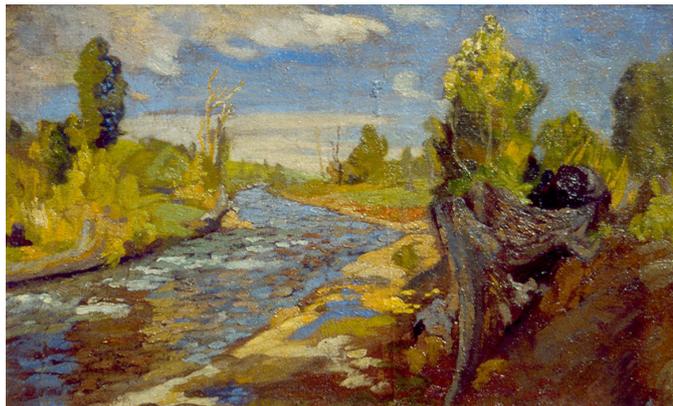
*Fig. 170: Agustín Abarca
Hachero de los montes, bosque de Colbún*

En esta obra, cuatro troncos construyen la escena. El primero, en un primer plano a la derecha del observador, es añoso y de gran tamaño, la masa de este tronco cubre más del tercio del campo. Totalmente paralelo a él, otro tronco en un plano posterior, que reconocemos como un tronco menos voluminoso, y un árbol de menor edad. En el centro de la obra nace y se proyecta hacia la esquina superior izquierda, donde se representa el cielo, un joven y delgado tronco ascendente hacia la luz. Finalmente el último actor: un árbol mochado (o lo que resta de él), que se ubica cercano al tronco delgado y en un plano intermedio. La luz del sol está circunscrita a un recuadro en la esquina superior izquierda, y no interviene en la escena más allá de algunas manchas de luz sobre el pastizal del bosque y el tronco más voluminoso.

Interpretamos en esta escena una construcción casi teatral. Un acto de un drama arbóreo. Las tres edades del árbol frente a la muerte, en manos del hombre. Los árboles cortados por el hacha son vistos en varias obras de Agustín Abarca, normalmente junto a otros que se nos muestran plétóricos y llenos de vida. Podríamos a través de este

contenido, establecer una propuesta del pintor originada en el amor a la naturaleza y dolida ante su destrucción. Una devastación irracional o interesada, anunciada en los años de Abarca y ante la cual el pintor se compromete en sus temáticas. Una adelantada actitud ecologista, mucho antes de que ésta adquiriera su connotación política.

En *Tronco y estero* (fig. 171), vemos también un viejo árbol cortado - a juzgar por el tamaño de sus restos- junto a un arroyo que sólo habla de vida. Es otro contraste dramático, trabajado con la gama de colores cálidos y vívidos que domina el trabajo.



*Fig. 171: Agustín Abarca
Tronco y estero*

Otra obra, el óleo *Patagua joven* (fig. 172), se representa lo transitorio de la propia vida. Pero en este trabajo, primero debemos corregir un título equívoco. La patagua es una especie autóctona de lento crecimiento, el árbol retratado no puede ser sino de edad avanzada. Y lo segundo, es que la patagua, es una especie de hoja perenne. Es decir, estamos viendo un árbol seco (o a punto de secarse), donde sólo se nos presentan sus ramajes desnudos. En muy pocas obras al óleo vemos incidencia del dibujo. Aquí lo reconocemos en los recorridos de las ramas, que por el tamaño de la obra (38 x 38 cm.) mantienen una presencia visual muy cercana a la línea.



*Fig. 172: Agustín Abarca
La patagua joven*

El efecto de estas líneas sinuosas contra el cielo nos sitúa en una situación desolada. Aquí no hay follaje, no existe un diálogo entre el cielo, la luz y la expresión de vida del árbol. Sólo vemos un esquelético ramaje que en tiempo pasado estuvo caracterizado por su frondosidad. Cercanos al horizonte, Abarca sugiere unos pequeños y lejanísimos árboles que están allí, como rememoración de la plenitud.

Árboles ancianos, jóvenes o accidentados. Sucesos pintados de la vida del árbol, que hablan en las obras de Abarca -en todo momento- de lo incierto del recorrido de la vida. Qué, desde su inevitabilidad entre el nacimiento y la muerte, es además sometida a un impredecible destino.

7.4.3. Árbol, composición y símbolos.

Los árboles se utilizan como grandes ejes organizadores de las imágenes. Compositivamente, el árbol de Abarca cumple simultáneamente dos roles: uno, el constituir segundos marcos al interior de las obras (un aspecto desarrollado en los capítulos 2.6.4 y 7.1.3); y otro, el de ejercer funciones como ejes verticales o diagonales, dividiendo el campo, para presentar la obra dividida en zonas claramente delimitadas.

En referencia a los ejes verticales, un hecho iconográfico sugiere nuevos niveles de lectura, a partir de la gran tensión entre los ejes explícitos verticales, líneas descendentes o ascendentes -según los requerimientos compositivos-, y las áreas de color expandido. Son verticales (los árboles) que atraviesan las áreas de manchas, ligadas por su naturaleza acuosa a la horizontalidad y la tensión entre lo limitado y lo extendido -una propiedad de las manchas de Abarca-, tensión ya advertida por Mellado, en las pocas líneas que dedica al pintor en sus escritos:

... dialéctica entre la manchidad y arborescencia, Agustín Abarca es un pintor que resume la tensión entre expansión y retracción, enfatizando su función sintética en la pulsión del borde.¹¹³

Se señala así la irrupción del eje vertical-tronco en una mancha determinada por una relación no resuelta entre la retracción expresada en los bordes y contornos y sus superficies líquidas. Simbólicamente el árbol traspasa, se antepone o disuelve en la mancha. Vemos una acción remedial en este papel del tronco, ante una expresión en la mancha que es portadora de la gran ambigüedad inconclusa, entre lo informe y lo formal. Por otra parte los troncos intervienen las proposiciones compositivas horizontales, ¿porqué lo hace Abarca?, proponemos que busca, agregando estos troncos, un

¹¹³ MELLADO, Justo Pastor. *Cuadernos de teoría de la máquina del arte*, N°1, Santiago, Chile, 1992. p.12.

forzamiento a la simetría, a equilibrios. Es un esfuerzo también para neutralizar la división ontológica entre cielo y tierra, donde no hay posibilidad de equivalencia, función que vemos explicitada en *Eucaliptos (La Reina)*, (fig. 173).

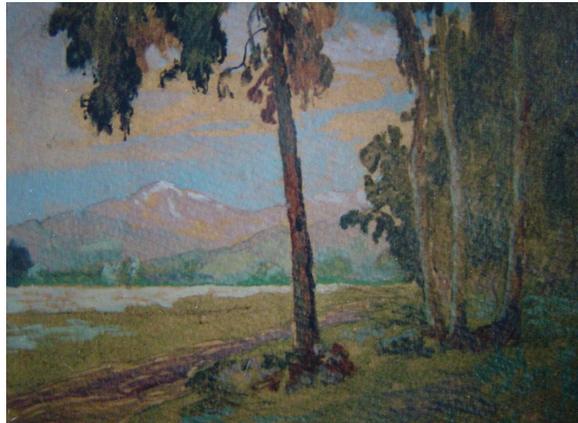


Fig. 173: Agustín Abarca
Eucaliptos (La Reina)

Los ejes verticales aportan nuevos encuadramientos, nuevos campos compositivos que activan la unidad del campo mayor. Como señala Rudolf Arnheim: “La asimetría es, por tanto, algo intrínseco a la división transversal”¹¹⁴, este divorcio de gravitación entre cielo y tierra, entre masas de floresta y prado, es algo que Abarca evita o intenta destruir. El árbol es su arma compositiva, y a la vez posiblemente su proyección para tratar de unir lo que está separado. El árbol cumple a la vez, como en el caso de la obra citada, la función de un biombo separador de dos ámbitos; en este caso, un hemisferio izquierdo (del espectador) y un hemisferio derecho. Dialogan encontrándose en la yuxtaposición materializada por el tronco del árbol, dos mundos complementarios: la montaña y el bosque. Por un lado, un cerro muy reconocible para los habitantes de Santiago, el *Cerro Provincia*, y por el otro, la ambientación de un grupo de troncos descritos difusamente contra las manchas expandidas de la penumbra de la arboleda. El tronco como límite entre mundos en el plano, y conexión entre lo

114 ARNHEIM, Rudolf. Op Cit. p. 107.

superior e inferior. Otra obra interesante en la labor de conexión, que introduce un aspecto adicional de nuestra lectura simbólica en la composición y el papel de los árboles, es *Escena de parque*, (fig. 174).



*Fig. 174: Agustín Abarca
Escena de parque*

En esta conexión de lo superior e inferior, el árbol, como en la mayoría de las obras no se dirige al cielo -que no vemos- para expandir allí (suponemos) su follaje. En *Escena de parque*, el follaje se hace visible y el pintor reemplaza en la zona superior del cuadro, al cielo, designando así para la labor comunicante, a su gran actor: el tronco. En una composición poco común para este artista, porque vemos los troncos principales justo en el exacto centro de la obra. Allí tres troncos de distinto grosor - tres edades del árbol- se aglutinan en una sola masa sombría y ascendente, que guía la mirada del espectador de la obra, desde el plano de colores cálidos y difusos del llano en primer plano, al ámbito del follaje, donde el pintor construye otro ámbito. Uno constituido por el ya referido manchismo y arborescencia. No vemos en esta masa de verdes oscuros hojas ni ramas, sino un plano de móviles y difusas manchas. Una última función simbólica relacionada con la organización compositiva: el árbol es en esta obra un soporte, como un pilar arquitectónico, del

mundo vegetal alternativo (creado por Abarca), que se expande hacia el cielo.

7.5. Estilo en Agustín Abarca

7.5.1. Frente a las falsificaciones de Abarca

No es una sorpresa que se falsifique la obra de Agustín Abarca, sucede con cierta frecuencia la aparición de obras “nuevas” en remates de arte publicitados en los diarios. Durante el transcurso de esta investigación, nos encontramos repetidas veces con testimonios sobre supuestos “abarca”. Tuvimos también la oportunidad de apreciar un pretendido original. Lo que nos sorprendió, fue la inexactitud respecto de la apariencia general de las obras de nuestro pintor. Esto ya es significativo, porque para que Abarca sea suplantado sólo debe representar árboles, poseer un tratamiento pictórico en base a manchas con omisión de detalles y acerca del tratamiento del color, carecer de dramatismos cromáticos. Dos situaciones cooperan con este hecho, por un lado un grupo de propiedades que caracterizan a las obras, y por otro, un estilo en la obra del pintor, que deja la puerta abierta a malas copias efectivas. Acerca de lo primero, podemos construir un listado de características que invitan a la falsificación:

- a) La relativa indefinición de la cantidad de obras pintadas por Abarca.
- b) Su renuencia a las firmas.
- c) La existencia de firmas “autorizadas”.
- d) El nivel de acabado de sus obras que las mantiene cercanas al boceto.
- e) El tratamiento plástico -nos referimos a la mancha-, marca un territorio de mayor facilidad a la posibilidad de imitación y aproximación a sus características formales.
- f) Una gama de color con importante presencia de gamas turbias (de baja pureza).

- g) Ausencia de signos gestuales, que otorguen impronta en la identidad de la línea.
- h) Diversa materialidad, telas ordinarias, cartones industriales, etc.
- i) Una temática paisajista local y de fácil comercialización.
- j) Un estilo asociado a limitados elementos iconográficos.
- k) Una vaga resonancia del autor: un pintor cuyo nombre no es desconocido, pero cuya obra es suficientemente desconocida.

Las pocas obras originales que se pueden apreciar en las ocasionales exposiciones, y las escasas obras en publicaciones e internet, hacen de su nombre, el de un artista conocido, pero de obra indeterminada. Las falsificaciones de Abarca, no nos dicen mucho más que lo ya señalado en relación al artista, pero sí dicen de la existencia de un mercado para una pintura nacional que se construye según el gusto local. Se trata de un paisajismo doméstico y descriptivo, que es solicitado por una clase media que busca incluir en su sala de estar, cualquier imagen pictórica del campo rural o subir socialmente un escalón más, por la vía de aprovisionarse de supuestos patrimonios culturales. En este escenario, la difusa identidad de las características de la obra de Abarca, coopera para la concreción de suplantaciones.

7.5.2. Lo propio y lo ajeno

A la obra de Agustín Abarca se le exige, como a toda obra de arte posterior al siglo XIX, responder a una mezcla entre la genial destreza del artista renacentista y la creación e innovación del artista romántico. Abarca como pintor comprometido con los requerimientos de su tiempo, asume esta misión en la primera mitad del siglo XX. Construye así su estilo, en un esfuerzo de sinceridad, ajeno a los cálculos. Buena prueba es su despreocupación de signos que sean inequívocamente asignados a su persona. En su trabajo únicamente vemos que con los años, ciertas insistencias y obsesiones se cristalizan en algo que lo define. Abarca por sobre todo busca la emoción del encuentro pictórico, pero imbuido del imperativo llamado a ser creador, autor de una obra que se inscriba en el mundo, como los árboles que pinta.

El artista creador se visualiza con una concepción de autonomía y responsabilidad creativa, “él mismo es la fuerza natural”¹¹⁵. Es una situación exigente, que requiere del artista, hacerse cargo de la solicitud para proponer lo inédito. Una situación que Tatarkiewicz describe con una analogía: “(...) y las palabras “creador” y “artista” se convirtieron en sinónimos, tal y como antes lo habían sido “creador” y “Dios”¹¹⁶. Pero el artista no trabaja “ex nihilo”, su expresión artística sucede según un conjunto de elementos que la configuran, y que no le son propios estrictamente. Esta creación “post - ex nihilo”, existe en relación a lo que es característico de su lugar y su tiempo. No es algo otorgado de modo genético, sino un resultado que deviene en la interacción del artista con su contexto.

Por lo tanto, ¿cómo Abarca intenta ser creativo?, ¿qué toma de su entorno, para reeditar según sus impulsos o procesos conscientes?, o ¿de qué construye su identidad creativa? En primer lugar reiteramos, lo característico de Agustín Abarca como un cúmulo de propiedades, que reconocibles en su obra y guardando relaciones con su entorno, generan algo que es perteneciente a su propia expresión. No pretendemos desarrollar aquí, un estudio profundo sobre el significado de aquello, que hace que algo producido por un artista pueda ser calificado como “propio”. Una definición relacionada al concepto de “estilo”, concepto que nuevamente abre un campo de análisis que excede lo abordado en esta investigación. Sólo nos referiremos a aspectos que nos permitan aclarar aquello que podríamos definir como lo “característico”, del estilo de Abarca. Para realizar señalamientos acerca del concepto “estilo”, utilizaremos la definición del término que propone José Alcina:

(...) estilo es el modelo o patrón estético formal y expresivo al que responde un cierto número de obras de arte propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un período histórico, un individuo o

¹¹⁵ MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y semiótica del arte*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 1977, p.280.

¹¹⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Ed. Tecnos, Madrid. 1976. p.288

grupo de individuos, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras determinadas por aquél.¹¹⁷

Alcina, recogiendo varias definiciones, resume en algunas características o componentes en la obra, donde podemos levantar una identidad de estilo.¹¹⁸ Así entonces, los conceptos con los que interpretamos la obra de Abarca, para señalar lo que le es propio y sus vinculaciones a otras manifestaciones, son: “diseño, rasgo, manera, secuencia, ritmo, armonía, expresión, y emoción”. Los aplicamos, simplificando su extensión antropológica en el texto de origen de la cita, para proyectarlos específicamente sobre Agustín Abarca, en cuanto creador y artista.

Por “diseño” se entiende una forma de representación. En el caso de Abarca encontramos la síntesis formal, el esquema mínimo, el alejamiento de la mimesis en la representación de la naturaleza, pero en un grado no disociante. Es algo que se inscribe plenamente con el lenguaje de su tutor Pablo Burchard y otros pintores paisajistas del período, y que en Abarca muestra una continuidad respecto de sus antecedentes y precedentes.

En cuanto al concepto de “rasgo”, que Alcina identifica como “una manera o un modo de hacer”; sería en la obra de Abarca, aquello que consideramos muy característico en nuestro pintor: la mancha, la que se remite a sí misma, interpelando al espectador a través de sus formas y trabajo cromático. Pero, esta manchidad, nos remite claramente a sus referentes directos e indirectos: Burchard o Juan Francisco González (cap. 3). No vemos, de este modo, que una propiedad que sin duda identifica la obra de Abarca, lo haga con especial énfasis, en tanto ésta (la mancha como recurso retórico), es plenamente reconocible en los artistas ya citados.

- La “manera de hacer”, nos indica el oficio y cualidades en el tratamiento de la materia. Aquí podemos referir a la huella del artista, tal vez algo conectado a lo “original”. Lo observado en la obra de Abarca, revelado a través de los cuadros que ponderaron los

¹¹⁷ ALCINA, José. Arte y Antropología. Ed Alianza, Madrid. 1988.p. 108.

¹¹⁸ Ibid. pp.110 y ss

aspectos plásticos (cuadros: 2-1; 2-2; 2-3 y 2-4, en cap. 6), nos señalan las constantes en las maneras del trabajo del óleo. Entre estas propiedades reincidentes, se ubica la mancha y una pincelada moderada, que en el caso del artista, no sólo describe los objetos referidos, sino también la forma de traducir pictóricamente la imagen, el grado de retención que le exige la representación de cada elemento. Comprobamos en diferentes instancias de la investigación, la proposición de una mancha expandida, pero de comportamiento inestable, en cuanto a tamaño y relaciones cromáticas. Es un modo de pintar que Abarca observó en sus maestros y que se encuentra documentado en la obra de sus profesores. Si bien podemos reconocer constantes “abarquianas”, como lo ya referido en el uso de la mancha y gamas cálidas, o también los tamaños de las obras y su materialidad, pensamos que este conjunto de atributos se circunscribe a una maduración del oficio del artista. Esta propuesta que no genera un grado extremo de diferenciación, no incidió a modo de referencia -en el campo estudiado-, en los discursos pictóricos de otros artistas paralelos, por lo menos hasta 1953.

Con los conceptos “secuencia y ritmo”, en los que Alcina se refiere a tipos de soluciones geométricas, reiteraciones y el ordenamiento de las partes, podemos definir también lo propio de Abarca. Aquí lo observado en los cuadros que ponderaron las constantes compositivas (cuadros: 3-1; 3-2; 3-3; 3-4, en cap. 6), nos permitió definir estas constantes: a) el recuadro interior, construido con elementos iconográficos -para plantear un paisaje dentro del paisaje-; b) la incidencia de ejes verticales y horizontales, entre éstos el horizonte; c) las diagonales resultantes de troncos o bordes de follaje; d) recurrentes amarras compositivas de ejes explícitos para servir a un núcleo central, o mantener la imagen cohesionada, a pesar de fuertes diagonales que se proyectan fuera de los bordes. Todas estas características, ya son observables en la obra de su profesor Pedro Lira (cap. 3), y vinculan a Abarca, a una matriz de filiación neoclásica, de la manera (en el ámbito compositivo) en que esta corriente se expresó en el arte chileno de la época. A pesar de ello, debemos reiterar una vez más, la gran incidencia de algunos de estos atributos en un número importante de obras, que nos revela la fijación del artista con alguna de estas características; por lo tanto, podemos definir algo que es propio, y que se relaciona con la reiteración. La fijación por algunas de estas cualidades, y una fuerte impronta en la

composición que se explica por sus agentes formadores. Pero esta impronta compositiva, no llega a establecer, una cualidad que subsuma a otras características. Más bien se nos instala como una propiedad que se suma a un conjunto de propiedades, para establecer un modo general de trabajo.

En cuanto al concepto de “armonía” que se describe como vinculado a las proporciones y a un patrón conductor, podemos decir que Abarca, más allá de lo referido en el punto anterior, no ofrece evidencias de una proporción o un modelo que se repita de manera importante. Sí vemos un modo de “construcción compositivo”, lo que podría entenderse como su forma de asimilar lo que Alcina describe como *armonía*, es decir, la estructura que se antepone a la anécdota, que le brinda estabilidad, pero que para Abarca es un *mecano*, que organiza de diferentes maneras, sin jerarquizar una específica; así entonces, no se llega a establecer un atributo distintivo, pero que visto desde una posición inversa, constituye un atributo: la ausencia de un patrón.

En “expresión y emoción”, conceptos que se explican suficientemente por su denominación, es donde nos referimos a lo romántico en Abarca. Una cualidad que se manifiesta en su aproximación a la naturaleza como algo más que sólo un objeto de referencia. De ella, Abarca focaliza su propuesta en dos elementos, el árbol y el tronco (cuadros 1-1; 1-2; 1-3; 1-4, en cap.6), que articulan metáforas y símbolos, ya tratados en otros capítulos. En la incidencia de estos elementos, las obras se identifican con el artista. Este rasgo, es asociable a otro de sus profesores, Alberto Valenzuela Llanos, pero que Abarca llevó hasta un extremo en términos de afectación emocional. Debemos así, referirnos a la expresión que observamos en el tratamiento pictórico, pinceladas, manchas, tensiones compositivas, articulación de la luz y el color; todo ello, enmarca el trabajo de Abarca en un clima emocional lírico y vívido, antes que frío o analítico. Con esta sintonía en las emociones, Abarca se une a un vasto grupo de artistas, que a partir de las primeras décadas del siglo XX, se instalaron en las vanguardias de la pintura chilena, pero que a diferencia de la mayoría de éstos, dirigió su mirada exclusivamente hacia la naturaleza.

Finalmente incorporamos otro elemento que agregamos a los determinados por Alcina, para referirnos a un componente del estilo de Abarca: el concepto de “extensión” o “persistencia”, un índice cuantitativo que da cuenta del tiempo y la reiteración a lo largo del tiempo en la propuesta del pintor. En la magnitud de la obra observada, comprobamos una persistencia cercana a la obsesión en torno al paisaje y sus componentes. Pero no se trata -sabemos que ni siquiera para Abarca- de una propuesta ante la plástica nacional de aquel momento, sino de una opción que se justifica ante sí mismo; es una opción de vida, un rasgo existencial. Y justamente de esto, es que nacen algunas consideraciones en torno a nuestra convicción sobre los aportes de Abarca: un paisajismo de dedicación exclusiva, una misión pictórica que resguarda y luego traslada el paisaje a la segunda mitad del siglo XX en la pintura chilena.

En la última línea de la definición que hemos citado para describir estilo, se nos señala que una apreciación en torno a este cúmulo de rasgos, permite la identificación de una obra, identificación de una época, artista, etc. Lo que hemos comprobado en la obra de Abarca, es justamente esto, que sobre todo, lo “abarquiano” se resume en un conjunto de propiedades -que hemos especificado en esta investigación-, y que es este conjunto, el que permite la identificación del estilo de Abarca. Y en este punto debemos señalar que somos nosotros, los observadores de la obra, quienes reconocemos este estilo. Se trata de una identidad que se produce naturalmente, sin un esfuerzo intencionado. Es una propuesta pictórica que acontece y se reconoce como consecuencia de las redundancias y exploraciones, los rasgos formales y temáticos que a lo largo del camino y la evolución de nuestro artista, persisten como una mezcla singular.

8. CONCLUSIONES

Para el desarrollo de este trabajo de investigación, se observó y ponderó las incidencias y propiedades de la obra de Agustín Abarca, definiendo un marco temporal que abarcaba casi cinco décadas. La primera tarea emprendida se tradujo en el logro de la catalogación de 175 obras. Este trabajo nos implicó una labor de taxonomía cuidadosa y detallada de los componentes plásticos, formales e iconográficos de las obras. Luego, para el trabajo de dar respuesta ante aquello que nos habíamos propuesto como hipótesis, se requería, tanto de una lectura de los hechos en el contexto artístico de Chile -en la época delimitada-, como una interpretación de los sentidos del trabajo pictórico de Agustín Abarca. En el movimiento a través de estas tareas, aplicamos de manera exclusiva o mixta, tres ejes metodológicos: un análisis formalista sobre sus obras, luego una mirada hacia sus relaciones con el contexto social e histórico, y por último interpretaciones de su obra, desde una perspectiva simbólica. Lo ponderado, bajo estas tres aproximaciones, nos permitió precisar algunos hechos que dividimos en tres grupos de constataciones, y luego conclusiones en relación a nuestras hipótesis iniciales.

I. Aspectos plásticos e iconográficos en la obra de Abarca

- El principal recurso pictórico es la mancha, reduciéndose hasta casi desaparecer el dibujo y la línea, así como la utilización significativa de la textura.

- La obra de Agustín Abarca se construye mayoritariamente con una gama cromática cálida, y aunque la gama de ocre es usada muchas veces, a partir de ella, no se determina un grupo específico y recurrente de derivaciones y relaciones cromáticas.

- La obra del pintor estudiado es estable en la incidencia casi exclusiva de la temática paisajista. Al interior de esta norma, presenta durante los años observados, un aumento secuencial en la incidencia de la exclusividad de esta temática.

- El trabajo de Agustín Abarca se construye bajo un conjunto de modelos compositivos predeterminados. Entre los recurrentes: configuración de ventana interior, horizonte transversal segmentado por verticales de troncos, y diagonales, reforzando gravitaciones cercanas a la zona central de los trabajos.

- La obra de Agustín Abarca presenta un conjunto limitado y escueto de elementos iconográficos dominantes: árbol, tronco, llano.

- El paisaje pictórico de Agustín Abarca mantiene de manera mayoritaria, la exclusión de la figura humana.

- El “paisaje compuesto” según las definiciones de Lothe o Clark (aquella función del paisaje como contexto de la alegoría o a otros contenidos históricos, escenas del ámbito de lo humano), encuentra en Abarca una reedición en otros términos. El paisaje es el fondo del propio paisaje. Un paisaje elevado a figura establece significados con otro paisaje que actúa como “fondo”. El paisaje protagonista en primer plano, es insertado frecuentemente en una configuración de “ventana”, relacionándose con el otro, que es su contexto.

- En la mayor parte de sus obras, utilizó el formato de reducidas dimensiones, y los soportes estaban constituidos principalmente de cartones y telas.

II. Sentidos en la obra pictórica de Abarca

- Su obra guarda relación con lo geográfico, la relación del paisaje con su motivación como registro del traslado y la exploración. Es un registro territorial, asumiendo la pertenencia y la afectación emocional ante una naturaleza sentida como propia.

- La obra paisajista de Abarca puede ser determinada como una expresión de paisaje romántico y realista-naturalista, en tanto,

incorpora elementos procedimentales y sentidos, aspectos simbólicos, que la acercan a estas concepciones artísticas.

- La obra de Agustín Abarca presenta un “paisaje de límite”, es decir, sus paisajes representan de manera mayoritaria, un espacio intermedio, un paisaje de encuentro entre lo rural y la naturaleza no intervenida. El árbol (muchas veces aislado) es representado con fondos de prados campesinos, o ante cerros que son antecidos por pequeños elementos rurales (una pequeña choza). El árbol asume así, funciones metafóricas, tanto para representar al hombre frente a la naturaleza, como para ser el mismo árbol, la evidencia de la intervención humana a ésta (árboles sobrevivientes, árboles cortados).

- La obra de Agustín Abarca es en su conjunto, especialmente a partir de su tercera etapa, un constructo alternativo a la situación ciudadana del pintor. El artista construye en su taller de Santiago un contrapunto a sus excursiones y viajes – donde nace su registro pictórico en primera instancia-; articula así, en su lugar de trabajo en Santiago, una colección de obras paisajistas que retoca en una laboriosa síntesis. Elimina elementos que se han originado en la experiencia del registro para dejar lo que considera esencial. Esta colección “refinada” se acumula en su taller (el pintor es renuente a la venta), constituyendo un ámbito de pinturas del paisaje a su alrededor, en una función reemplazante de la experiencia de la naturaleza. Un gesto de sustitución.

- Abarca representa a la naturaleza según un modelo de interpretación que omite sus características particulares (hechos botánicos, texturas, identidades). La naturaleza es subsumida a un constructo sintético que responde más a las emociones del artista (patrones), que al mundo circundante. Reconocemos un deseo de fusión y encuentro, antes que de catalogación. Se observa la ausencia de un recorrido descriptivo de los elementos naturales, a través del entendimiento sistemático.

- La obra de Abarca responde a una situación social de Chile en la primera mitad del siglo XX: el paso irrevocable de una sociedad agraria, a una sociedad urbana e industrializada. Es un acto nostálgico, pero donde también reconocemos la expresión, a través de la pintura del paisaje, de una posición política e ideológica acerca de este cambio social.

III. Vinculaciones de la obra del pintor hacia y desde el entorno

- La pintura de Abarca presenta vinculaciones desde un aspecto plástico (la mancha), con artistas contemporáneos y anteriores, y con el lenguaje del medio artístico de la época estudiada. En relación a sus pares, mantiene una permeabilidad de aspectos técnicos y expresivos. En otras palabras, analizando el conjunto de obras del pintor, no observamos en lo plástico e iconográfico, elementos que puedan ser considerados totalmente inéditos.

- Abarca forma parte en Chile de un conjunto de artistas paisajistas identificados con un procedimiento, en principio realista-naturalista y en segundo término, de definidas propuestas plásticas: la mancha, la síntesis formal, el formato reducido y, finalmente, un importante factor compositivo.

- Abarca es equívocamente incorporado al movimiento "Generación del Trece". Lo distancia su total despreocupación por los aspectos sociales -en el territorio de sus actividades artísticas-, y su escaso compromiso con el paisaje rural anecdótico y reconocible, que podría ser comprendido -en el caso de existir-, como una reafirmación de identidad nacional.

- El grupo de artistas a los cuales puede vincularse Abarca (Pablo Burchard, Juan Francisco González, Alfredo Helsby) no constituyen un movimiento, equivalente a los movimientos de la modernización del ambiente artístico en Chile (*Generación del Trece*, *Montparnasse*, y *Generación del 40*), constituyendo en el período observado, una agrupación no aglutinada, dispersa e individualista.

- El movimiento pictórico paisajista en Chile (al que Abarca pertenece), corporiza elementos fundantes de modelos europeos (romanticismo, neoclasicismo, realismo), en una amalgama que es resistente a la reducción a alguno de sus referentes en Europa; constituyendo así, algo más que la suma de sus influencias de origen. Un paisajismo que se recrea en un nuevo escenario, que suma y reordena propiedades plásticas, iconográficas y simbólicas.

- Agustín Abarca mantiene, especialmente en las décadas de 1930 y 1940, una posición alienada de los movimientos artísticos del período. Sin asumir los procesos de búsqueda artística de algunos de sus contemporáneos, mantiene constante su obra en la temática paisajista, y sigue un devenir sujeto a sus filiaciones iniciales.

- Abarca, según lo encontrado, es un referente para la restitución del paisaje pictórico a partir de la "Generación del 40", específicamente liderada por Sergio Montecino. Antes del inicio de la década de 1950, la temática del paisaje, ya había sido reinsertada de manera importante en la plástica nacional.

- No observamos en Abarca, elementos temáticos que puedan ser considerados distintos a los abordados por otros pintores paisajistas del período. Sí hemos podido constatar como característico del pintor estudiado, la incidencia de estos temas (su recurrencia), y la importancia otorgada a los procedimientos de trabajo que implicaban necesariamente un acercamiento físico al modelo.

- No hemos observado en el período estudiado, influencias directas en los tratamientos plásticos, al ámbito pictórico chileno, a partir del trabajo de Agustín Abarca.

IV. Conclusiones

- Nuestra hipótesis inicial que apuntaba a señalar que la obra de Agustín Abarca constituyó un aporte significativo a la pintura del paisaje en Chile, encuentra fundamentos para su validez, en el significado de las opciones asumidas por el pintor, en su discurso artístico, su reticencia a alienarse de su pulsión al paisaje, sin subordinar a éste, a la discusión estética de la época, o preocupaciones de una impuesta coherencia histórica. No enfocó su atención a ciertos supuestos que implicaban la valoración del discurso pictórico bajo una lógica mecanicista, una relación cronológica de causas y efectos, para las novedades formales, y un supuesto progreso lineal. Ante esto Abarca respondió con autenticidad pura, pagando el precio sin duda, de una posición sólo fundamentada en sus convicciones.

Abarca se hizo visible en el ámbito artístico chileno (lo revelan sus numerosas participaciones en los salones oficiales), como un pintor renuente a abandonar la experiencia de creación vinculada a la vivencia de la naturaleza.

Abarca siguió con honestidad su camino sin acompañarse excesivamente a los tiempos que corrían, es decir, sin esforzarse por estar al día y cumplir con los imperativos de la moda en el arte del momento. Este hecho que puede considerarse muy característico de Agustín Abarca, puede suscitar diferentes lecturas y valoraciones. En efecto, desde una posición que valora la originalidad y la novedad como los principales valores del arte –por encima de la calidad o la autenticidad, por ejemplo-, es decir, desde una posición vanguardista que valora el progreso mal entendido, la postura de nuestro pintor sería anacrónica o incluso retrógrada. Pero creemos que afortunadamente esta mirada está siendo superada, dejando atrás visiones sometidas a los dictados de lo “históricamente correcto”. Esta perspectiva es la que hemos adoptado para valorar la obra de Abarca, inevitablemente desde la época en que esta investigación ha sido realizada. Y por ello, tal vez nos es posible distinguir con mayor claridad hoy -que en el momento de Abarca-, el lugar adoptado por nuestro artista. En otras palabras: que Agustín Abarca no sucumbió a lo actual y buscó en cambio, directamente lo intemporal. Avisando

con su obra, lo que sin duda ya sucedía en la primera mitad del siglo XX, la mutación de la vanguardia desde una posición de rebelión, desafío y desobediencia individual, a imperativas normas para insertar obras de arte, en espacios predeterminados por un paradigma de creación secuencial. Inventar lo nuevo por lo anterior, necesariamente caduco y obsoleto, y así validarse como legítimo aporte artístico en la “Historia del Arte”, que se antepone a la creación. Producir lo nuevo, antes que explorar, cumplir el mandato para la generación de la pieza de un puzle institucionalizado.

Lo que preocupaba a Agustín Abarca era la intemporalidad de la expresión artística, aquella intemporalidad como aspiración artística que fue sustituida por la temporalidad, por lo moderno. Palabra que deriva de *modus*, “el modo de hoy”, y que desde el siglo pasado frecuentemente se ha tornado en argumento de valor, para reconocer la legitimidad del arte. Consideramos que el aporte de Abarca a la pintura del paisaje en Chile, se sitúa en su postura paisajista, que implica acciones de vida, en la relación “arte-vida”. Es un área desvelada por la obra de Abarca, justo en el límite o en el nexo, de lo estético a otras áreas del quehacer humano. Se valida en su posicionamiento -a través de la pintura- en el más elemental de los problemas: el hombre y la naturaleza.

Estamos convencidos que la acción pictórica de Abarca (temáticas, procedimientos, contenidos simbólicos) presentó un rasgo –poco común en su tiempo-, relacionado con una postura de alianza del artista con la naturaleza. Activó una propuesta pictórica que a través de sus propiedades procedimentales y temáticas, por un lado denunció la destrucción de la naturaleza, y por otro construyó una elegía. Se instaló así el artista, como actor de la problemática relación del hombre moderno con su entorno natural, y en un mismo gesto sirvió de referente en el ámbito de la pintura chilena para la continuidad del paisajismo pictórico en el país.

Su aporte a la pintura chilena del paisaje puede ser determinado como un nexo entre el paisaje que devino a la plástica chilena a fines del siglo XIX y principios del XX, y su revaloración -posterior a los movimientos renovadores del ámbito artístico chileno, vinculados a

sensibilidades sociales y replanteamientos en la propia plástica-, en la década de 1940. Abarca es un paisajista “puente” entre dos momentos de la pintura chilena.

- En relación a nuestra segunda hipótesis, que señala la autonomización de modelos pictóricos extranjeros que se materializan en la obra de Abarca, concluimos que Agustín Abarca es representante, junto a un grupo preciso de pintores paisajistas chilenos (que hemos tratado a lo largo de esta investigación), de un fenómeno con estas características. De este modo, hemos asociado a Abarca con la implementación en Chile, de una propuesta de paisaje mixto construida en base a modelos europeos, y que, en tanto un análisis desde los factores que explican los modelos referentes no es suficiente para una lectura satisfactoria de su expresión local –nos referimos a una amplia comprensión de sus contenidos-, concluimos que nos enfrentamos a un fenómeno distinto.

Observamos que en Chile, se produjeron obras paisajistas que se constituyeron como partes de una magnitud diferenciada. Una, cuya principal característica fue la hibridación, pero una hibridación coherente, en tanto nos permite distinguir - hasta aquí y de manera introductoria-, lecturas vinculantes y sugerentes de cierta identidad, tanto en la obra de Abarca como en los paisajistas aludidos en esta investigación, aquellos que señalamos como referentes o contemporáneos al artista estudiado.

Por último, nos importa añadir que, desde el inicio de nuestra investigación, encontramos que ésta se desarrollaba en un ámbito ideológico local, que construye algo que definimos como “sustrato paisajista”. En el sentido de constituir una forma de imaginar en Chile la pintura, cuando se habla de “pintura chilena”. De aquí que nuestros objetivos e hipótesis en torno a la obra de Agustín Abarca, se sumaron en el ejercicio de la búsqueda y reflexión, a un cauce, donde el arte en Chile fluye desde hace poco más de un siglo. De maneras más o menos explícitas, confesadas o secretas, el paisaje se instala en la expresión de la mayor parte de los artistas nacionales, quienes han dado vigencia al paisaje pictórico en pleno siglo XXI.

Pero una historia del paisaje en Chile todavía no está escrita. Tampoco un sistemático estudio de sus fenómenos estéticos. Este trabajo de investigación y las respuestas a las que se ha llegado como conclusión, esperan aportar elementos que sirvan a la construcción de estas grandes tareas. El trabajo de Agustín Abarca, podría en estudios futuros, ser releído, ya desde la segunda mitad del siglo XX o desde nuestro tiempo, y esta investigación sumar esfuerzos a la claridad, no sólo de la herencia a partir de la obra del pintor investigado, sino de un amplio análisis a la singularidad del fenómeno de la pintura del paisaje en el país.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Bibliografía Específica

Agustín Abarca: entre cielo y tierra. Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1997.

ÁLVAREZ Urquieta, Luis. **La pintura en Chile**, Colección Luis Álvarez Urquieta, Santiago de Chile, 1928.

ANDREWS, Malcom. **Landscape and western art.** Oxford University Press, Oxford, 1999.

BINDIS, Ricardo. **La pintura chilena, desde Gil de Castro hasta nuestros días**, Philips Editores, Santiago de Chile, 1984.

BECKER, Bárbara y PÉREZ, Ángela. **Agustín Abarca: una mirada hacia el paisaje**, Seminario de título para optar a Licenciatura en Estética, Santiago de Chile, Universidad Católica, 1996.

CAMPAÑA, Claudia y GALÁZ, Gaspar. **Paisajes, artistas chilenos**, Ediciones Cecilia Palma Santiago de Chile, 2001.

CARVACHO, Víctor y HELFANT, Ana. **Panorama de la pintura chilena**, Santiago de Chile: Departamento de extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1985.

CLARK, Kenneth. **El arte del paisaje.** Ed Seix Barral, 1971.

CRUZ, Isabel. **Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile**, Editorial Antártica, Colección Chile a color, Santiago de Chile, (s.f.).

Cuadernos de Arte N°9. El paisaje como género en las artes visuales, Publicación de la Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003.

Chile 100 años, Primer período 1900-1950, modelo y representación, Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2000.

DROGUETT Alfaro, Luis. **Agustín Abarca o el lirismo pictórico**, Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955.

Exposición Internacional de Bellas Artes. Catálogo Oficial Ilustrado, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1910.

FELSENHARDT, Cristine. **La creación del paisaje chileno, estudios sobre naturaleza y cultura en la representación pictórica 1520-1970**, Proyecto de investigación Fondecyt N° 1980589, Santiago de Chile. (s.f.).

GALÁZ, Gaspar e IVELIC, Milan. **La pintura en Chile**, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1981.

LHOTE, André. **Tratado del paisaje**, Buenos Aires: Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1970.

MADERUELO, Javier. **El paisaje, génesis de un concepto**. Ed. Abada, Madrid, 2005.

MONTECINOS, Sergio. **Cuatro maestros del paisaje chileno: Agustín Abarca, Pablo Burchard, Juan Fco. González, A. Valenzuela Llanos**, Universidad de Chile / Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Santiago de Chile, 1965.

____, **Pintores y escultores de Chile**, Santiago de Chile, [s.n.], 1970.

ROMERA R, Antonio. **Historia de la pintura chilena**, Ed. Zig-Zag S.A., Santiago de Chile, 1959.

TOTORO, Flavia. **Agustín Abarca: su obra**, Memoria para optar a Licenciatura en Arte, Mención en Restauración y Conservación, Santiago de Chile: Escuela de Arte, Universidad Católica, 1991.

Un siglo de pintura chilena. Calendario Colección Philips, Santiago de Chile. 1999.

Valenzuela Llanos / Enrique Zamudio, Contrapunto en el paisaje chileno, Catálogo, Exposición Fundación BankBoston, Santiago de Chile, 2004.

VILA, Waldo. **Una capitania de pintores**, Ed. del Pacífico, Santiago de Chile, 1966.

ZAMORANO Pérez, Pedro. **Pintores de la región del Maule**, Ed. Universidad de Talca, Talca, Chile, 1992.

9.2. Bibliografía General

ALBERS, Josef. **La interacción del color**, Ed. Alianza, Madrid, 1979.

ALCINA, José. **Arte y antropología**, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

ARGULLOL, Rafael. **La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico**, Ed. Acantilado, Barcelona, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte y percepción visual**, Ed. Alianza, Madrid, 1984.

_____, **El poder del centro**, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

AUMONT, Jacques. **La Imagen**, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1992.

BIALOSTOCKI, Jan. **El arte del siglo XV**, de Arler a Durero, Ed. Itsmo, Madrid, 1998.

CALABRESE, Omar. **El lenguaje del arte**, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.

_____, **Cómo se lee una obra de arte**, Ed. Cátedra, Madrid, 2001.

CAMPAÑA, Claudia. **El Paisaje Como Género Pictórico, Cuadernos de arte: 9**, Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile 2003.

CAPDEVILA, María, y otros. **Manual de ciencia del paisaje**. Ed. Masson, Barcelona, 1992.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José. **Retórica de la pintura**. Ed. Cátedra. Madrid, 2000.

CARUS, Carl Gustav. **Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje**. Ed. La balsa de la medusa, Madrid, 1992.

CLAIR, Jean. **Elogio de lo invisible**, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1999.

CLARK, Kenneth. **El arte del paisaje**, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de la pintura**, Ed. Nacional, Madrid, 1982.

DIEZ DE VELASCO, Francisco, **Hombres, ritos, dioses**, Ed. Trotta, Madrid, 1995.

DURAND, Gilbert. **La imaginación simbólica**, Ed. Amarrortu, Buenos Aires, 1971.

ECO, Humberto. **La definición del arte**, Ed. Martinez Roca, Barcelona, 1970.

FRANCASTEL, Pierre. **Historia de la pintura francesa**, Ed. Alianza, Madrid, 1970.

GAGE, John. **Color y cultura**, Ed. Siruela, Madrid, 1993.

GALLEGO, Julian. **El cuadro dentro del cuadro**, Ed. Cátedra, Madrid, 1991.

GLACKEN, Clarence. **Huellas en la playa de Rodas**, Barcelona, Ed. del Serbal, Barcelona, 1996.

GLUSBERG, Jorge. **De la Escuela de Barbizon a Van Gogh**, Ed. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1996.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusión**, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1979.

_____, **Norma y forma**, Madrid: Alianza Editorial, Madrid, 1984.

GÓMEZ MOLINA, Juan José. **Las lecciones del dibujo**, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

GOODMAN, Nelson. **Los lenguajes del arte**, Ed. Seix Barral, Barcelona, España, 1976.

GRUPO μ . **Tratado del signo visual**, Ed. Cátedra, Madrid, 1993.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**, Ed. Labor. Barcelona, 1988.

HONOUR, Hugo. **El Romanticismo**, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

JELLICOE, Susan y Geoffrey. **El paisaje del hombre**, Ed. Gili, Barcelona, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos de transformación**, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.

KESSLER, Mathieu. **El paisaje y su sombra**, Ed. Idea Books, Barcelona, 2000.

KITAURA, Yasunari. **Historia del Arte en China**, Ed. Cátedra, Madrid, 1991.

La Santa Biblia, Ed. La Sociedad Bíblica Británica y Extranjera, Londres, 1941.

LIZAMA, Patricio. **Jean Emar, notas del arte**, Ed. RIL, Santiago, 2003.

MARCHESE, Angelo, y FORRADELAS, Joaquín. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, Ed. Ariel, Barcelona, 1998.

MELLADO, Justo Pastor. **Cuadernos de teoría de la máquina del arte N°1**, Santiago, 1992.

MEYER, Laure. **Master of english landscape**, Ed. Pierre Terrail, París, 1995.

Montecino, Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2001.

MUKAROVZKY, Jan. **Escritos de estética y semiótica del Arte**, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

NERUDA, Pablo. **Canto general**, Ed. Seix Barral, Buenos Aires, 1999.

PANOFSKY, Edwin. **Estudios sobre iconología**, Ed. Alianza, Madrid, 1972.

PAWLIK, Johannes. **Teoría del color**, Ed. Paidós. Barcelona, 1999.

PHOEBE, Pool. **El impresionismo**, Ed. Destino, Barcelona, 1997.

Revista de arte, Universidad de Chile N°1, Universidad de Chile, Santiago, 1955.

SABORIT, José. **El sol del membrillo**. Ed. Nau Llibres y Ed. Octaedro, Valencia, 2003.

SANCHEZ de MUNIAIN, José María. **Estética del paisaje natural**, Ed. Arbor, Madrid, 1945.

SOURIAU, Etienne. **Diccionario de estética**, Ed. Akal, Madrid, 1998.

STOICHITA, Victor. **La invención del cuadro**, Ed. del Serbal, Barcelona, 2000.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. **Historia de seis ideas**, Ed. Tecnos, Madrid, 1997.

WOLLHEIM, Richard. **La pintura como arte**, Ed. La Balsa de la Medusa –Visor, Madrid, 1987.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Observaciones sobre los colores**, Ed. Paidós, Barcelona, 1977.

YUTANG, Lin, **Teoría china del arte**, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagen**, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

10. APÉNDICES

10.1. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.	1 :	<i>Casa en el Esquilino, Roma. Paisajes relativos a la Odisea (detalle) 50-40 AC</i>	p.	34
Fig.	2 :	<i>Biblia de Moutier- Grandval, Tours, Escenas del Génesis (detalle, hacia 840)</i>	p.	34
Fig.	3 :	<i>Albrecht Altdorfer, Paisaje del Danubio</i>	p.	38
Fig.	4 :	<i>Raimundo Monvoisin, Paisaje</i>	p.	44
Fig.	5 :	<i>Antonio Smith, Río Cachapoal</i>	p.	46
Fig.	6 :	<i>Thomas Cole, Paisaje</i>	p.	46
Fig.	7 :	<i>Alberto Valenzuela Llanos, Riberas del Mapocho</i>	p.	48
Fig.	8 :	<i>E. East, Mañana en picardía</i>	p.	49
Fig.	9 :	<i>H. Breckenridge, Otoño</i>	p.	49
Fig.	10 :	<i>Alfredo Helsby, arco iris en los canales de Chiloé</i>	p.	53
Fig.	11 :	<i>Juan Francisco González, La hora de los Pidenes</i>	p.	54
Fig.	12 :	<i>Sergio Montecino, Paisaje N°2</i>	p.	55
Fig.	13 :	<i>Agustín Abarca, Salto del Laja II</i>	p.	59
Fig.	14 :	<i>Agustín Abarca, Paisaje talquino</i>	p.	64
Fig.	15 :	<i>Agustín Abarca, Sin título, interior de bosque</i>	p.	66
Fig.	16 :	<i>G.D. Friedrich, Monje frente al mar</i>	p.	67
Fig.	17 :	<i>Agustín Abarca, Nubes</i>	p.	67
Fig.	18 :	<i>Diego de Velázquez, La rendición de Breda</i>	p.	74
Fig.	19 :	<i>A. Watteau, El Embarque para Citera</i>	p.	75
Fig.	20 :	<i>Leonardo da Vinci, La Anunciación</i>	p.	76
Fig.	21 :	<i>Leonardo da Vinci, La Anunciación (detalle central)</i>	p.	77
Fig.	22 :	<i>Giovanni Bellini, San Jerónimo leyendo en el campo</i>	p.	78

Fig. 23 :	Agustín Abarca, <i>Desde el San Cristóbal</i>	p.	79
Fig. 24 :	Agustín Abarca, <i>El árbol Solitario</i>	p.	83
Fig. 25 :	Pablo Burchar, <i>Árbol solitario</i>	p.	83
Fig. 26 :	Pablo Burchard, <i>Puerta azul</i>	p.	84
Fig. 27 :	Agustín Abarca, <i>Huerto, Stgo. y alrededores</i>	p.	84
Fig. 28 :	Pedro Lira, <i>La fundación de Santiago</i>	p.	85
Fig. 29 :	Alberto Valenzuela Llanos, <i>Atardecer en Lo Contador</i>	p.	87
Fig. 30 :	Joaquín Fabrés, <i>Fin de Otoño</i>	p.	88
Fig. 31 :	Juan Francisco González, <i>Panorama de Santiago</i>	p.	90
Fig. 32 :	<i>Aviso de la exposición del Grupo Montparnasse, 1923</i>	p.	94
Fig. 33 :	<i>La casa de Agustín Abarca en Plaza Los Guindos, Ñuñoa</i>	p.	95
Fig. 34 :	<i>Agustín Abarca en 1915</i>	p.	105
Fig. 35 :	<i>Abarca en el sur de Chile (1930)</i>	p.	107
Fig. 36 :	<i>El artista y su familia, Santiago (década de 1930)</i>	p.	109
Fig. 37 :	<i>Agustín Abarca de excursión en el Cajón del Maipo</i>	p.	109
Fig. 38 :	<i>Abarca en su casa de Los Guindos, Ñuñoa (1940)</i>	p.	110
Fig. 39 :	<i>Inauguración de la exposición en "La Alhambra"</i>	p.	112
Fig. 40 :	<i>Agustín Abarca en 1951</i>	p.	112
Fig. 41 :	<i>Cuaderno de bocetos N° 11</i>	p.	118
Fig. 42 :	<i>Paso 1: bocetos para la obra Sauce seco (n° 281 a n° 284)</i>	p.	118
Fig. 43 :	<i>Paso 2: Croquis a carboncillo, Sauce Seco</i>	p.	119
Fig. 44 :	<i>Paso 3: Óleo, Sauce seco</i>	p.	119
Fig. 45 :	<i>Boceto preparatorio y óleo Olivos centenarios</i>	p.	121
Fig. 46 :	<i>Boceto preparatorio y óleo Rama quebrada II</i>	p.	121

Fig. 47 :	<i>La paleta de Agustín Abarca</i>	p. 126
Fig. 48 :	Agustín Abarca, <i>Boceto sin título</i>	p. 129
Fig. 49 :	Agustín Abarca, <i>Cordillera nevada</i>	p. 130
Fig. 50 :	Agustín Abarca, <i>Paisaje de Temuco</i>	p. 131
Fig. 51 :	<i>La caja de óleos del artista</i>	p. 133
Fig. 52 :	<i>Aceites de trabajo de Agustín Abarca</i>	p. 133
Fig. 53 :	<i>Detalle de Lanchas varadas</i>	p. 134
Fig. 54 :	<i>Bastidor de una obra de Abarca</i>	p. 134
Fig. 55 :	<i>Detalle de Iglesia de pueblo</i>	p. 135
Fig. 56 :	<i>Reverso del soporte de Rancho, cartón construido con papel periódico</i>	p. 136
Fig. 57 :	<i>Catálogo de la exposición Salón Independiente</i>	p. 151
Fig. 58 :	<i>Reproducciones incluidas en el catálogo de la exposición "Salón independiente" de 1907</i>	p. 153
Fig. 59 :	Agustín Abarca, <i>Canal de cerro</i>	p. 153
Fig. 60 :	Agustín Abarca, <i>Poza y reflejo</i>	p. 153
Fig. 61 :	Agustín Abarca, <i>Crepúsculo</i>	p. 154
Fig. 62 :	Agustín Abarca, <i>Álamos secos</i>	p. 154
Fig. 63 :	Gaspar David Friedrich, <i>Amanecer</i>	p. 155
Fig. 64 :	Agustín Abarca, <i>Lomas y Valles de Santiago</i>	p. 156
Fig. 65 :	Agustín Abarca, <i>Interior Provinciano</i>	p. 158
Fig. 66 :	Agustín Abarca, <i>S/T Luisa Fernández Abarca</i>	p. 158
Fig. 67 :	Agustín Abarca, <i>Últimos rayos</i>	p. 159

Fig. 68 :	<i>Agustín Abarca, Boceto sin título (acuarela)</i>	p.	159
Fig. 69 :	<i>Agustín Abarca, Camino del indio (carboncillo)</i>	p.	159
Fig. 70 :	<i>A. Valenzuela Llanos, Paisaje Lo Contador (ejes: verticales y horizontales)</i>	p.	164
Fig. 71 :	<i>Pablo Burchard, Otoñal (ejes: verticales y horizontales)</i>	p.	164
Fig. 72 :	<i>Pedro Lira, En la Quinta Normal (ejes verticales y horizontales)</i>	p.	165
Fig. 73 :	<i>Agustín Abarca, Poza y reflejo (ejes verticales y horizontales)</i>	p.	165
Fig. 74 :	<i>Agustín Abarca, Lomas y pastizales (ejes horizontales)</i>	p.	166
Fig. 75 :	<i>Agustín Abarca, Canal de cerro (eje diagonal)</i>	p.	166
Fig. 76 :	<i>Agustín Abarca, Sin título figura (eje diagonal)</i>	p.	166
Fig. 77 :	<i>Agustín Abarca, Lomas y valles de Santiago (eje diagonal)</i>	p.	166
Fig. 78 :	<i>Agustín Abarca, El solitario I</i>	p.	170
Fig. 79 :	<i>Agustín Abarca, El solitario</i>	p.	170
Fig. 80 :	<i>Agustín Abarca, Playa de Raimenco</i>	p.	171
Fig. 81 :	<i>Alberto Valenzuela Llanos, Manzanillos en Flor</i>	p.	172
Fig. 82 :	<i>Agustín Abarca, Árbol y Río</i>	p.	174
Fig. 83 :	<i>Agustín Abarca, Las Pataguas</i>	p.	175
Fig. 84 :	<i>Agustín Abarca, Árbol talado</i>	p.	177
Fig. 85 :	<i>Agustín Abarca, Tronco y Laguna</i>	p.	180
Fig. 86 :	<i>Agustín Abarca, Paisaje sureño</i>	p.	181
Fig. 87 :	<i>Agustín Abarca, Paisaje con vista de volcán</i>	p.	181
Fig. 88 :	<i>Agustín Abarca, Río Quino</i>	p.	186
Fig. 89 :	<i>Agustín Abarca, Lingues (ejes: verticales y horizontales)</i>	p.	187
Fig. 90 :	<i>Agustín Abarca, Sin título,(serie interior de bosque)</i>	p.	187

(configuración en "V")

Fig. 91 :	Agustín Abarca, <i>Cielo brumoso, Angol (ejes: diagonales)</i>	p.	188
Fig. 92 :	Agustín Abarca, <i>Árbol en arabesco</i>	p.	189
Fig. 93 :	Agustín Abarca, <i>Volcán Osorno</i>	p.	189
Fig. 94 :	Agustín Abarca, <i>Paisaje Talquino</i>	p.	193
Fig. 95 :	Agustín Abarca, <i>Bosquecillo de La Reina</i>	p.	193
Fig. 96 :	Agustín Abarca, <i>Árboles del paisaje (Región central)</i>	p.	194
Fig. 97 :	Agustín Abarca, <i>Lomas al Sol</i>	p.	197
Fig. 98 :	Agustín Abarca, <i>Lomas al sol N°1</i>	p.	197
Fig. 99 :	Agustín Abarca, <i>Río Quino, detalle</i>	p.	198
Fig. 100 :	Agustín Abarca, <i>Lomas al sol, detalle</i>	p.	198
Fig. 101 :	Agustín Abarca, <i>Aguamanil con flores</i>	p.	200
Fig. 102 :	Agustín Abarca, <i>Marina</i>	p.	200
Fig. 103 :	Agustín Abarca, <i>Cerro Santa Lucía</i>	p.	202
Fig. 104 :	Agustín Abarca, <i>Sin título, Árboles y llanos (configuración: "ventana interior")</i>	p.	205
Fig. 105 :	Agustín Abarca, <i>Troncos en azul (configuración: "ventana interior")</i>	p.	205
Fig. 106 :	Agustín Abarca, <i>Cactus</i>	p.	206
Fig. 107 :	Agustín Abarca, <i>Árbol y rama (en arco), (ejes verticales y horizontales)</i>	p.	207
Fig. 108 :	Agustín Abarca, <i>Paisaje (configuración de "ojo")</i>	p.	207
Fig. 109 :	Agustín Abarca, <i>Escena de parque (configuración en "V" y ejes horizontales)</i>	p.	208
Fig. 110 :	Agustín Abarca, <i>Árbol y río (configuración en "V" y eje diagonal)</i>	p.	209
Fig. 111 :	Agustín Abarca, <i>Hachero de los bosques (configuración</i>		

	<i>en "V" y eje diagonal)</i>	p.	209
Fig. 112 :	Agustín Abarca, <i>Eucaliptus, La Reina (ejes perpendiculares)</i>	p.	210
Fig. 113 :	Agustín Abarca, <i>Árboles del paisaje, Región Central (ejes perpendiculares)</i>	p.	210
Fig. 114 :	Agustín Abarca, <i>Follajes en otoño II</i>	p.	213
Fig. 115 :	Agustín Abarca, <i>Follajes en Otoño</i>	p.	214
Fig. 116 :	Agustín Abarca, <i>Árboles y nubes</i>	p.	215
Fig. 117 :	Agustín Abarca, <i>Sin título, Acuarela</i>	p.	217
Fig. 118 :	Agustín Abarca, <i>Quebrada y río</i>	p.	217
Fig. 119 :	Agustín Abarca (1915 aprox.), <i>Cargando el Lanchón (detalle)</i>	p.	218
Fig. 120 :	Agustín Abarca, <i>Quebrada y río (detalle)</i>	p.	218
Fig. 121 :	Agustín Abarca, <i>Árboles en rojo</i>	p.	221
Fig. 122 :	Agustín Abarca, <i>Árboles en rojo (detalle)</i>	p.	221
Fig. 123 :	Agustín Abarca, <i>Árboles en rojo (ventana interior)</i>	p.	222
Fig. 124 :	Agustín Abarca, <i>Árboles en rojo (configuración en "V")</i>	p.	222
Fig. 125 :	Agustín Abarca, <i>Las Condes Arriba</i>	p.	223
Fig. 126 :	Agustín Abarca, <i>Rocas en el San Cristóbal N°1</i>	p.	224
Fig. 127 :	Agustín Abarca, <i>Rocas en el San Cristóbal N°2</i>	p.	224
Fig. 128 :	Agustín Abarca, <i>Rocas en el San Cristóbal N°1 (ejes diagonales)</i>	p.	224
Fig. 129 :	<i>Firma en su cédula de identidad</i>	p.	229
Fig. 130 :	<i>Firma en Cargando el Lanchón</i>	p.	230
Fig. 131 :	<i>Firma en Follajes en Otoño II</i>	p.	230
Fig. 132 :	<i>Firma en Nubes</i>	p.	231

Fig. 133 :	<i>Firma en Camino Costero</i>	p.	231
Fig. 134 :	<i>Firma en Choza en el Olivar Bajo</i>	p.	232
Fig. 135 :	<i>Firma en Reflejo en el Río</i>	p.	232
Fig. 136 :	<i>En el reverso de la obra "Paisaje de Temuco", Rosita Valenzuela dejó constancia del título y del precio de la pintura</i>	p.	233
Fig. 137 :	<i>Autenticación de la obra "Campanario" por parte de Rosita Abarca V.</i>	p.	233
Fig. 138 :	<i>Título agregado al trabajo Árbol Talado en el reverso de la obra</i>	p.	235
Fig. 139 :	Agustín Abarca, <i>boceto N° 439, cuaderno 10</i>	p.	238
Fig. 140 :	Agustín Abarca, <i>Arbustos, carboncillo</i>	p.	239
Fig. 141 :	Agustín Abarca, <i>Las Pataguas, detalle</i>	p.	240
Fig. 142 :	Agustín Abarca, <i>Quebrada y río (detalle)</i>	p.	243
Fig. 143 :	Agustín Abarca, <i>Bosque y casa (detalle)</i>	p.	244
Fig. 144 :	Agustín Abarca, <i>Árbol en arabesco</i>	p.	247
Fig. 145 :	Agustín Abarca, <i>Árboles inclinados</i>	p.	249
Fig. 146 :	Agustín Abarca, <i>Interior Provinciano</i>	p.	251
Fig. 147 :	Agustín Abarca, <i>Volcán Osorno</i>	p.	252
Fig. 148 :	Agustín Abarca, <i>Acacias (La Reina)</i>	p.	253
Fig. 149 :	Agustín Abarca, <i>Bosque y casa</i>	p.	253
Fig. 150 :	Agustín Abarca, <i>Recodo de laguna</i>	p.	254
Fig. 151 :	Agustín Abarca, <i>Interior provinciano (detalle) 1904-1915</i>	p.	255
Fig. 152 :	Agustín Abarca, <i>Las Condes Arriba (detalle) 1942-1953</i>	p.	256
Fig. 153 :	Agustín Abarca, <i>Rama en Arco (detalle)</i>	p.	259
Fig. 154 :	Agustín Abarca, <i>Calle de extramuros</i>	p.	261

Fig. 155 :	Agustín Abarca, <i>Tronco Gris (detalle)</i>	p. 262
Fig. 156 :	Agustín Abarca, <i>Paisaje de Temuco (detalle)</i>	p. 263
Fig. 157 :	Agustín Abarca, <i>Río Quino (detalle)</i>	p. 263
Fig. 158 :	Pedro Luna, <i>Molino de Osorno</i>	p. 266
Fig. 159 :	Abelardo Bustamante, <i>Casa de Mimi Pinzón</i>	p. 266
Fig. 160 :	Ulises Vásquez, <i>Viento Puelche</i>	p. 266
Fig. 161 :	Arturo Gordon, <i>Después de la lluvia</i>	p. 266
Fig. 162 :	Laureano Guevara, <i>Laguna frente al mar</i>	p. 267
Fig. 163 :	Jorge Caballero, <i>En el bosque</i>	p. 267
Fig. 164 :	Sergio Montecino, <i>San Cristóbal</i>	p. 269
Fig. 165 :	Agustín Abarca, <i>Lingues</i>	p. 273
Fig. 166 :	Agustín Abarca, <i>Claro en el bosque</i>	p. 273
Fig. 167 :	Agustín Abarca, <i>troncos serpentinicos</i>	p. 275
Fig. 168 :	Agustín Abarca, <i>Paisaje con Laguna</i>	p. 275
Fig. 169 :	Agustín Abarca, <i>Río Quino</i>	p. 282
Fig. 170 :	Agustín Abarca, <i>Hachero de los montes, boscaje de Colbún</i>	p. 284
Fig. 171 :	Agustín Abarca, <i>tronco y estero</i>	p. 285
Fig. 172 :	Agustín Abarca, <i>La Patagua Joven</i>	p. 286
Fig. 173 :	Agustín Abarca, <i>Eucaliptus (La Reina)</i>	p. 288
Fig. 174 :	Agustín Abarca, <i>Escena de parque</i>	p. 289

