

INSTITUTO DE EXTENSION

DE ARTES PLASTICAS

*Antonio R. Romera*

H E R R E R A  
G U E V A R A

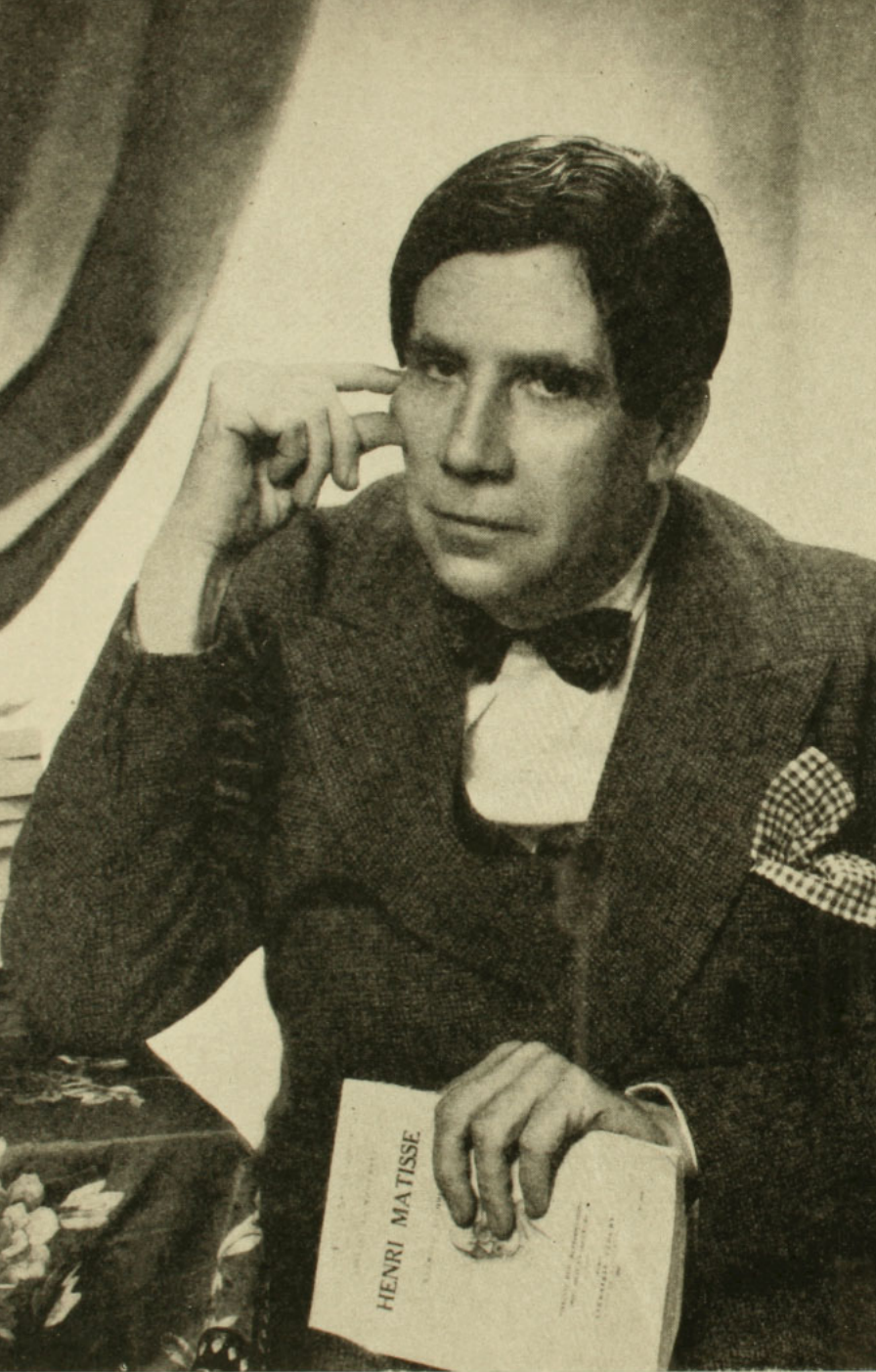
*Luis Herrera*

15

COLECCION ARTISTAS CHILENOS

*Facultad de Bellas Artes*

UNIVERSIDAD DE CHILE



Luis Herrera Guevara. \* (Foto Jorge Opazo).

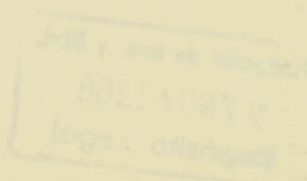
INSTITUTO DE EXTENSION  
DE ARTES PLASTICAS

COLECCION ARTISTAS CHILENOS

15

HERRERA GUEVARA

*Facultad de Bellas Artes*  
UNIVERSIDAD DE CHILE



## I N D I C E

El pintor Luis Herrera Guevara . . . . .	9
Retrato . . . . .	11
Vida . . . . .	17
Magia, puerilidad . . . . .	26
Elementos de la creación . . . . .	31
Elementos técnicos . . . . .	36
Resonancias . . . . .	41
Cronología biográfica . . . . .	46
Bibliografía, exposiciones, coleccionistas . . . . .	47

## EL PINTOR LUIS HERRERA GUEVARA

*por Antonio R. Romera*

**L**A FIGURA extraña y desconcertante de Luis Herrera Guevara merece algo más que un recuerdo. Su pintura es valiosa sin duda, sobre todo si para calificarla así no acudimos a un canon de convenciones y limitaciones que con el tiempo se ha estratificado. Hemos de verla como ella se produjo: libre de prejuicios.

Además esa pintura nos trae el recuerdo de un hombre que vivió en trance de magia y de milagro. De encantamiento, absorto ante la belleza de lo incontaminado, de lo puro. Desapareció pronto, demasiado pronto, y cuando comenzaba a gozar los primeros frutos de una notoriedad que si no era tumultuosa, complacía su sencilla y tenue vanidad de "pintor".

Acaso no fuera fácil adivinar en su charla ese puntillo de legítimo orgullo profesional. En el fondo al pintor de *El dorso de Aurelia*, todo se le iba en admiraciones ajenas. En los demás admiraba la “técnica” que no creía poseer, quizá la desenvoltura profesional, tal vez los convencionalismos y trucos que todo menester profesionalizado tiene como ganga espuria.

No se compuso el atuendo del artista. Era en la apariencia —para quien lo miraba distraídamente— un ser vulgar. Un paseante más. A veces con algo distinto, *démodé*, con un aura insólita. Alguien que lo vio aparecer de pronto en una exposición, exclamó sin quedarle otra: “Parece un señor desvencijado”. . . Pero esto escapaba a los más.

Lo singular estaba en lo interior, en su flema, en su pueril ingenuidad. Se quedó Herrera Guevara en una edad adolescente y feliz, sin malicia que le conturbara el ánimo o que le arrebatara su creciente aire de niño bobo. Pasó por un mundo alterado y no se enteró. ¿Cómo —nos preguntábamos a veces— este ser feérico y con los guantes grises de lo absurdo pudo ejercer la pícara y despierta profesión abogadil? He ahí un misterio que acaso permanezca arcano para siempre.

\* \* \*

La vida y la obra del pintor están unidas inexorablemente. Esto es frecuente, pero en pocos artistas como en Luis Herrera Guevara se produce una dualidad en que los elementos componentes den resultados más armónicos.

Es esa conjunción, esa suma, la explicación de uno de los rasgos dominantes en la obra milagrera y sorpresiva.

El hombre, con su vivir absurdo y a contrapelo, gravita sutilmente sobre la obra y deja en sus compuestos y floridos campos, en sus ciudades de cuento, una gracia alada. La presencia del colorido pueril, los ritmos sencillos, las perspectivas trastrocadas, los arabescos insistentes son, si me apuran, la definición más cabal del hombre que los pone en el lienzo.

## RETRATO

Pero, ¿cómo era ese hombre?

Recordémoslo, trasladémonos nostálgicamente a los primeros años de su vivir santiaguino. Parecía escapado de uno de sus cuadros. Alto, lento, fosco a veces, lucía —como rasgo excesivamente visible— unas cejas agrestes. Tenía el rostro largo, de inevitable bello, cierta blandura a lo Oscar Wilde y barba rala de acromegálico; sobre la cabeza, una pavorosa peluca. “Cuando se tornó pintor —escribe Andrés Sabella—, superó su calvicie, adquiriendo pelucas célebres que usaba según las estaciones y que alisó con fervorosa peineta de señora”. Los ojos —ojos húmedos, tristes, telarañosos— parecían mirar eternamente hacia lo interior de su paisaje vital. Ojos de soñador.

Hablaba como un niño, en una charla arañada por alegrías súbitas, con risas que le hacían temblequear la “papada de oso” y sorprendían a quienes no estaban en el secreto del ser mudable, maniático y extraño que era Herrera Guevara. Sí, hablaba como un niño. Es decir, en parla pura, con albores de verdad, libre de malicias, libre de saberes, pero rica de intuiciones. Rezumaba bondad.

Tenía un aire antiguo y distante. Había en su presen-



cia un algo fantasmal, larvado, misterioso. No era —conviene insistir— el ser corriente y cotidiano. Los grises fríos agosteños los pasaba enfundado en un abrigo tubular, recto, del que salían las piernas flemáticas y lentas. Era una especie de poste coronado por un calañés torcido a lo chulo y rematado en el suelo por unos zapatones inverosímiles. Eran inevitables los guantes, signo de señorío provinciano, de jerarquía abogadil.

Las gentes a veces lo miraban. Y tomaban por grotesco lo que en el personaje era natural y sencillo. Y creían afán de originalidad lo que era olvido de sí mismo. Claro es que todo ese atuendo, que aquella cara de “gordos labios flojos de payaso de Rouault”, como dice Sabella, no encajaban en el casillero de lo común. Pero en Herrera Guevara lo extravagante era flor de todos los días.

Desprendido de uno de sus cuadros. El talante y el pergenio físico estaban a tono con aquella su pintura ajena a lo convencional y formulario, distante del tópico, nacida virgen de experiencias, acopiadora del misterio.

Aire antiguo y distante que traía hasta nosotros el cursi daguerrotipo del novecientos. Porque en el autor de *Congreso eucarístico*, hay siempre algo de anacrónico y pasado de moda, algo fuera del tiempo.

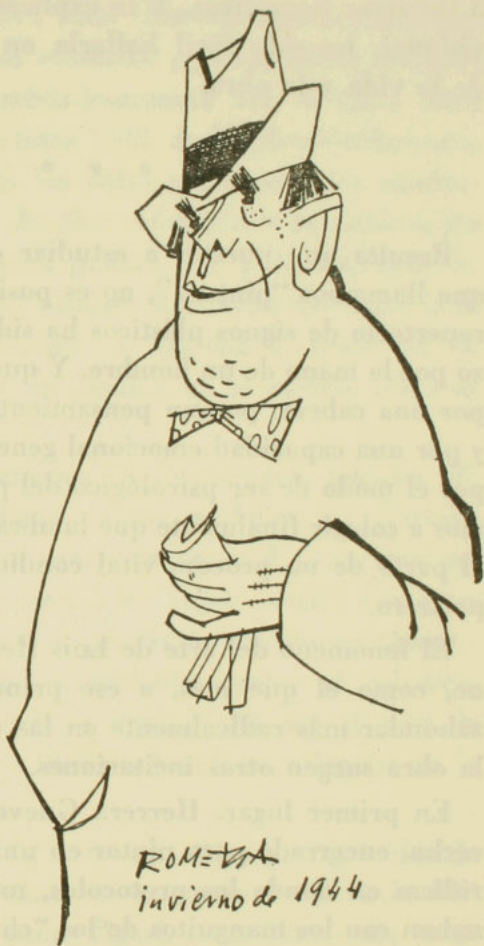
Vida y formas artísticas unidas con un rigor inexorable que era, no obstante, indeliberado. A través de sus palabras, de su psicología, de sus gestos, a través, sobre todo, de aquellos sus ojos de oquedad, llenos de mesticia y melancolía, como si previeran el malogramiento, la pintura de Luis Herrera Guevara adquiere justificación y sentido. Se llena de jugos estéticos, se organiza por simples reflejos intuitivos y viene a ser, sin duda, la plasmación

figurada de los sentimientos venidos de una honda, entrañable y misteriosa fuerza vocacional.

Sueño, magia, saber misterioso, percepción secreta... De todo hay en ese arcano que lleva a un hombre aparentemente destituido de ciencia pictórica a realizar una obra sutil, refinada y valiosa.

Era, entre otras cosas, un soñador. Era también y pese a todo, un ente lúcido. Sus pinturas traen un algo impalpable, un nimbo de audacia que se atreve a todas las armonías, a todos los trastrocamientos de la realidad, un sello de hermetismo incrementado, cuando se con-

templa al pintor, por su cara de jade impenetrable. A la vez, de ese ensueño, de esos nimbos furtivos, surge un aire cascabelero, una risueña claridad prometedora, primaverales, que quita a su pintura toda tenebrosidad, toda aridez.



Muchas veces me he preguntado qué acezante palpitación, qué impulso, qué instinto imperceptible le llevaban a las artes figurativas. Y la explicación, definitiva o provisional, ha sido fácil hallarla en la absoluta afinidad de la vida y la obra.

\* \* \*

Resulta que puestos a estudiar ese producto humano que llamamos "pintura", no es posible desconocer que el repertorio de signos plásticos ha sido colocado en el lienzo por la mano de un hombre. Y que esa mano está regida por una cabeza, por un pensamiento, por un sentimiento y por una capacidad emocional generada y hecha realidad por el modo de ser psicológico del pintor. De donde venimos a colegir finalmente que la obra es la materialización, el parto de un proceso vital condicionador del resultado postrero.

El fenómeno del arte de Luis Herrera Guevara se atiene, como el que más, a ese principio. Pero puestos a zahondar más radicalmente en las estructuras íntimas de la obra surgen otras incitaciones.

En primer lugar, Herrera Guevara, licenciado en Derecho, encerrado para pintar en una de esas colmenas jurídicas en donde los protocolos, minutas y legajos alternaban con los manguitos de los "chupatintas", era, frente a la realidad tierna y pueril de su obra, una paradoja inesperada.

Y, sin embargo, cuando se frecuentaba su estudio y se adquiría con su vivir artístico cierta familiaridad, se veía de pronto que esa pintura nacía en medio de cuidados y

atenciones leguleyas y curialescas. ¡En él, que era la suprema liberación de prejuicios!

No hacemos una frase. Luis Herrera Guevara se enjataba para pintar unos sombríos y burocráticos manguitos. Anotaba además cuidadosamente con su clara letra cursiva en una *Agenda para 1942*, de los Establecimientos chilenos Collière, todos los datos relativos a los cuadros que traía entre manos, detalles referentes a la elaboración misma de la tela, dinero gastado en pinturas, marcos, lienzos, etc., nombre del cuadro. Recuerdo que cuando le propuse para una bailarina de can-can el título de *Le grand écart*, lo escribió en seguida en el curioso libro de notas.

Así como Henri Rousseau, *el Consumero*, tomaba minuciosamente las medidas de los modelos, así Herrera Guevara consignaba con precisión notarial al margen del lienzo cada color del paisaje o del sujeto, según una especial escala cromática de su propia invención y minerva. Cada cierto tiempo lavaba cuidadosamente el caballete —frágil, escolar— el cual se equilibraba con el peso de unos códigos y de unos libracos jurídicos colgados de la cúspide del artefacto.

Va al arduo campo del arte sabe Dios por qué vías de irresistible impulso íntimo. Y va tarde —no lo olvidemos— como Gauguin, como Figari, como Rousseau, como Bombois, venidos todos a la pintura desde los dominios de unas profesiones antiartísticas en extremo. Herrera y Figari, de la jurisprudencia; Rousseau, de la caseta de los consumos municipales; Bombois, de un circo. La pintura es para ellos una segunda naturaleza que de pronto

aflora, se hace incontenible y domina todo, sometiendo a quien la sufre o la goza a servidumbre absorbente.

Por eso la designación parece aludir siempre a un rasgo psicológico. No son "pintores"; ello no diría nada. Son pintores así o asá. Es decir con una carga potencial que los define con rigor. Son pintores "ingenuos", "de domingo", "instintivos", "neo-primitivos", "del corazón sagrado" o "maestros populares de la realidad".

En el autor de *Paulina ofrece una flor* la representación figurativa es un dejar salir el manso río de su espíritu. La obra es por modo eminente el exacto, el puro reflejo de un talante, de una entrañable realidad vital. Pascal lo ha dicho con palabras que cuadran a nuestro intento: "Cuando se ve el estilo natural nos asombramos y nos maravillamos, porque esperábamos ver a un autor y nos encontramos con un hombre".

Natural es el estilo de Luis Herrera Guevara, aun cuando el resultado se impregne de exquisitez y refinamiento, porque es ingenuo y sincero. Natural porque está expresado de una manera espontánea y sin esfuerzo evidente. Pero bastaría, para señalar finalmente su genuina sinceridad, con decir que se da en este estilo la adecuación cabal entre el pensamiento creador y la forma.

Ese estilo natural, libre de impregnaciones espurias, es, pues, el estilo que condice con el hombre, que lo expresa, lo significa, que lo proyecta hacia el plano de la medida y del orden, retupiéndolo en la urdimbre en donde se da el sueño y la razón.

## VIDA

La vida —insistimos— irrumpe en la obra. Pero conviene decir cómo es esa vida, aun cuando sólo sea en su línea escueta.

Luis Herrera Guevara nació en Santiago en 1891. Realizó sus primeros estudios en el Liceo Amunátegui y en el Instituto Nacional. Más tarde, por decisión paterna y con la callada resistencia de quien sufría una tan tibia imposición, siguió Leyes en la Universidad de Chile y recibió el título de abogado en 1920. Ejerció la profesión en San Bernardo en donde tuvo algún cargo oficial. En ese tiempo su vocación dormía de tal modo que si le hubieran vaticinado su destino final habría reído. Herrera Guevara no había tomado jamás un lápiz, vivía ajeno al mundo del arte, ni siquiera sabía que existía algo que no fuera el dominio de las leyes.

Hasta 1930 anduvo entre códigos con un período final en Santiago. Tenía su bufete en la calle de Huérfanos 1235, en una galería en donde las gentes zascandileaban en pleitos y escrituras. Ahí mismo instaló su estudio de artista. El abogado se trocó en pintor.

¿Por qué caminos? ¿Qué mecanismos extraños actuaron en esa mutación tardía? Ese impulso indeliberado y sutil, a veces imponderable y desconocido, encáuzase por razones de voluntad cuya naturaleza se nos escapa. El secreto parece estar en los estímulos afinados casi siempre en admiraciones, en contactos con seres afines, en paisajes espirituales, que mueven y empujan la capacidad creadora del pintor.

Yo vi un día —nos contaba el pintor— que el vivir de las gentes comenzaba a interesarme, me lancé a pasear por las calles, asistí a los festejos populares, a celebraciones patrióticas, a conmemoraciones pías. Fui miembro de una excursión vaticanista y no me perdí ningún lugar adornado por el color y el chafarrinón del endomingamiento. Otro día me descubrí dibujando. Fui yo el primer sorprendido. No es cierto que dibujara de niño. No lo hice sino en mis tareas escolares, pero siempre con desgana y torpeza.

Lo primero que reproduje fue un aspecto de la Plaza de Armas con unas gentes que iban de un lado para otro. . . El dibujo se extravió. O quedó entre documentos jurídicos. La primera pintura la tengo en un rincón. Era —si no recuerdo mal— el retrato de un político francés.

Hubo en efecto una crisis espiritual que Herrera Guevara resolvió como pudo, según su entender simple, sin buscar consejeros. Una tarde del apacible otoño santiaguino de 1943 nos dijo que ocultó su sueño como el ladrón oculta el tesoro recién robado. Lo abrigaba y lo iba acariciando en silencio. “Me creía rico.” Había llegado a los cuarenta años y la ausencia de ilusiones dio a su vocación un sesgo de arrobamiento. “Quien nada sabía de pintura —escribe Sabella en un cuadernillo de homenaje al artista—, comenzó a pintar desesperadamente, obedeciendo a su poderosa intuición.”

Comenzó a visitar exposiciones y a ver la naturaleza con ojos distintos. Un misterioso afán nacía en él. “¿Podré yo —se preguntaba— captar la belleza de ese crepúsculo? ¿Llegaré a fijar para siempre en una tela la emoción que en mí produce ese rostro?”

\* \* \*

Llevado por un instinto irrefrenable comenzó a frecuentar por su cuenta y riesgo y ante la sorpresa de los jóvenes los Talleres Libres que mantenía hacia la década del 20 la Asociación de Artistas. “Un hombre fue quien determinó mi actual manera de ser —dice el pintor—: fue Pablo Vidor. ¡Ah, si yo pudiera llegar a esa maestría!”

El alumno se acercó al maestro con el mismo afán con que Rousseau pide a Vollard, el marchante parisiense, un certificado en el cual se atestigüe por persona calificada que era un pintor no inferior a otros que en su tiempo adquirieron notoriedad. Lo quería para contraer matrimonio, como testimonio para los padres de la novia.

Herrera Guevara permaneció soltero y no necesitó nunca tal documento, pero quiso de Vidor unas frases que estimularan sus sueños. “Hay en usted —escribió el pintor— sinceridad y una originalidad que son difíciles de encontrar. Procure no perder esas condiciones. No siga a nadie, apártese de grupos que concluirán por desviar la naturaleza de su verdadera inspiración. Por ahora sus cosas no me gustan mucho, pero enciérrese en sí mismo. Y pinte, pinte. . .”

No tuve maestros —decía con frecuencia—, aun cuando en su obra son ostensibles los influjos de algunos pintores afines con su manera y con su concepción intuitiva del arte. Cuando se le manifestaba por alguien que en su pintura afloraban a veces reflejos de algún maestro del realismo populista, se reía con su gran papada wildeana y observaba: “¿Saben ustedes? Armando Lira dijo de mí que soy un Rousseau chileno, pero yo no conozco nada de este pintor.”



Esto fue cierto en los primeros años. Después pudo ver reproducciones de telas del francés y decretó que no le gustaban. Prefiero a Burchard, terminaba siempre como un estribillo incongruente. Sus influencias estaban en otros dominios. Las revistas le proporcionaban con frecuencia motivos de inspiración, estímulos y a veces puntos de partida concretos, pues, la obra venía a ser remedo de lo observado y transcripción fiel de una fotografía o de un grabado transformados al fin en el más atractivo 'Herrera Guevara'.

Acaso convenga decir, rindiendo justicia a quien tan hondamente sintió el acto milagroso de pintar, que esas imágenes no surgían sólo del choque de su intuición con los estímulos externos. El artista comprendía la significación de su obra por medio del razonar. Ya en los comienzos plenos de su carrera —en 1934 para ser precisos—, pero ayuno aún de la experiencia que el tiempo iba a sumar a su pintura, nos da una prueba inequívoca de cuán hondamente reflexionaba sobre los problemas estéticos.

En una entrevista aparecida en ese año en el diario "Las Últimas Noticias" se le pregunta si gusta del modernismo y Herrera Guevara da esta respuesta clara, precisa: "El modernismo me gusta cuando significa subjetividad. Para mí es eso. Podría definirlo diciendo que modernismo es lo subjetivo, mientras que frente a él, antagónicamente, el clasicismo nos da lo objetivo. Hay un estado en que uno tiene una mayor facultad de captación, de creación y que yo llamo —prosigue Herrera Guevara— estado sensibilizado. Entonces es cuando uno debe trabajar."

Podríamos detener aquí nuestra indagación en torno a la estética del pintor. En forma sumaria Luis Herrera Guevara ha trazado su mejor explicación. Vemos acudir a su pintura, en efecto, junto a experiencias y normas aprendidas, un cierto estado de enardecimiento, eso que llama situación de sensibilidad aguda y que no es otra cosa que un recibir impresiones externas, un poner en movimiento el impulso creador.

A este propósito conviene citar unas palabras de Anatole Jakovsky: “El pintor ingenuo parte de una sensación y no de un precepto. . . El pintor ingenuo no sabe nada. Toda cosa supone para él un perpetuo descubrimiento, un eterno empezar. . .” (*Les peintres naïfs*, Paris, 1956). El hecho de que nuestro artista acertara a definir la naturaleza de los impulsos creadores que en él actuaban no anulan la verdad de las palabras de Jakovsky. La pintura de Luis Herrera era una pintura auroral.

El primer deber del filósofo es asombrarse, se ha dicho alguna vez. La filosofía vendría a ser un mirar con ojos nuevos las cosas para verlas como acabadas de hacer, con emoción adánica, con asombro, en suma. En la obra de Herrera se adivina un algo de pasmo. Cada cuadro era un acto de éxtasis.

Parecía un niño por sus alegrías y sus descubrimientos de cosas que otros miran como espectáculos cotidianos y vulgares porque viven desposeídos de esa santa admiración que tan alto grado alcanza en nuestro pintor.

—Miren —decía a un grupo de amigos a su regreso de Europa—; observen lo que tiene esta cajita. ¿Qué les parece? —Y se quedaba con arrobo en su papada boba, creando un clima de suspenso ingenuo.

—Parecen que fueran piedras. ¿Lo son? —preguntaba alguien con cierta timidez. Y el pintor, con aire de triunfo, con cierta picardía, aclaraba:

—No. Es lava.

—¿Lava?

¡Sí, lava del Vesubio! —Y una ancha sonrisa que estiraba sus labios gordezuelos subrayaba las palabras finales.

El episodio nos da la clave —una de las claves— de la esencia poética de esta pintura. Capacidad, en fin, de ver más allá, de ver lo que no todos ven.

Se ha insistido sobremanera en las torpezas técnicas sin pensar que a veces el cómo —el hacer— puede quedar pospuesto en sus valores a un contenido dotado de suficiente carga expresiva y lírica. Luis Herrera Guevara traía una misión espiritual y la realizó a su modo. Otros artistas son ricos de técnica, pero pobres, irremediablemente pobres de sentires. Suena a falso, a vacuo, lo que nos dicen. De sus telas se desprende una impresión de fatal e irremediable oquedad.

Conviene replicar enseguida que esa torpeza es relativa. En Herrera Guevara el acorde cromático es justo siempre y el artista dice lo que se propone. Ya veremos más adelante de qué modo sus peculiaridades estilísticas responden —a mi modo de ver— a los designios profundos del artista. Sucede que, lejos de entregarse a la rectoría del saber y de la experiencia, que a veces es una rutina, busca el lado de la sensibilidad pura y con ella acierta a objetivar en la tela sus emociones más legítimas.

\* \* \*

Las telas que se han solido exponer con mayor frecuencia —siendo algunas de ellas importantes— no lo representan en la verdadera dimensión de su valor creador. Muchas se hallan esparcidas al azar de circunstancias diversas. A Estados Unidos fue un lote importante, uno de los más representativos, llevado por el coleccionista Alvaro de Silva. Más tarde, en 1943, el entonces Director de la División Latinoamericana del Museo de Arte Moderno de Nueva York, señor Lincoln Kirstein, organizó una exposición en esa ciudad. El Museo adquirió dos cuadros: *Nieve en la Universidad* y el único autorretrato conocido del artista, *Autorretrato en amarillo*, que deja ver, según lo aseverado por el crítico de 'Time Magazine' a un señor aciguatado y con peluca. Otras telas procedentes de este segundo lote fueron vendidas a particulares y algunas más volvieron a Chile.

Las primeras actividades conocidas de Herrera Guevara datan de 1930. Expuso ese año en el Primer Salón Libre de Valparaíso. Se presentó una tarde ante los organizadores con un inmenso paquete muy liado en papeles y asegurado con vueltas y vueltas de cordel. Deslió aquello y surgieron siete cartones: "He traído esto al Salón Libre porque en Santiago no me los han querido admitir en ninguna parte. . ." Durante varios años más siguió enviando obras a Valparaíso.

Acudía siempre a certámenes en donde no existieran jurados de admisión y prejuicios previos en los organizadores. En 1933 aparecen sus cuadros en una exposición colectiva del Bando de Piedad. Junto a él exponen Isaías Cabezón, Délano, Mora Salinas, etc. Más tarde logró figurar en algunos Salones oficiales y su nombre fue dándose a conocer en un círculo restringido.

Su primera exposición individual se celebró en la Sala del Banco de Chile, diciembre de 1941. El catálogo anota *Congreso eucarístico, Amor de paso, Plaza Bulnes, Paracaidistas, Posada del Corregidor, Pérgola de San Francisco*, etc., hasta un total de cuarenta y una obras. Es presentado el artista por Camilo Mori, Edmundo Campos, el grabador de Valparaíso Carlos Hermosilla, Gregorio de la Fuente, el poeta Luis O. Cáceres y el crítico y coleccionista norteamericano René d'Harnoncourt.

Fue —si se me permite esta reminiscencia personal— mi primera visión de la obra del artista. Fue un deslumbramiento, una temblorosa emoción. Era lo inesperado. En una sala atiborrada de los recuerdos de una pintura normal, corriente, a veces deleznable, aparecía el milagro de lo genuino. El pintor desde aquellos muros trastrocaba los valores plásticos habituales y ponía un sello personal, irremisiblemente suyo. Ese mismo año se abría en París la exposición de los *Imagínistas de la Realidad y artesanos del sueño*. La coincidencia es curiosa.

El coleccionista y actual Director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, señor René d'Harnoncourt, está unido a la resonancia alcanzada en ciertos círculos norteamericanos por la obra del pintor. D'Harnoncourt “descubrió” al artista chileno en compañía del escritor Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular de Santiago. En uno de sus viajes a nuestro país, el sagaz y siempre buen catador de productos autóctonos rogó a Tomás Lago le mostrara algo en relación con esas corrientes de actividad vernacular. Ocurría esto hacia 1938, sin que podamos precisar la fecha exacta. Lago llevó al coleccionista al taller de Herrera. Y se produjo, claro es, uno de esos

episodios extravagantes, tan fecundos en la vida del pintor de *Paracaidistas*.

Parece que el visitante pidió no ser presentado al artista a fin de poder contemplar los cuadros sin ser distraído. D'Harnoncourt en una simple y primera mirada confirmó enseguida las excelencias proclamadas por Tomás Lago sobre la obra herreriana. Pero no contó con el talante del artista. Herrera, en justa reciprocidad, se desentendió de tal modo, lo ignoró de manera tan absoluta que pasaba a su lado como quien pasa junto a una silla, a un armario. Cuando Tomás Lago interpuso su mediación para la compra de una tela, Herrera se negó. No quería desprenderse de ningún cuadro.

—Yo no conozco a ese caballero —decía, sin duda molesto por la actitud de quien quiso proceder con discreción. No, no vendo nada. No me interesa vender.

—Pero a mí sí —dijo Lago.

—Por supuesto, a usted, sí.

Y de este modo, en el que nadie se engañaba, y habiéndose hallado una fórmula de honorabilidad en que el ingenuo amor propio del pintor quedó a salvo, d'Harnoncourt pudo llevarse una deliciosa vista de la Plaza Bulnes. Tomás Lago la vio más tarde en Washington, cuando visitó al señor d'Harnoncourt en su oficina del Departamento del Interior, como Director General de las Indian Arts and Crafts Board.

En ese viaje Tomás Lago llevó a los Estados Unidos un conjunto de telas del maestro chileno.

La nómina de sus introductores en el país del norte puede, pues, establecerse así: René d'Harnoncourt; Tomás Lago; Alvaro de Silva, el coleccionista que posee más telas de Herrera, escritor y pintor. Como tal, en sus últi-

mas obras refleja sutilmente el influjo del artista tan amado por él, y, finalmente, como ya hemos anotado, Lincoln Kirstein, organizador de la primera exposición neoyorkina.

## MAGIA, PUERILIDAD

Su pintura es una pintura adánica, robinsoniana, sin contactos con sistemas docentes, insumisa. Herrera Guevara se complacía en citar a Matisse y se hizo retratar teniendo en la mano, con evidente afán simbólico por parte del fotógrafo Jorge Opazo, una monografía sobre el pintor francés. Incluso lo copió, como veremos más adelante, pero este remedo de alguna tela del maestro de los fauves sirve precisamente para señalar la serie de puntos incompatibles existentes entre los dos pintores. Es evidente a la mirada más distraída que en el artista galo, a pesar de su expresionismo sustantivo, se da una fina proyección de la inteligencia. El lado cerebral, los aportes de la geometría y del raciocinio, no son desdeñables. Al contrario, constituyen el soporte de sus primaverales y risueños acordes cromáticos.

En Luis Herrera Guevara, opuestamente, la simplicidad, lo pueril, lo tierno, vienen de lo hondo. Es la sensibilidad sin arrequives del saber. En el fondo, su propia psicología confusa, morbosa, silvestre, trata de expresarse en obras que paradójicamente aparecen exhibiendo una extremada sencillez.

Pese a los indudables rasgos de originalidad de una pintura nacida de zonas tan entrañables, acaso no sería arduo hallar espíritus afines con el suyo. Anatole Jakovsky en su citado libro afirma que cada 'naïf' tiene

su estilo propio, pero sin que éste sea muy estable. Está sujeto a las fluctuaciones, a los humores de su vida corriente. Un día el pintor ingenuo pinta todos los ladrillos de un muro —dice el crítico—, uno por uno; otro, pinta ese mismo muro con una capa de color rojo oscuro.

La historia de la pintura mostrará, sin embargo, a poco que se escrute en ella, corrientes sutiles que unen a voces y a estilos que parecen marchar por los mismos caminos, aun cuando esas voces no se sumen nunca en un diálogo de relación directa.

Pienso en este momento en un italiano y en un belga. En Cesare Breveglieri y en León Greffe. Los dos, pintores populares, de estampería festiva, cándidos catadores de las multitudes endomingadas, de los parques urbanos, de las bodas, de las plazas y de los carteros.

La temática es sólo uno de los rasgos comunes. Lo mismo da que sea Herrera Guevara, que Caillaud, que Vivancos, que Schubnel. Sólo entre la región de ingenuos, Figari —suponiendo que merezca el nombre de tal, pues es sin duda un artista de madura evolución—; sólo Figari encuentra posibilidades de pintar un mundo distinto. Como norma general podría decirse que la atención de la pintura 'naïve' se orienta siempre hacia aspectos populistas.

¿Hubo en nuestro artista influjo del medio en lo que atañe al contenido de su obra? Luis Oyarzún señala algo que conviene a la aclaración de este problema: "Cuan curioso es que pintor tan despreocupado haya visto —jugando— con más acuciosidad que todos un paisaje urbano auténticamente nuestro, una vibrante atmósfera de siesta hispanoamericana, con cielos y casas llameantes de color, patios con palmeras, piedras y adobes que, aun



cuando transfigurados por el candor del ojo no podrían ser sino nuestros.”

Lo más sorprendente entre Herrera, Breveglieri y Greffe, es la semejanza de estilo (de ‘escritura’ plástica) y la solidaridad espiritual. Los tres, por supuesto, caen en el realismo inmediato que se esfuma en los rasgos sutiles de una poesía crepuscular de lo cotidiano. Los tres dibujan cuidadosamente el arabesco múltiple de las hojas, componen armónicamente los elementos del cuadro y acuden a la aliteración rítmica de ciertas formas. El color está siempre delimitado en zonas precisas y sin las confusiones a que a veces, por torpeza expresiva y técnica, llegan los pintores ingenuos. En toda la producción de Herrera sólo conocemos un cuadro que exhiba esa falta de limpidez. Aludo a *Reflejos*.

En los tres, como en otros pintores de esta corriente —Demonchy, Vivin, Bertheau—, están presentes la aridez del paisaje humano y la soledad espiritual de las grandes y tumultuosas urbes. Las personas viven tan fatalmente individualizadas, tan lejos unas de otras, que se les ve con su propio mundo auestas como si se tratara de una carga de pesados rigores. La ausencia de atmósfera recorta a su vez las cosas y las aísla marcando así su insolidaridad. Gentes van, gentes vienen. ¿A dónde? ¿De dónde?

\* \* \*

Hemos llegado al punto de la cuestión tantas veces debatida.

Esa ingenuidad, ¿era auténtica? ¿Era un fraude estético? En quienes conocimos al pintor y oímos sus razo-

nes la duda no parece legítima. La pintura de Herrera Guevara plantea —como toda obra de arte— un simple problema crítico y a él debemos atenernos, descartando toda posibilidad de equívoco.

Cualquiera que sea el valor de esa obra debemos partir de una realidad ineludible: su existencia. Tampoco podemos cambiarla por otra. Aunque no nos gustara sería inadecuado escamotearla porque el problema está en ella.

Al decir esto pensamos en dos obras, *Casa del joven rico*, 1930, col. A. de Silva, y *Hospital de San Juan de Dios*, 1936, col. Camilo Mori. Comprendemos que por momentos Herrera Guevara era un pintor de segura técnica y con todos los rasgos de esa fluidez profesional que da el estudio profundo. Podríamos citar más obras. Sin embargo, ese equilibrio entre el contenido y la forma, ecuación que señala un arte de madurez, se producía en nuestro pintor a través de otras rutas. Lo que lo define no es una técnica fácil ni la lógica de las representaciones ni el orden aparential, sino la entrega a un arte que rompe las amarras convencionales y se expresa con anhelo de libertad regido por el seguro instinto del pintor.

Trastrocaba —decíamos— la naturaleza como quien se siente dueño del mundo que lo rodea. La componía, la desarticulaba y la volvía a armar buscando una mayor intensidad expresiva. No hacía un arte hermético. Al contrario. Si de algo peca es precisamente de ansia de claridad. El quiere que las cosas sean lo que son cuando las vemos y cuando dejamos de verlas.

Está el infantilismo, o la puerilidad, no tanto en la simultánea perspectiva de las imágenes como en ese realismo presente, actuante y plenamente futurista. Es la

suya una pintura de instinto óptico que nos confirma una vez más que los niños y quienes a ellos se asimilan, suman los diferentes planos de una visión sucesiva.

Pensemos en *Pérgola de San Francisco*, 1941, col. Camilo Mori. La iglesia está vista de frente. En cambio, la plaza, que tiene en sus misma configuración urbana distintos planos de profundidad, es vista —en el mismo cuadro— en escorzo, de manera que nada escape a la visión. Herrera Guevara aparece así como un pintor de ojos facetados, como un futurista de índole especial, como un destructor de las fronteras de la realidad aparente. Pero sin perder contacto con esa realidad porque la visión —en un ansia de mayor acendramiento de la verdad— aspira a ser la resultante *presente* de lo real y de lo sentido.

Es un *primitivo* a su modo. Cada forma, perfectamente reconocible, tiene —como ciertos sieneses del siglo XIII— a la vez que su valor representativo directo, una intención simbólica. Herrera crea su propio lenguaje plástico sin dejar por ello de injertarse en la más preclara tradición. Hace, pues, como los artistas que en los albores del trecento inventan y sacan de sí mismos un repertorio figurativo, tembloroso aún en su timidez pero enlazado con normas de otras edades.

¿Realismo? Tal vez no. Tal vez un realismo tan puro y libre del tópico objetivo, tan destituido por el lirismo de intención real, en definitiva, que afloran en él rasgos de una idealidad hecha con elementos habituales, de todos los días. Un realismo ingenuo, primaveral, metafísico. En fin, un realismo con magia y con poesía.

## ELEMENTOS DE LA CREACION

Elimina a veces la profundidad y acentúa el orden bidimensional para que los objetos tengan todos idéntica categoría, el mismo linaje plástico. Se trata en suma de buscar lo absoluto y de someter democráticamente —como hicieron Sánchez, Cotán, Zurbarán y Caravaggio en sus *bodegones*— todo lo formal al rasero de sus valores “picturales”, restaurar la jerarquía de lo bello. En *Plaza Baquedano*, col. A. de Silva, con su curioso facetado de las perspectivas y su búsqueda de los valores decorativos, todos los elementos integrantes de la composición están colocados por su función plástica.

Sus semejanzas con Henri Rousseau —punto este que no podemos eludir por haberse hecho tópico— son lejanas y de índole más espiritual que formal. En puridad la pintura de Herrera Guevara marcha por la vía de aquellos pintores citados arriba.

El autor de *La gitana dormida* vive estremecido de pasión decorativista y busca los temas que de un modo natural lo conduzcan a satisfacer su pasión de arreglo y acomodación de las formas. La selva tropical con su algarabía, con lo intrincado de su arabesco, con la diversidad morfológica, con lo apurado y liso de las especies florales, se lleva sus predilecciones. Hay sin duda esa melancolía del saber, esa nostalgia que da el conocimiento. Porque tal vez convenga decir que el *Douanier* es sabio y refinado.

Hay mayor asperosidad en el chileno. Mayor virginidad, tal vez —y sin tal vez—, por el hecho de no disponer éste del apoyo de una fuerte tradición. A Rousseau le pudieron llamar en el salón que los Stein tenían en París,

el *Cézanne des pauvres gens*, por darse, obviamente, en la tradición en que se inserta, un Cézanne. Hablando de *La gitana dormida*, W. Uhde observa que Rousseau “se une magníficamente de un golpe a la gran tradición de la pintura francesa. En aquella obra se encuentra lo que de inmortal vive en Poussin, Delacroix, Géricault y Corot. . .”

Luis Herrera Guevara no recibe ninguno de esos efluvios. A sus espaldas existe una tradición pobre. Y ha de inventar sus soluciones. Se argüirá que los repertorios de reproducciones pueden resolver ese problema. No es lo mismo, empero. Porque no se trata tanto de remedar lo ya hecho como de vivir en un ambiente propicio a la eclosión del genio.

Herrera Guevara es el primitivo que se dispone a seguir un camino no recorrido aún. Rousseau está cansado: el chileno —cualquiera que sea la diferencia de valor estético con relación al francés— aparece con la vivacidad y el candor del niño. Distribuye las formas con esa libertad sorpresiva que vemos a veces en los dibujos infantiles. Incurva las cosas y las colorea llevado por el seguro instinto, por un sentido innato de las armonías. Tiene su propia ley cromática y no se aleja nunca del acierto. En *Góndola acolchada* el colorido en la gama de los rojos produce una de las más bellas telas de la pintura *viva* chilena.

\* \* \*

Procede por recuerdos. A veces toma un apunte muy sumario. Con el correr de los años abandona inclusive ese estímulo. No debe tomarse como extravagante incongruencia el que se le sorprendiera pintando un paisaje

en la Escuela de Bellas Artes, frente a una modelo desnuda. En la sala de estudios buscaba en realidad el silencio, la atmósfera de trabajo, la luz.

—¿Se preocupa usted del modelo? —se le preguntó en cierta ocasión.

—No sé lo que llamarán ustedes preocuparse del modelo. Pinto porque me gustan los colores, porque me agrada la armonía de algunas líneas. Rara vez trabajo con modelo. Tomo apuntes y después los desarrollo en el taller. Veán ustedes: una vez me puse a pintar una iglesia en Valparaíso y se reunió tanta gente en torno mío, que no pude seguir trabajando. Desde entonces pinto en el taller nada más. Y solo.

Ese “solo” quiere decir sin modelo. Hablaba así en 1933. Posteriormente dejó los apuntes y cuando hacía paisajes de la ciudad procuraba, como él decía, “aprenderse los de memoria”.

Gustaba mucho del paisaje urbano. El campo —como a los hombres de la antigüedad— no le decía nada. O quizá huía de él por algún reflejo instintivo de los terrores cósmicos.

Recuerdo una conversación de la que tomé apuntes. Era una tarde del comienzo del verano de 1943. Nos hallábamos en el estudio del artista en la galería abogadil y notarial de la calle de Huérfanos. En los momentos en que abandonó un cuadro en el caballete —*Le grand écart*—, como lo notara cansado, le dije: “¿Por qué no sale de vacaciones? ¿Por qué no se va a las playas de Viña a lucir su blanco “garrotín”? (llamaba así a un blando sombrero de “piqué”, que el pintor se encasquetaba sobre su fosca peluca cuando tomaba aires de veraneante anacrónico). ¿Por qué no se va al campo?”.

Volvió hacia mí su larga faz que en la luz indecisa del crepúsculo parecía caérsele y con aquella su flema afable y como vacua, replicó: “Mucho me gusta el campo. Pero el campo no es pintable. Todo es gris, sin contraste. No hay en él colores artificiales. . .”

Y comprendí lo que le hacía hablar así.

Luis Herrera Guevara, en efecto, sólo vibraba emocionalmente como pintor frente a la *polis* y lo que en su torno giraba. En lo urbano hallaba el colorido artificial, abigarrado, violento, que buscaba. El traje azul o la escena de efusiones amorosas o la inmensa multitud en las avenidas. En la apariencia, amor por la anécdota.

Pintura por ello mismo impregnada de humanismo. Su color desconocía el gris y en la paleta diligente vibraba la gran mancha amarilla. Ponía en la tela el amarillo como color esencial, como color madre que abrazaba y prohiaba a los demás. A veces mataba sus rigores de fuego con un ocre fuertemente empastado en el cual marcaba con la punta opuesta del pincel relieves y arabescos.

Su pintura recalcaba lo misceláneo, estaba ahita de acontecimientos y alusiones a una temporalidad inmediata, a un presente que acongojaba al pintor.

Las ciudades, las plazas, las grandes avenidas, las playas con el abigarrado trasiego de las gentes y con la diversidad de sus elementos, eran propicias al juego estilístico de la aliteración plástica, que tan frecuente se hace en sus telas. La aliteración, en efecto, el ritmo obtenido por la insistencia en una misma figura o por la composición de figuras de semejante valor plástico, es una de sus principales características.

En *Playa de Viña del Mar*, Museo Nacional de Bellas Artes, ese procedimiento de buscar el ritmo en la repe-

tición de las figuras se hace ostensible en extremo en tres elementos del cuadro: las bañistas, las casitas playeras y la valla que separa este primer plano del resto. Toda la composición tiene además un movimiento ondulado en que las incurvaciones en el sentido horizontal crean una armonía acompasada. Las bañistas simulan primaverales golondrinas.

Esta paranomasia plástica —peculiar sin duda en casi todos los pintores neoprimitivos— la vemos aparecer en *Skiadores*, Plaza Bulnes, col. Sergio Montecino, *Paracaidistas*, Plaza Baquedano, col. A. de Silva, *Interior de Universidad Norteamericana*, col. Luis Vargas Rosas, *Puerto de Nueva York*, col. A. de Silva. Los edificios modernos y los rascacielos con el cuadrículado de sus ventanas facilitan la pasión rítmica e insistente del pintor.

En *Evocación de París*, col. Inés Puyó, la idea multitudinaria está lograda por un entrecruzamiento barroco de líneas y por una serie de sucesivo cabalgamiento de planos longitudinales, que siguen por alarde magistral instintivo la dirección diagonal, creando así una sensación dinámica que no podemos sustraer. Los edificios del primer plano, en perspectiva frontal, vuelven de nuevo a ofrecernos aquel juego de trastrueque señalado en otras obras.

En *Amor de paso*, col. Sergio Montecino, las dos figuras se yerguen sobre un pavimento cuadrículado, que lejos de mantenerse plano y horizontal, se ondula curiosamente y da al conjunto una sensación de inestabilidad que rima con el diseño en rombos de la falda y el movimiento de ésta. Tal forma de dinamizar superficies ajedrezadas —manteles, pavimentos, etc.—, ha sido seguida posteriormente por Nemesio Antúnez.



## ELEMENTOS TECNICOS

En Herrera Guevara, pese a su indudable originalidad, es posible hallar huellas de otros pintores. Digamos en seguida que esos reflejos se atienen exclusivamente al tema y no a la factura ni al estilo. Sobre las semejanzas estilísticas con otros pintores *naïfs* ya hemos dicho algo.

A lo largo de una no muy abundante obra realizada en quince años encontramos tres ejemplos de préstamos o glosas que si adquieren en la nueva versión el rasgo inequívoco del modo de Herrera Guevara, recuerdan en mucho al motivo inspirador.

La admiración por Matisse queda objetivada en *Figura decorativa*, Museo Nacional de Bellas Artes. Herrera siguió para esta obra las líneas generales de un retrato firmado por Matisse, *La robe persane*, conservado en una colección particular. La obra del chileno es de 1943; la del francés, de 1937 y ha sido muy reproducida. En el trasiego la idea plástica ha cambiado en los elementos que podríamos considerar adventicios, no esenciales. Herrera suprime la mano derecha y los pies. Los limpios trazos decorativos de Matisse, que son muy sumarios sin recargar el diseño, se mudan en Herrera Guevara en intrincada caligrafía. El adorno romboidal del muro en la obra inspiradora, se traslada a la falda de la modelo en la de Herrera. En cambio, la geometría escueta del fondo es en la obra más reciente un juego floral.

Matisse se mantiene en una pura asepsia plástica. Sólo cuentan los valores cromáticos y el juego lineal. La emoción que produce esta tela no sobrepasa las líneas de lo intelectual. Sólo en el movimiento ondulado —a lo oda-

lisca de Ingres— de la modelo se insinúa el esbozo de una languidez mediterránea y sensual.

Nuestro artista muestra ya otro rostro no tan puro ni ascéticamente plástico. Esta mujer innominada tiene algo de morboso. La expresión a lo *femme fatale* de los ojos y de la boca, las gemas que luce, la marcada ondulación de las líneas del cuerpo agregan a los valores figurativos un aire inquietante. El mismo rostro aparece en *La tenista*, col. Sergio Montecino, que algún crítico identifica con la famosa campeona Anita Lizana. Parece, no obstante, que esta jugadora de tenis y aquella especie de *vamp* tendida en un sofá de intrincados



*La Permission*, motivo tomado para *Amor de Paso* (Exp. 1941).

adornos, eran una misma mujer. En cierta ocasión, Herrera Guevara, a mis inquisitivas preguntas de afán periodístico, respondió, sin concretar mucho, que se trataba de una dama peruana. Y en el modo de responder se podía notar el efecto fuertemente sentimental que la modelo, a la que pintó, por supuesto, de memoria, había producido en su corazón.

El gusto, vivo siempre en él, por lo anecdótico y misceláneo lo llevaban a escrutar con atención las revistas y publicaciones sensacionales. De *L'Illustration* de París to-

mó su retrato del presidente francés *Doumer* (paradero desconocido). De otra revista gala extrajo su bailarina de can-can, *Le grand écart* (paradero desconocido).

Su obra *Amor de paso* se inspiró en un dibujo, *La permission*, publicado en la revista sensacionalista *Le Crapouillot*, en 1915. En la tela de Herrera Guevara se advierte en seguida lo exótico del tema. Ese soldado francés no es del mundo circunstancial del chileno. Las mutaciones sufridas indican que además del grabado de la publicación parisiense pudo haber otra fuente.

En la exposición de la sala del Ministerio de Educación, 1944, Luis Herrera Guevara exhibió un desnudo titulado *El dorso de Aurelia*. El paradero del cuadro es desconocido y tampoco se posee del mismo ninguna reproducción fotográfica. La obra —cuyo poseedor actual ignoramos— nació como un remedo de la de Russell Cowles, *The Parade*, publicada en la revista “*Life*”, de donde la tomó Herrera. Es un desnudo —“an amusing nude”, como lo califica el crítico de esta publicación— de mujer visto de espalda en un interior por cuya ventana contempla el desfile de una banda de música. Herrera ha seguido fielmente el diseño de la tela, pero ha suprimido el detalle de la ventana en el que reside la intención humorística del norteamericano Cowles.

La exposición de 1944 estuvo formada en su mayoría por obras cuyos temas eran figuras. La mayor parte han desaparecido, en especial los desnudos, destruidos sin duda por la pudibundez de personas cercanas al pintor. Herrera Guevara vino a “descubrir” a Matisse hacia 1942. En la exposición del Ministerio de Educación, 1944, expuso su bellissimo retrato, *Lectora con los senos desnudos*.

Esta tela ha desaparecido también. Era la visión de una mujer opulenta en la cual la limpidez del trazo con que se marca el busto desnudo se equilibra con la minuciosidad decorativa de la falda, uno de los trozos más logrados y felices del artista. Las flores del ángulo inferior izquierdo parecen sacadas de *Nature morte rouge au magnolia*, 1941, de Matisse.

En esa misma exposición exhibió *Paulina ofrece una flor*, que inspiró el conocido soneto de Andrés Sabella. Es un desnudo sentado, con los brazos echados hacia atrás. Destacan las proporciones inusitadas del torso y el trazado de las líneas, que tienen el aspecto de alambres de púas. Parece que el pintor, terminado el cuadro, halló monótono el arabesco que encerraba las formas estiradas de esta Paulina legendaria y marcó unas líneas cruzadas, cortas, para quebrar así la sensación de monotonía. Las proporciones extremas del desnudo han sido equilibradas con toda habilidad por el jarrón azul y el enérgico tallo de las flores.

Estos desnudos surgen del conocimiento de la obra de Henri Matisse. Hasta 1942 no pinta al parecer ninguno; predomina el paisaje urbano.

André Lhote dice que el arte de los pintores neo-primitivos vive de la aplicación de una fórmula monótona sin pasado ni porvenir. Herrera Guevara trató siempre de uncir su inquietud creadora a la experiencia de otros maestros. En este caso la afirmación del crítico no calza con cierto agonioso desvivir de perduración que se daba en el autor de *Congreso eucarístico*, y que se hacía evidente en sus propias palabras. El afán de estudio no se da como uno de los rasgos peculiares en los pintores ingenuos. En cambio, ¿qué dice Herrera Guevara cuando se le pregunta si ha viajado? "Estuve en Europa y me gus-

taría volver, sobre todo para estudiar. ¡Oh!, aprendería mucho. . .”

\* \* \*

Un análisis más minucioso de los diversos factores que coinciden en la estética del pintor, nos llevaría a estudiar sus preferencias, no sólo por ciertos temas, sino por las predilecciones hacia elementos que con frecuencia incluye en el cuadro. Entre aquéllos están, como hemos señalado, su gusto por el paisaje urbano y, dentro de éste, por iglesias y hospitales: Iglesia de San Francisco, Vaticano, parroquia de San Bernardo, iglesia de San Isidro, la Catedral de Santiago, La Magdalena (de curiosa técnica impresionista), iglesia de Valparaíso, Hospital de San Juan de Dios, iglesia de París, y coincidiendo con temas píos: el cardenal Copello, Congreso eucarístico y *Novena*, una de sus mejores obras por el juego audaz y bello de los tonos naranja y salmón. En sus obras figuran algunos motivos de aspectos urbanos coloniales. Entre sus apuntes vi un dibujo de la Casa Colorada. En la exposición del Banco de Chile, 1941, se exhibió una acuarela: *Posada del Corregidor* (patio interior), col. Tomás Lago. Se conocen otras dos: *Iglesia de barrio* y *Cap Ducal*.

Decía más arriba que Luis Herrera Guevara sintió aversión por el paisaje. Los pueblos primitivos han eludido siempre la representación espacial. Nuestro artista, tan cercano por su psicología primaria al talante y temperamento medroso de aquellos pintores aurorales, debió de sentir en lo más hondo de sí la inquietud de los espacios abiertos. Conocemos sólo tres obras con ese tema y las tres pertenecen a un período temprano: son anteriores a 1939: *Paisaje campestre*, *Paisaje de Peñaflores* y *Paisaje*,

col. E. Eslava. A veces llega a un compromiso entre el paisaje urbano y el campesino: *Bahía de Talcahuano* y *Caleta Abarca*. Pero siempre la ciudad y el hombre dominan como si quisiera deshacer con su intrusión en la tela los residuos de la inquietud sin fronteras del campo.

Sobre los elementos que introduce en el cuadro debemos señalar una paradoja. Herrera Guevara no gusta de la naturaleza agreste, pero en cambio, pone en sus vistas de ciudades una abundante flora. A veces —*Plaza Baquedano*— el tema lo impone. Otras, esa flora nace al conjuro de la fantasía del pintor. En *Pérgola de San Francisco* aparecen detrás del templo unas palmeras extrañísimas que el contemplador de la realidad no verá nunca, pues no existen. El motivo de la inclusión de este factor no es otro que un motivo plástico. El ritmo circular se completa con dichas palmeras que vienen a establecer una rima formal con los otros árboles.

Decía Manuel Azaña en uno de sus libros que la palmera es el árbol creado por Dios antes de aprender a dibujar. La ingenua torpeza del pintor, su desaliño expresivo parece confirmar la "boutade" del autor de *Plumas y palabras*, pues se diría que Herrera Guevara prodiga la palmera acogiéndose a su fácil diseño.

## RESONANCIAS

Los niños las dibujan también. Picasso ha dicho haber tomado de ellos los árboles de sus paisajes mediterráneos. Herrera, a su vez, me confesó en cierta ocasión: "Quisiera vivir en un país tropical con palmeras." Un día se puso a pintar una escena de *Pablo y Virginia*, tomándola de un grabado.

Lo curioso era advertir el vuelo de su intuición, porque en esa nostalgia de otras tierras no entraban para nada experiencias vividas ni lecturas. Su inventiva se mantuvo hasta el fin. Tenía la frescura imaginativa de un niño.

Una facultad propia de los años tempranos del hombre es la fantasía. A medida que los años se acumulan se va atenuando, desaparece, degenera o repite viejos temas y rutinas. Los casos de una fantasía ubérrima en personas de edad parecen excepcionales y van acompañados —como en Luis Herrera Guevara, cualquiera que sea el valor de su pintura— de una especie de pueril vitalidad y de infantil candor. A veces esto toma los signos de una anormalidad. Alberto Goldschmidt, que no sintió ningún afecto crítico por el arte del pintor, decía que representaba “una aberración como resultante de un proceso creador anómalo (...) dentro del cuadro clínico freudiano”.

En la obra del autor de *Paracaidistas* se da además el rasgo de una inseguridad. La acumulación en ella de elementos formales, la insistencia en los arabescos, ritmos florales y vegetales trae acaso el deseo de ocultar lo que el pintor cree un fracaso. Sus colores planos saturados son una huida, un modo de intuir la abstracción. En él —primitivo al fin— se da la angustia lejana de los espacios abiertos, la proyección cósmica con el terror de las primeras edades.

Mirada angelical desprovista de segundas intenciones. El arte responde a sentires más que a razones. Por eso lo comprenden los poetas. El primero, Andrés Sabella, quien ha ejercido en muchos casos de gran sacerdote del culto Herreriano. A Sabella se debe en parte la notoriedad del artista. Y sobre él ha dicho con frecuencia cosas sagaces: “Su pintura —escribe— no responde a normas. No bus-

ca. Es un encuentro sucesivo de gracia. Todas sus obras pueden ser acusadas de flaqueza técnica. Mas ninguna puede tacharse de falsificación. Es una pintura de relámpago y cascada, brotada de súbito, hechicera por lo que esconde de sencillez. . .”

Una de las obras del pintor inspira al poeta:

*Sobre tu pecho presiento  
temblores de golondrina,  
¡oh, translúcida Paulina,  
musa de azar y de cuento.*

.....

Pablo Neruda, nos dice: “La simplicidad de Herrera Guevara no es la delirante impaciencia del niño por aprehender la realidad entera del mundo; por el contrario, es el sentido adulto, pero transparente y tranquilo, del hombre americano del sur. . ., ve las cosas como el hombre maduro de otra época pudo ver los ríos y los pájaros, sin que existiera entre él y su tela un aire ya poblado por las supersticiones.”

Otro poeta, Eduardo Anguita, se siente inspirado ante *Caleta Abarca* y traza este soneto que tiene la luz y el movimiento de la tela del tierno y viejo Herrera:

*El son de un musical cielo movido  
Por ráfagas de luz multicolores  
Los árboles disloca sin sentido  
Y desvanece en rayos superiores.  
El misterio del mar llora escondido  
Su sinfonía de olas y de olores,  
Y es tan fuerte su ausencia, que el olvido*



*Del mar pinta al olfato sus colores.  
Pinturas son de amor y no pinturas,  
Risas de un sol que funde desde dentro  
Y convierte colores y figuras.  
Su inocencia espacial es tan aguda  
Que el mundo pierde límites, y el centro  
De la materia en céfiros se muda.*

La crítica más atenta a los valores genuinos vio en Herrera Guevara a un pintor que “decía” algo nuevo en medio de expresiones repetidas. Aquellas flaquezas técnicas se compensaban con la magia de una óptica pueril y primaveral.

Con motivo de su exposición en Nueva York, el crítico A. N. de *Art News*, escribió: “Un abogado retirado de la profesión, sin educación artística formal presenta unos paisajes alegres y encantadores, así como sabrosos en su combinación sutil de colores, placenteros en sus oblicuas perspectivas. La mayor parte de las escenas son de su propio país, pero su visión de la bahía de New York —la que nunca ha visto— arrebatará los corazones de los neoyorkinos.”

“Su alma está plena de vibración y serenidad. Sus cuadros reflejan el sentimiento cordial y jocundo del paisaje de su tierra”, dice Henri McBride en su crónica del *New York Times*.

Todos convienen en señalar el impulso espontáneo que hace nacer estas obras. Lo esencial, en efecto, es ver en Luis Herrera Guevara a un pintor ingenuo y de visión primitiva. Inclusive con aquellos pueriles alardes de seguir la inspiración de estampas y dibujos de revistas que, de pronto, conmovían sus fibras.

Tal alto y sensible pintor nos deja una lección. Lo admirable en el autor de *Plaza Baquedano* está en la fidelidad a su destino. La pasión puesta en su quehacer. La noble y callada sumisión a sus voces interiores. Por esto, y por su arte tan gracioso, fino, frágil y fresco, su nombre tendrá vigencia en la posteridad. El problema que plantea Herrera Guevara es sencillo: tenía *algo* que decir y lo dijo según su leal entender.

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

## TABLA CRONOLOGICA

1891. Luis Herrera Guevara nace en Santiago de Chile.
- 1902 a 1919. Comienza sus estudios en el Liceo Amunátegui y los prosigue más tarde en el Instituto Nacional. Se destacaba en clase de geografía —según confesión propia— por la minuciosidad y pulcritud con que realizaba sus mapas y dibujos. Terminado el bachillerato y por deseo de su padre, que no deseaba que el hijo estudiara pintura, ingresó en la Universidad. Estudió leyes.
1920. Recibe su título de abogado. Se instala en San Bernardo, en donde ejerce la profesión con el desempeño de alguna desvaída función oficial.
1929. Viaja por Europa, visitando Roma, Madrid, París y Lisboa. De los recuerdos y reminiscencias de aquel viaje saldrán luego los cuadros *Plaza de San Pedro* (Roma), *La Madalen, Evocación de París* (París) y *Museo del Prado* (Madrid). Este mismo año abandona la profesión de abogado que ejercía en Santiago, y transforma su bufete de Huérfanos 1235 en taller de pintor. Comienza a frecuentar los Talleres Libres de la Asociación de Artistas.
1930. Expone en el Primer Salón Libre de Valparaíso.
1934. Aparece en el diario *Las Ultimas Noticias* (17-V) la primera referencia periodística sobre el pintor, al dedicársele una entrevista en la sección "Arte y Artistas".
1941. Primera exposición individual. Sala del Banco de Chile. *El Mercurio*, *La Nación* y *El Siglo* se ocupan en sus secciones de arte de la exhibición de las obras del artista.
1945. Fallece el pintor Luis Herrera Guevara.

## B I B L I O G R A F I A

- ARAOS MANUEL. *Carta de pésame, por L. H. G.*, "Las Ultimas Noticias", 6-V-45.
- CARVACHO, VÍCTOR. *De Rousseu a Herrera Guevara en la Bienal 'naive' de São Paulo*, "Pomairé", N° 5.
- *L. H. G. o la infancia maravillosa*, "El Debate", 13-XII-52.
- Catálogo de la Exposición de pinturas de L. H. G.* Sala del Banco de Chile, del 15 al 24 de diciembre de 1941. Figuran 41 números. Comentarios de Camilo Mori, Edmundo Campos, C. Hermosilla, Gregorio de la Fuente, Luis O. Cáceres y René d'Harnoncourt.
- Catálogo de la exposición en Nueva York: Exhibition of Painting by L. H. G.*, February 23 - March 20. Figuran 17 números. Prólogo de Lincoln Kirstein, Director del Centro de Arte de Nueva York.
- Catálogo de la exposición de la "Librairie de l'Europe"*, Santiago, 5 al 19 agosto, 1957. Figuran 10 números. Las obras pertenecen en su totalidad al coleccionista Alvaro de Silva, residente en Nueva York. Distintas opiniones, de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Luis Vargas Rosas, Antonio R. Romera, etc. 'Reseña personal y artística de L. H. G.' (anónima).
- DISRAELI, FEDERICO. *El arte puro de L. H. G.*, "Las Ultimas Noticias", 7-VII-45.
- ESLAVA, ERNESTO. *L. H. G.*, "Revista de Educación", N° 17, IX-43.
- Forma*, número especial, 11-12 (extractos de las críticas aparecidas en 'Time Magazine', 'Art News', 'New York Times' y del prólogo del catálogo de la exposición de Nueva York). Trae una página de ilustraciones, 9 en total y un retrato del pintor.
- Hacia*, de Antofagasta. Décimo cuadernillo, dic. 56. Dedicado a L. H. G. Texto de Andrés Sabella. Se reproducen dos telas del pintor, un retrato y una caricatura de Romera.
- MC-BRIDE, HENRY. *The Chilean 'Rousseau'*, "The New York Sun", 26-II-43.
- MONTECINO, SERGIO. *L. H. G., pintor del instinto*, "Pro-Arte", 26-VIII-48.
- OYARZÚN, LUIS. *La exposición de L. H. G.*, "La Nación", XII-52.

ROMERA, ANTONIO R. *Pintura de instinto*, "La Nación", 18-XII-41.

— *Un pintor adánico*, "Revista Atenea", I-42.

— *Evocación de L. H. G.*, "Revista Atenea", IX-45.

— *H. G. y sus hermanos espirituales*, "La Nación", 2-V-51.

— *H. G. y la crítica*, "La Nación", 27-XI-51.

— *Retrospectiva de L. H. G.*, "El Mercurio", 5-XII-52.

— *Magia y realidad en L. H. G.*, "Zig-Zag", 17-XII-56.

— *Exposición L. H. G.*, "El Mercurio", 7-VIII-57.

— *Más sobre H. G.*, "El Mercurio", 9-VIII-57.

SABELLA, ANDRÉS. *L. H. G. nos trae la verdadera Navidad*, "El Mercurio", 19-XII-42.

— *L. H. G., personaje irreal*, "Las Ultimas Noticias", 17-VIII-44.

— *L. H. G.* "Las Noticias Gráficas", 7-XII-52.

*Ultimas Noticias (Las)*. "Arte y artistas. La entrevista de hoy. Don L. H. G. abandonó su profesión de abogado por el duro ejercicio de la pintura", 17-V-34.

VARGAS ROSAS, LUIS. *H. G. y su pintura*, "El Siglo", 28-XII-41.

---

Coleccionistas que poseen cuadros de L. H. G.:

Camilo Mori, Andrés Sabella, Eduardo Anguita, Joan Merli (Buenos Aires), Antonio de Undurraga, Sergio Montecino, Inés Puyó, Adriana Bascuñán, Ana Cortés, Tomás Lago, Jorge Caballero, Víctor Carvacho, Fernando Lobo Parga, Ernesto Eslava, Margot y Alvaro de Silva (Nueva York), Lincoln Kirstein (Nueva York), René d'Harnnoncourt (Nueva York), Antonio R. Romera, Museo de Bellas Artes de Santiago, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Santiago Meléndez, Sergio Larraín, Arturo Prat.

Exposiciones celebradas por el artista:

Su aparición se produce en el Primer Salón Libre de Valparaíso, 1930.

*Exposiciones individuales:*

Sala del Banco de Chile, 1941.

Sala del Ministerio de Educación, 1944.

Durlacher Bros, Nueva York, 1943.

Exposición póstuma, Galería Dédalo, 1945.

Sala Nascimento, 1952.

Sala Ministerio de Educación, 1954.

Retrospectiva (col. Alvaro de Silva), "Librairie de L'Europe", 1957.

En el Primer Salón de Invierno (Museo Nacional de Bellas Artes), 1952, figuró un conjunto de obras del pintor como homenaje del grupo organizador.

En el Tercer Salón de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores, 1946, se exhibieron, como homenaje al pintor, 25 telas.

En 1943 el *Autorretrato con fondo amarillo* del Museo de Arte Moderno de Nueva York figuró en la Exhibition Twentieth Century Portraits, Dic, 42; En. 43.

NOTA: El material gráfico procede del Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación, Secc. fotografía, Departamento Cultura y Publicaciones de dicho Ministerio, Alvaro de Silva y Museo de Arte Moderno de Nueva York. El material sobre los préstamos de Matisse nos ha sido proporcionado por el escritor Joaquín Edwards Bello. Agradezco también al poeta Ludwig Zeller la ayuda inapreciable en el allegamiento y selección de la parte gráfica de esta monografía.

REPRODUCCIONES

Autorretrato en amarillo, sobre cartón, 1933 (0,41 × 0,33 mts.).  
Propiedad del Museo de Arte Moderno de Nueva York.





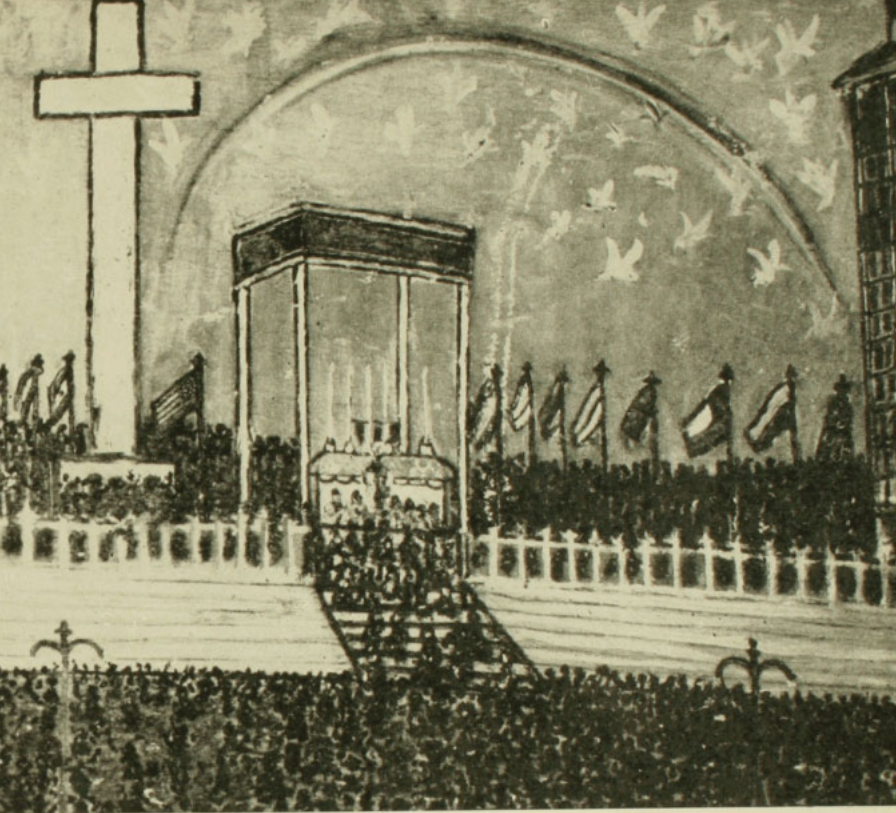
BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

La tenista (0,70 × 0,90 mts.).  
Propiedad señor Sergio Montecino.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

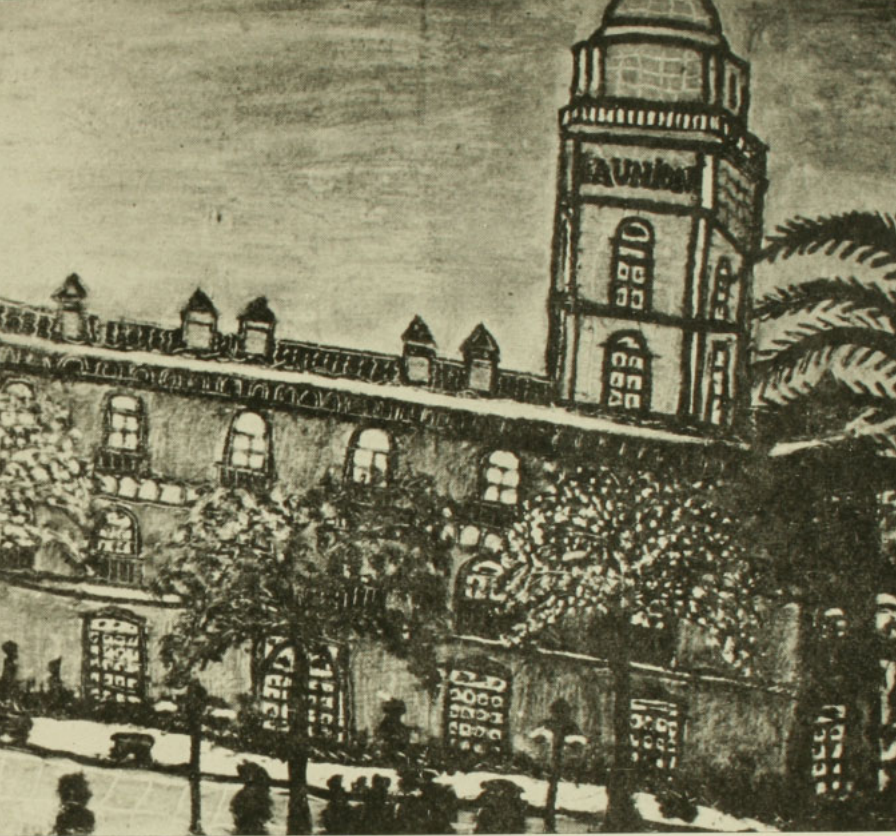
Congreso Eucarístico (0,50 × 0,38 mts.).  
Museo de Bellas Artes, Santiago.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

La Unión de Valparaíso ( 0,60 × 0,95 mts.).

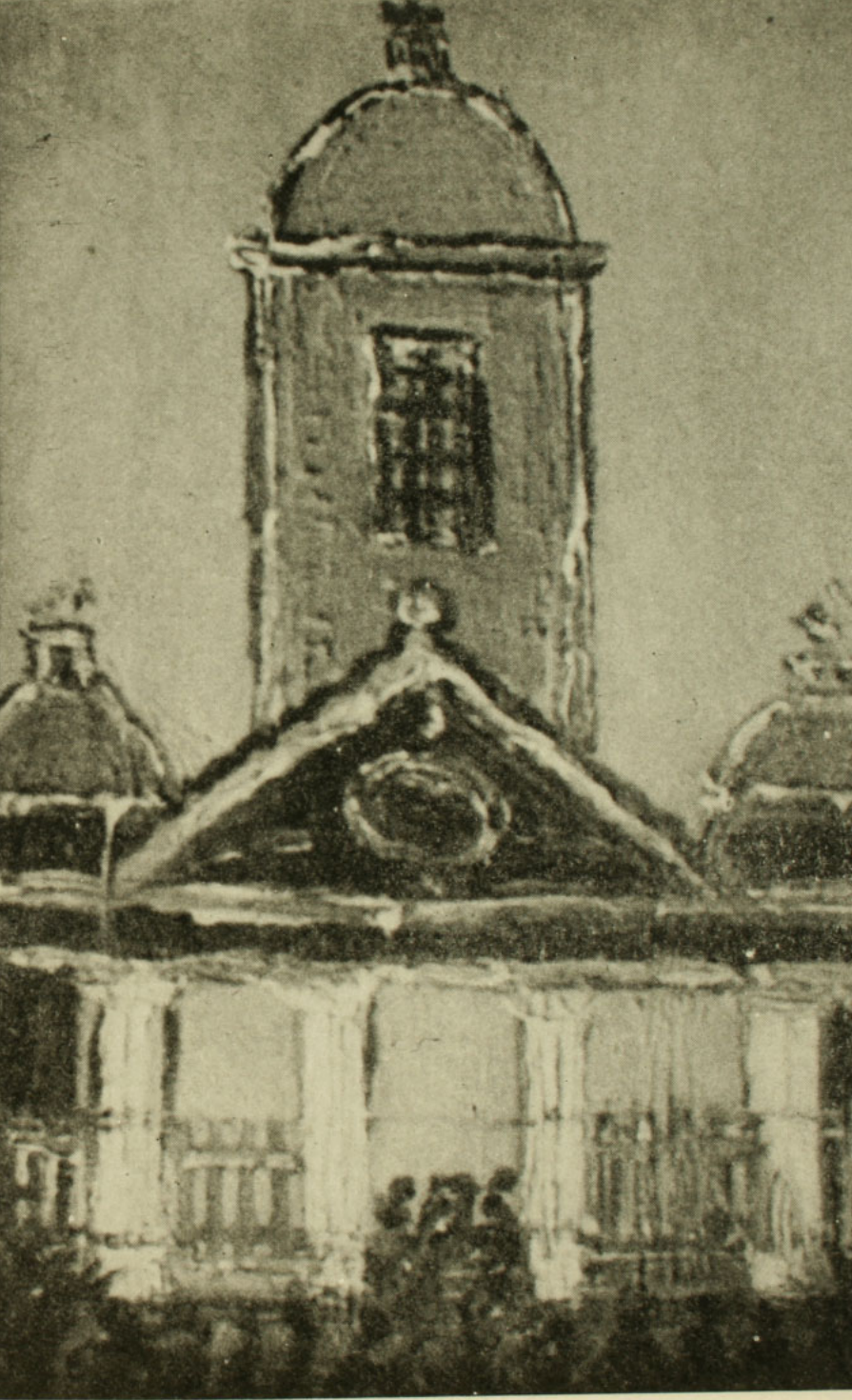
Propiedad señor Sergio Montecino.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

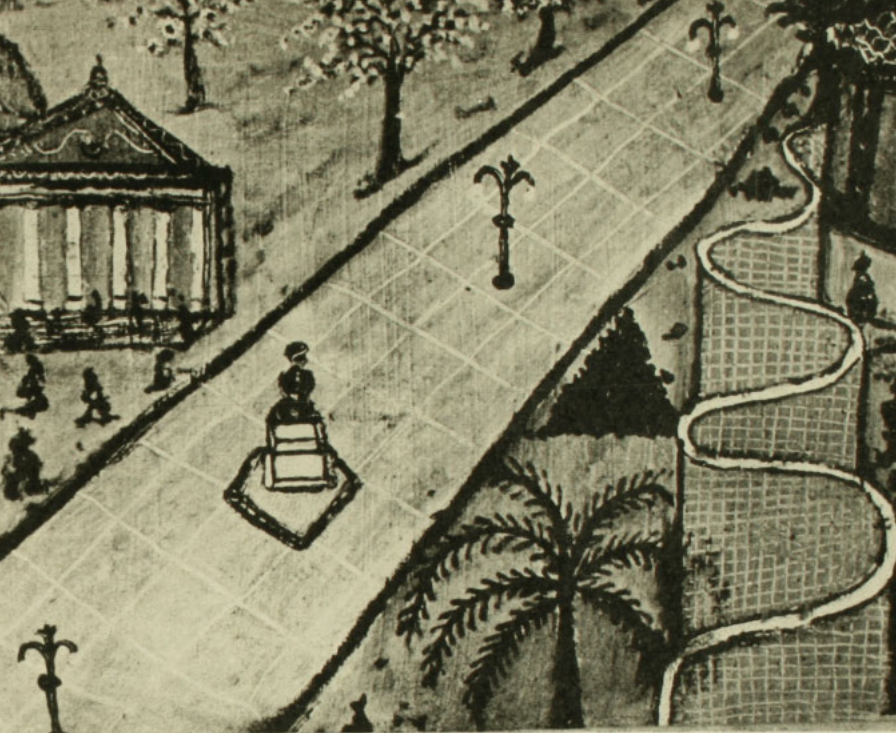
Iglesia de Valparaíso.  
Propietario desconocido.





BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Interior de universidad norteamericana (1,00 × 0,80 mts.).  
Propiedad señor Luis Vargas Rosas.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

*Evocación de París*, 1942 (0,60 × 0,70 mts.).

Propiedad señora Inés Puyó.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Puerto de Nueva York (0,52 × 0,65 mts.).

Propiedad señor Alvaro de Silva.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Paisaje (0,20 × 0,30 mts.).

Propiedad señor Ernesto Eslava.



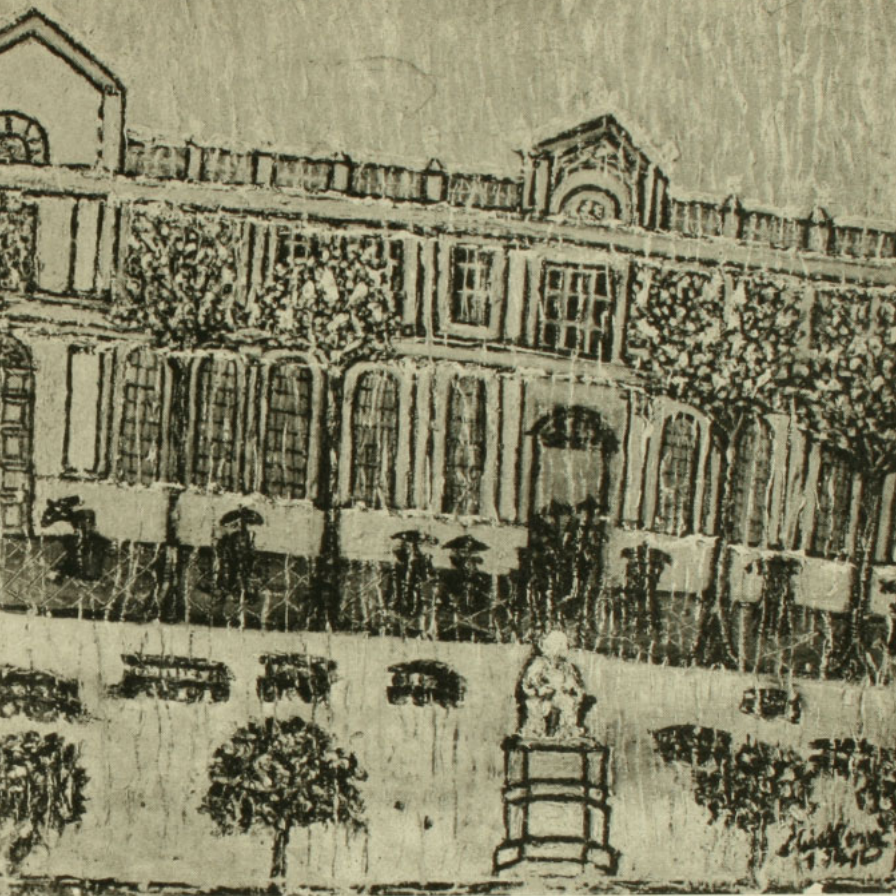


BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

La piña, 1941 (0,10 × 0,30 mts).  
Propiedad señor Andrés Sabella.



Nieve en la Universidad, 1941 (0,61 × 0,70 mts.).  
Propiedad del Museo de Arte Moderno de New York.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Escena militar, 1942 (0,50 × 0,62 mts.).

Propiedad Antonio R. Romera.



Casa del joven rico, 1939 (0,54 × 0,60 mts.).

Propiedad señor Alvaro de Silva.





BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

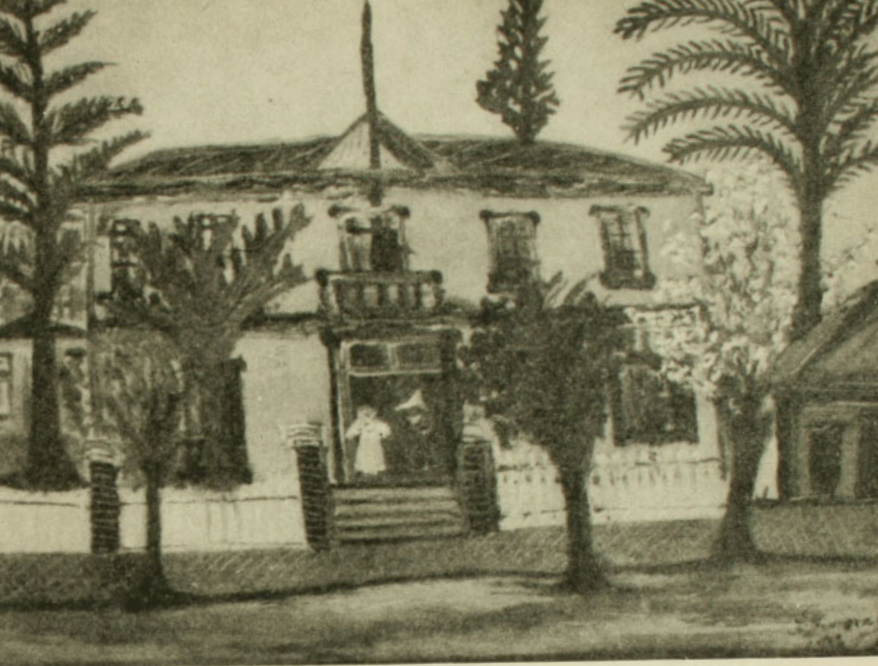
Plaza Baquedano (0,65 × 0,63,5 mts.).

Propiedad señor Alvaro de Silva.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Hospital de San Juan de Dios, 1946 (0,30 × 0,50 mts.).  
Propiedad señor Camilo Mori.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Paisaje con palmeras, 1944 (0,50 × 0,38 mts.).

Museo de Bellas Artes, Santiago.

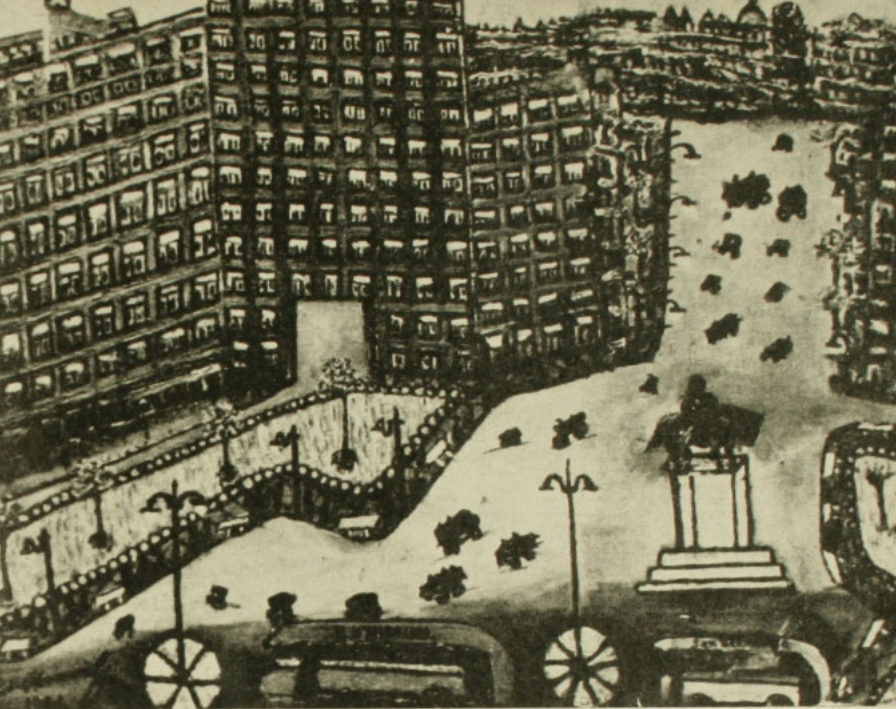


BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Barrio Cívico, 1941 (1,10 × 0,80 mts.).

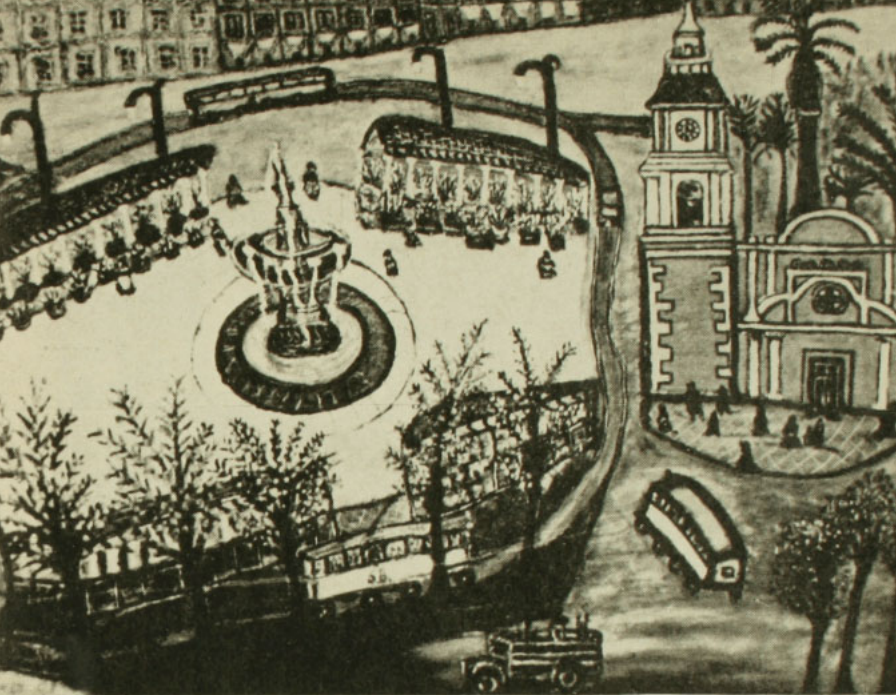
Propiedad señor Sergio Montecino.





BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Pérgola e Iglesia de San Francisco, 1941 (1,20 × 0,90 mts.).  
Propiedad señor Camilo Mori.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

El desayuno de la niña (0,30 × 0,30 mts.).

Propiedad señor Fernando Lobo Parga.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

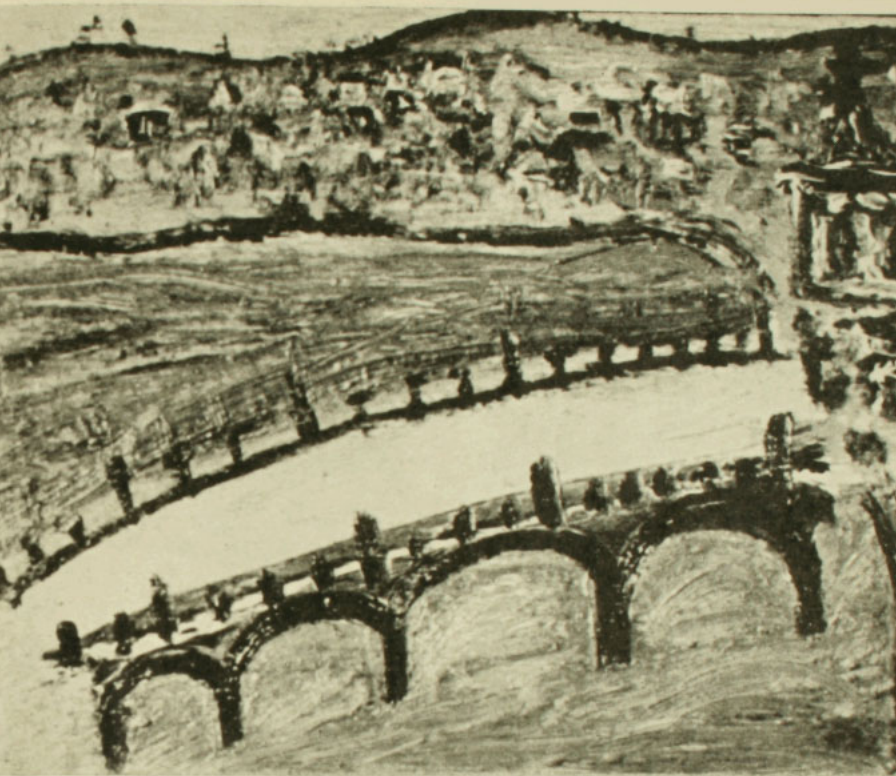
La Posada del Corregidor, acuarela (0,30 × 0,25 mts.).  
Propiedad señor Tomás Lago.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

El puente amarillo (0,15 × 0,20 mts.).  
Propiedad señor Fernando Lobo Parga.





BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

La lectura (reflejos), 1941 (0,60 × 0,90 mts.).  
Propiedad señor Sergio Montecino.



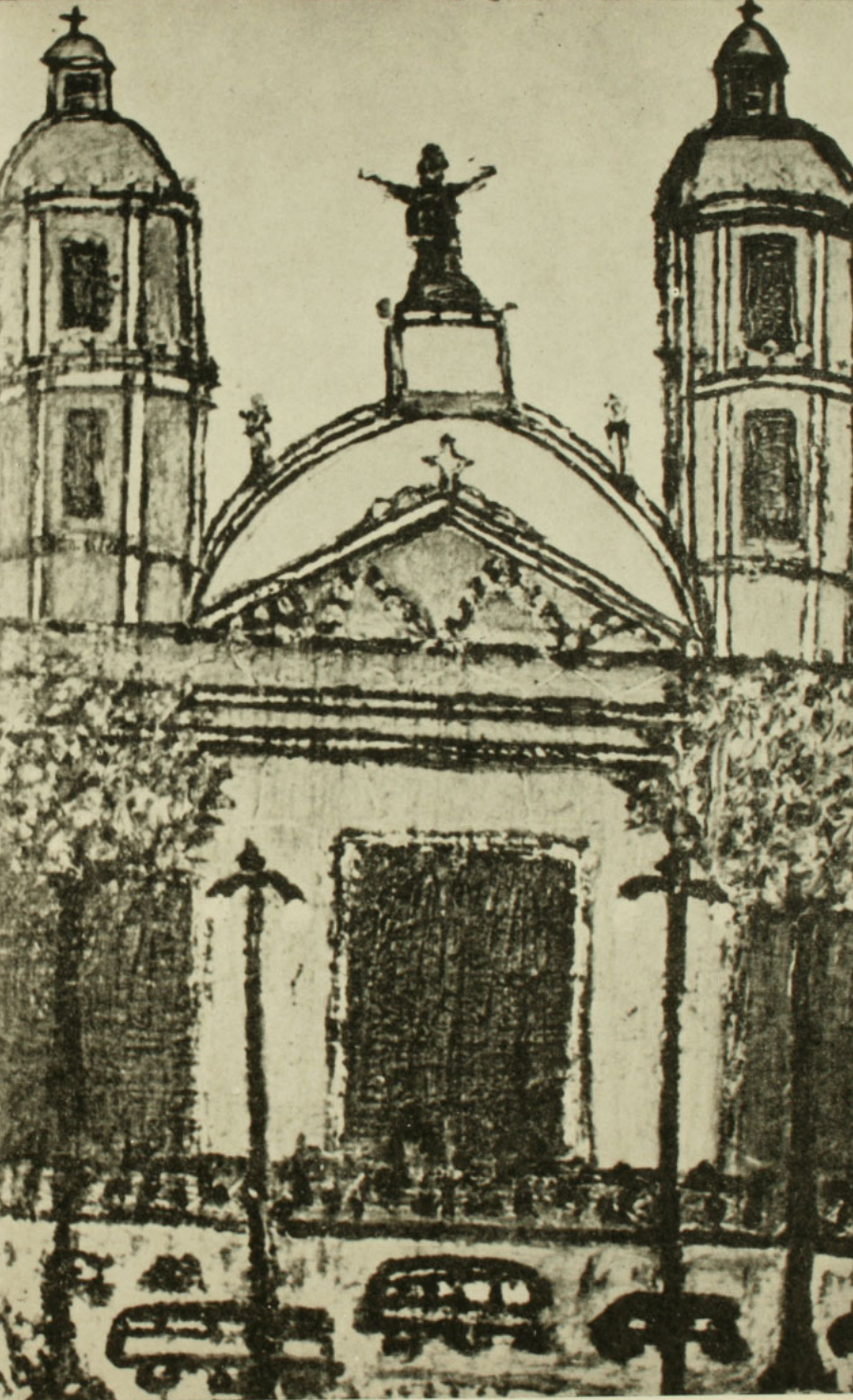
BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Amor de paso, 1941 (1,00 × 0,80 mts.).  
Propiedad señor Sergio Montecino.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

La Catedral, 1941 (0,50 × 0,30 mts.).  
Propiedad señorita Ana Cortés.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

*Góndola acolchada*, 1939 (0,52 × 0,65 mts.).  
Propiedad señor Alvaro de Silva.





BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Paseo en bote (Las tres gracias) (0,60 × 0,70 mts.).  
Propiedad señor Alvaro de Silva.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Plaza de Iquique, 1939 (0,53 × 0,60 mts.).  
Propiedad señor Alvaro de Silva.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

AVENIDA BELLA-VISTA  
1940

Avenida Bella-Vista, 1940 (0,63 × 0,71 mts.).  
Propiedad señor Alvaro de Silva.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Avenida (0,53 × 0,60 mts.).

Propiedad señor Alvaro de Silva.





BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Escena de París (0,30 × 0,40 mts.).

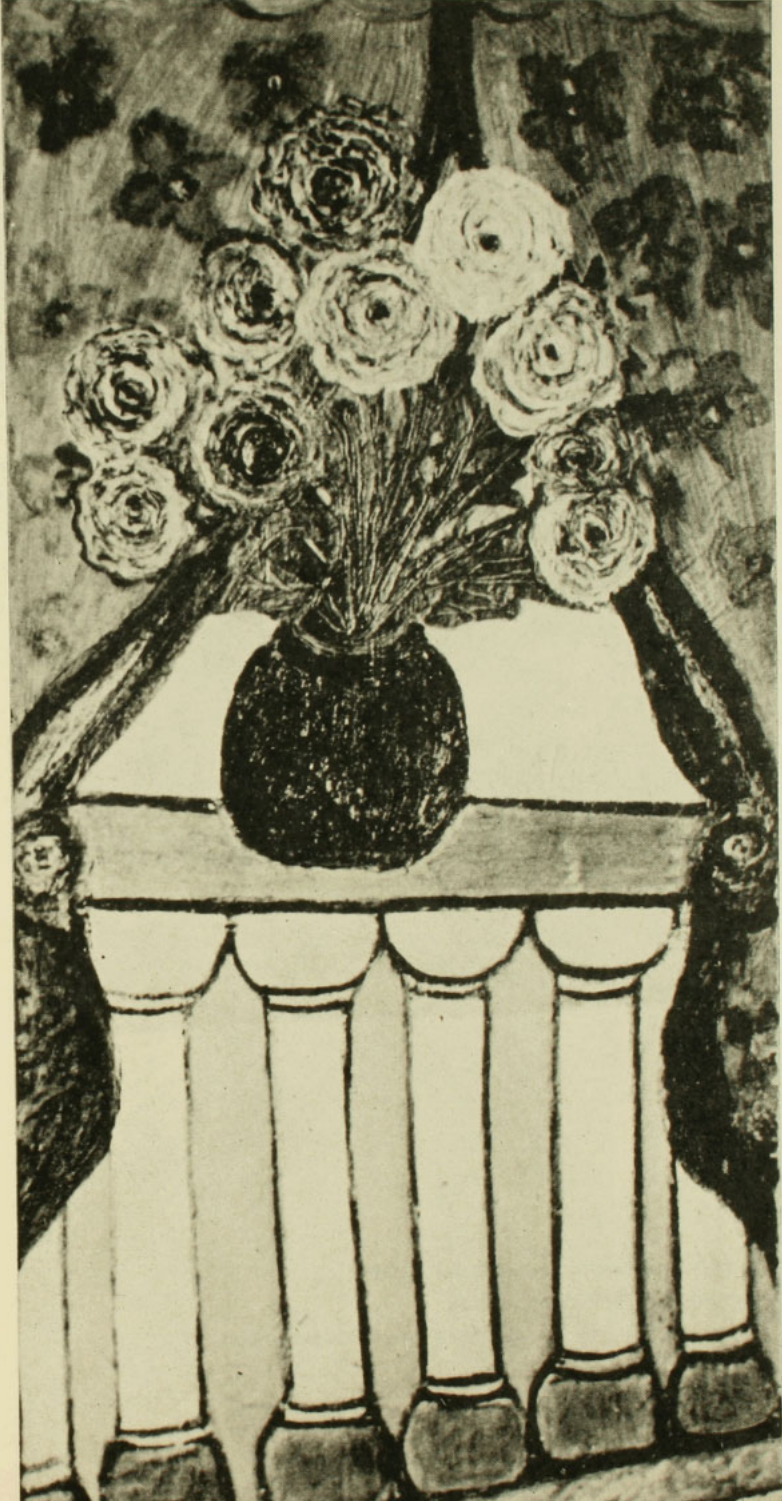
Propiedad señor Jorge Caballero.



BIBLIOTECA NACIO  
SECCIÓN CHILENA

Flores (0,70 × 0,30 mts.).

Propiedad señor Sergio Montecino.



Paisaje campestre (La carreta), 1940.

Propiedad señor Arturo Prat.

(Esta obra sufrió en 1957 una fuerte restauración).



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

Figura decorativa, 1943.  
Museo de Bellas Artes, Santiago.





BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

APR 1937  
LIBRARY

Henri Matisse, *La blusa persa*, 1937, tela de la que existen evidentes reminiscencias en *Figura decorativa*, de Herrera Guevara.



BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

BIBLIOTECA NACIONAL  
27 NOV. 1958  
Secc. Control y Cat.

ESTA MONOGRAFIA TERMINOSE DE IMPRIMIR  
EL DIA 20 DE NOVIEMBRE DE 1958, EN  
LOS TALLERES GRAFICOS DE LA EDITORIAL  
UNIVERSITARIA, S. A., CALLE RICARDO SANTA  
CRUZ 747, DE SANTIAGO DE CHILE