

**JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ\***  
**Importancia de su obra en su época**

**Alberto Pérez**

Las actuales especulaciones acerca del carácter nacional o extranjero de la pintura en Chile deben pasar por el análisis previo de algunos asuntos fundamentales.

El hecho de que la obra de arte constituya un aporte de nuevos puntos de vista a un grupo humano determinado que está situado en una problemática histórico-social determinada, implica que debemos considerar los elementos de tiempo y espacio en los que se desarrolla la semántica, la sintaxis y los códigos de referencia específicos de dicha obra.

Consecuentemente, al hablar de "obra de arte" entendemos que ésta no lo será si no cumple con el requisito de **expresar** y expresar, en este caso, significa que la obra no sólo debe ceñirse a un canon, tendencia, técnica o estructura determinada, sino debe agregar significativamente una nueva visión del mundo.

---

\* Algunos de los planteamientos expuestos en esta primera parte fueron desarrollados en un trabajo de investigación que desarrollé en conjunto con el escultor Francisco Gacitúa en el año 1975, bajo el título "El arte en Chile. Raíces y dependencias" (N. Del A.)

Cuando esta integración mundo-artista no se produce en la obra, hablamos de plagios, imitaciones, servilismos, modas, corrientes estéticas que, al reflejarse en dicha obra, no constituyen aporte de ninguna clase.

Los neoclasicismos son buen ejemplo de lo que significa la tendencia repetitiva o ancilar que queda en la imitación formal de patrones. Por tanto, cualquier estudio crítico sobre el arte y el clima cultural en que éste surge y se desenvuelve, debe tener como elemento básico de análisis la presencia o no de una problemática social de grupo en las diferentes obras de arte analizadas.

Así observaremos la obra como un resultado y no como un objeto aislado o desvinculado. La obra, vista de este modo, se nos aparece como una gran síntesis, fruto de la internalización de los problemas de un medio asumidos por el creador en forma lúcida, crítica y desmistificadora y expresada de una manera determinada, en modo y oficio personal.

Cualquier estudio crítico del arte en Chile debe considerar este aspecto, pero —a la vez— otro no menos importante que parte de la noción de que nuestra cultura surge y se desarrolla a partir de la conquista española, no como consecuencia de determinados acontecimientos propios de su realidad específica, sino más bien como una respuesta a los patrones culturales españoles primero, ingleses, franceses y norteamericanos después (\*).

Para entenderlo es necesario visualizar el arte americano como dándose en un desarrollo

histórico-cultural en que la dialéctica colonizado-colonizador juega un papel fundamental.

Ningún análisis o discusión sobre la existencia o no de lo que llamamos un arte chileno, en este caso una pintura chilena, podrá clarificarse si previamente no detectamos este doble fenómeno: por un lado el desvanecimiento gradual, a partir de la conquista, de la cultura del colonizado, lo que equivale a la pérdida de algo que podríamos llamar el “carácter propio” del arte americano y, por otro lado, la presencia mantenida, obstinada —en distintos niveles— de la raíz vernácula, por sobre las presiones de la importación cultural.

Una visión crítica del arte en Chile no sólo enfrenta la tarea de medir un fenómeno expresivo situado en su ámbito natural, sino que obliga a hacerlo considerando la variable de la dependencia de las manifestaciones culturales antedichas, lo que modifica substancialmente los factores sujetos a análisis.

Ahora bien, la búsqueda de la raíz nacional no implica negar el contacto, la relación, la identificación con valores cuya vigencia universal confirma la constante inquietud del artista en lo que concierne al destino del hombre. Ello jamás podría considerarse una dependencia. En cambio —y esto constituye el nudo mismo del problema— otra cosa muy distinta es el desconocimiento voluntario en el artista nacional de las raíces profundas de su propia sensibilidad que son el fruto de su origen, de su condición socio-económica, de su paisaje, de su situación cultural y política.

No existe el caso de un verdadero creador que a través de su obra no refleje un momento histórico, su mundo y su raíz, su espacio y su tiempo.

En el contexto cultural latinoamericano advertimos que en la gran mayoría de los casos, el artista se identifica con un supuesto internacionalismo en nombre del cual se ha desarrollado durante muchos años un arte que responde a formas y etapas de origen diverso y excéntrico.

Sin embargo y pese a esta innegable realidad que conduce a una mantenida enajenación cultural, vemos a lo largo de nuestra historia, atisbos, manifestaciones más o menos fuertes de algo que reconocemos como una imagen, un signo, que pudiera perfilarse como código específico, respuesta a la despersonalización, **búsqueda empecinada de una raíz propia.**

La respuesta a la cuestión sobre la existencia o no de un arte chileno, pasa por una profunda revisión que debe realizarse comenzando por la crítica de los criterios dominantes típicos del colonizado, que se aviene no sólo a la reproducción de la visión prestada, propia de otro mundo, de otro origen, de otra realidad histórica, sino que se acomoda también al uso de categorías, nomenclaturas, significados y periodicidad, todo un sistema de etiquetado que se ha extrapolado, tradicionalmente, sin análisis previo, desde su originaria procedencia europea o norteamericana, al mundo americano.

\*\*\*

En el caso del pintor Juan Francisco González nos enfrentamos a una experiencia riquísima en signos integradores, en respuestas más o menos categóricas que son fruto de una decisiva síntesis de cotidianidad, paisaje, hombre y tradición cultural.

Pocos ejemplos como el de este pintor nos permiten ejemplificar tan objetivamente algunos aspectos del problema que hemos descrito como el de la gradual confirmación de una raíz a partir del mundo de las dependencias formales producto de la importación.

La importancia cabal de la obra de Juan Francisco González radica quizás —como en el caso de Gil de Castro, Arturo Gordon o Pedro Luna— en la capacidad de calar profundo y recoger —más allá de los estilos en boga o aquellos otros que tardíamente resuenan en América— los rasgos posiblemente difusos, vagos a veces, de la propia identidad.

En los años comprendidos entre el 1879, fecha del viaje del joven Juan Francisco al Perú, y el 1907, en que visita por tercera vez Europa, se desarrollan en Chile —como en casi toda Indoamérica— las grandes tendencias representadas por las tardías repercusiones del Realismo, encarnado por la generación de Courbet y Manet, y su consecuencia última, el Impresionismo.

Como telón de fondo para el artista viajero latinoamericano —que generalmente pasa de largo frente a los vanguardistas europeos— está el atractivo estímulo del romanticismo, cuyas resonancias se prolongan en Europa hasta casi el medio siglo y —en estrecha convivencia con éste—

las corrientes paisajistas de Corot y el grupo de la Barbizon, representado por Díaz de la Peña, Rousseau y Daubigny.

Para ningún conocedor de la escena decimonónica es un secreto que la otra gran manifestación estética de la época que se aviene mejor al gusto de la burguesía formada en el segundo imperio, la constituye un clasicismo repetitivo, que se convierte en academia de tema histórico, mezclado con ecos lejanos del airelibrismo y un resabio trasnochado de algunos elementos romántico-sentimentales en que resuenan aires nazarenos y prerrafaelistas.

La emergencia hacia fines del siglo XIX del mundo del Impresionismo, Postimpresionismo, Simbolismo y aún las vitales corrientes del arte moderno catalán, Jugendstil, Modern Style o Arte Nouveau, nos vinculan con el quehacer artístico nacional hasta las primeras décadas del siglo XX.

En el grupo de los Diez, por ejemplo, veremos emerger algunas modas de carácter transicional en el gusto por determinada decoración y arquitectura. Esto, sin embargo, no toca a Juan Francisco González que, junto con Julio Ortiz de Zárata y Manuel Magallanes Moure, representa la avanzada pictórica.

La tendencia más común de la época en Chile está representada por el paisaje realizado con cierta libertad de pincelada, con empaste más bien generoso y un clima realista que apunta hacia los estilos de moda en los salones oficiales de París entre el 1870 y el 1910.

Desde sus primeros trabajos, Juan Francisco González define sus preferencias en una dirección claramente antiacadémica, lo que lo aleja del sistema establecido aún como estudiante.

Uno de los rasgos más importantes y trascendentes en su obra radica en el hecho de que, entre los creadores de su época, se destaca como un hombre independiente que establece su propio modo, a través del cual deja entrever claramente cuáles son sus afinidades en relación con la pintura europea, estableciendo a la vez un lenguaje muy articulado que se determina por rasgos distintivos, identificados con toda una corriente de sensibilidad y pensamiento —muy precoz aún— de lo que podríamos denominar una vanguardia nacional.

La preocupación permanente a fines del siglo XIX y comienzos del XX sobre lo que constituye nuestra auténtica naturaleza cultural, reúne a pintores, músicos, poetas ya arquitectos en una búsqueda de identidad que es también común a toda Indoamérica.

La vista se vuelve a menudo al pasado histórico y la admiración por lo auténtico, lo propio, lo vernáculo, se traduce en un continuo interrogarse sobre el carácter de la realidad nacional de ese momento.

Ahora bien, fijar los límites y la extensión de las influencias es una de las tareas más difíciles en el análisis de un producto de la cultura, más aún de una obra de arte.

La línea fronteriza que separa el mundo de la dependencia de aquel que pudiéramos denominar

lo asimilado, lo internalizado o lo propio, es en general difusa.

En ciertos casos, la fuerza de aquella presencia de lo original facilita la delimitación de esas otras instancias que constituyen los elementos básicos formativos iniciales, tradicionales, académicos, a partir de cuyo rechazo o aceptación, se estabilizarán las afinidades electivas que constituyen el llamado lenguaje propio.

Se ha tendido siempre a vincular a Juan Francisco González, aun para diferenciarlo específicamente, con la pintura francesa.

Se hace referencia indistintamente a su contacto o independencia relativa frente al Impresionismo. Debido a que en sus orígenes esta corriente es eminentemente francesa, la relación de los pintores hispanoamericanos de la época se establece con Francia, país, por lo demás, que constituye el punto obligado de peregrinación para todos los artistas del siglo XIX y comienzos del XX, aun cuando esta relación se dé más en función de las corrientes académicas que de las renovadoras.

Juan Francisco González no es una excepción. Trabaja y expone en París. Sin embargo, cuando visita España, Italia y el norte de Africa, algo se hace a mi juicio evidente, y es el contacto directo y espontáneo con los pintores españoles de vanguardia y el registro de su técnica y su modo de enfrentar el paisaje.

Es a través de ellos que entiende la valorización y manejo de la luz, el uso de los cálidos. El concepto constructivo de sus primeras telas europeas lo

acercan a algunos de estos contemporáneos españoles<sup>1</sup>

Es a través de los españoles que establece Juan Francisco González una vinculación con las técnicas del Impresionismo en su versión ibérica.

Aquí radica uno de los aspectos importantes de este pintor, que no sólo nos ofrece su fuerza original e innata, sino un puente natural de sentimiento, de carácter, de afinidad íntima con lo español en la dirección de lo originario.

No son los efectos evanescentes de Monet, Sisley o Pissarro, ni siquiera la instancia intermedia de Manet que recoge, sino la más dolida y ordenada visión de la luz de Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Sorolla y Martín Rico. Esta le permite establecer la primera noción de una gama que se construye en torno a la luz que es, a la vez, factor modelador.

El Luminismo español, más que el Impresionismo o la pintura clara francesa, atrae a Juan Francisco González y se refleja en su obra.

Es también la presencia en Velázquez y Goya de esta visión de la luz tan ibérica, que se comunica en la pincelada suelta pero constructiva, la que acerca a González a los maestros españoles del pasado.

La raíz ibérica en Juan Francisco es la mitad de

---

<sup>1</sup> Darío de Regoyos es cuatro años menor que el pintor, Aureliano de Beruete, ocho años mayor y Joaquín Sorolla, diez años menor.

su obra. Por ello, la consecuencia y la eficacia de su lenguaje, en cierto modo, no es de prestado. Le pertenece al español que hay en él, y que en Chile encontrará en la naturaleza su otra vertiente inspiradora y razón última de ser.

Darío de Regoyos, Mariano Pidal Serrá, de Beruete, Joaquín Mir, sus contemporáneos; Sorolla que se convierte en amigo del pintor; los coloristas del medio siglo —Ignacio Pinazo en el retrato— que entienden de manera personal el efecto de la luz y que no se asimilan al código francés.

“Orillas del Guadalquivir”, “Vista desde el Manzanares”. “San Lucas, Toledo” están fundadas, sin duda, en esta concepción de la luz que no deshace los contornos, que no diluye la materia.

Así resulta comprensible que Juan Francisco afirmara en más de una ocasión, que no comprendió ni se interesó por el Impresionismo francés.

En efecto, la tendencia realista constructiva del luminismo español, va más con el carácter observador y sensual del pintor, que registra ávidamente los paisajes europeos, haciendo de lado una manera evaporada y transparente característica del Impresionismo que, por esa época, se hacía en Europa un poco más aceptable en la voz de la crítica y el público.

Es obvio que la visión más dura y agresiva, más demiúrgica de un Seurat, un van Gogh, un Cézanne, ni siquiera fueron entrevistas por los pintores chilenos de la generación de Juan Francisco González.

Es oportuno citar aquí el comentario de Ortega y Gasset sobre Darío de Regoyos, contemporáneo

español de Juan Francisco y a quien conoció en España. Dice Ortega: "es el más humilde de los pintores, Fray Angélico de las Glebas y los Sotos, que pareciera ponerse de rodillas para pintar una col".

Esta devoción por el objeto, la necesidad de recoger su sustancia en la moción de su verdad plástica, caracteriza también plenamente a Juan Francisco González. He aquí uno de los extremos del cordón que une al pintor chileno con los españoles que están menos atentos a la estructura del cuadro entendida en su sentido abstracto, que a la figuración directa y testimonial del entorno humano y del paisaje, rasgo que constituye una constante en el arte español, desde Velázquez a Gutiérrez Solana.

La progresiva radicalización de las técnicas en la pintura de Juan Francisco va separándolo poco a poco de los pintores chilenos de su generación. Gradualmente el interés por el paisaje y por los objetos del mundo va adquiriendo, en el pintor, un acento de análisis formal y cromático que indica una profundización lenta, pero cada vez más intensa.

A diferencia de los pintores de su tiempo, trata el paisaje y los objetos con una sensualidad que maneja color y pasta con espontaneidad y confianza.

Esta pintura y sus propios juicios nos indican una voluntad dispuesta a negar algunas convenciones y afirmar valores o características de lo que podríamos llamar una interpretación y ejecución personales.

Dicha factura es más vital que organizada, más descuidada que ágil, más desordenada y quebrada que iridiscente. La improvisación caracteriza una nostalgia de lo transitorio y una ausencia de solemnidad que es criolla. Todo ello va unido a la elección de un formato siempre pequeño que facilita el apunte, la mancha, la brevedad, otra expresión de lo pasajero y mudable, pero más desde un punto de vista existencial que óptico.

En múltiples aspectos encuentra Juan Francisco González puntos de contacto con el llamado grupo de los Diez, cuyo cuestionamiento de lo tradicional o típico en el gusto de la época azuza rebeliones constantes.

No es casual el hecho de que en ese clima de "búsqueda de lo auténtico", destaquen algunos juicios que son comunes a todos los componentes del grupo.

En 1922, al referirse Pedro Prado a lo que él llama Patria Territorial y Patria Espiritual, es decir a aquello que el grupo de los Diez buscó tan intensamente, el "carácter nacional", dice:

"Oscuramente adivinamos que se acerca para estos países una hora de prueba o de pretendida expansión cultural. Los que tengan confianza en las fuerzas del provenir que aún ocultas encarnamos, dejen de prestar oído a la fácil tarea de adaptación. Las cosas artificiales e inertes se hacen y crecen trayendo materiales del exterior. Los seres vivos crecen de dentro para fuera"<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Pedro Prado, "Las Dos Patrias", artículo, 1922.

Estos juicios que reflejan asistemáticamente el amor por la tierra de origen y que se manifiestan de tan diversas maneras entre los músicos, poetas y, pintores del grupo de los Diez, representan también la búsqueda de Juan Francisco González y hoy día, sesenta años después, no han perdido vigencia.

En el caso del pintor González, la proximidad a lo español brota espontáneamente a partir del reconocimiento de una afinidad que no es sólo de concepciones estéticas, sino de carácter. El afianzamiento posterior en Chile de estas técnicas y la distancia que conscientemente asume frente al Impresionismo francés, el cual nunca adapta a su lenguaje plástico, confirman la doble corriente de la pintura de su primera época y, a partir de entonces, la gradual búsqueda de total independencia.

Cuando se habla de una aproximación de Juan Francisco González a algunos impresionistas, en su segundo viaje a Europa, en 1897, durante el cual expone en el Salón de París, se cae en la misma identificación con lo francés que creo insostenible<sup>3</sup>

Por difundidas, la pincelada más densa, la construcción más tensa y el color más violento, son características comunes a muchos pintores de fin de siglo, que no necesariamente y por ello se identifican con el Impresionismo francés o el Post-impresionismo.

---

<sup>3</sup> Algunos autores acentúan la importancia de la técnica de mancha o pincelada suelta del pintor, sin cuidar de establecer sus claras y específicas diferencias, en carácter y ejecución, con los impresionistas franceses.

En cambio, *la sobriedad, el arraigo al objeto figurado* de manera más directa y sin duda mucho menos intelectual que lo que caracteriza a los Postimpresionistas, vuelve a denotar en González sus conexiones españolas.

Se le ha llamado “realista al aire libre”<sup>4</sup>. Si queremos aplicar denominaciones que nos satisfagan a todos, sin duda podemos aceptar ésta. ¿Lo sería también Valenzuela Llanos, Onofre Jarpa en algún momento, Helsby, Ortiz de Zárate y, a veces, por qué no, Pablo Burchard?

¿O será más bien que esa manera de enfrentar el espacio lumínico, sin abandonar la conciencia del peso material y específico de los objetos, es propia del pintor de Chile, que no entiende de construcciones intelectuales, ni tampoco de símbolos cromáticos o formales de específica tradición europea, simplemente por qué no lo interpretan?

En el tránsito del siglo XIX al XX no existe, como ya lo dijimos, el contacto real, la relación, en el sentido de la disciplina, con el mundo europeo, en aquellos aspectos más relevantes de su desarrollo estético-cultural.

Toda la carga semántica que desarrolla el Postimpresionismo y el Simbolismo, el lenguaje enteramente nuevo de los sincretistas que conscientemente buscan en el ordenamiento de la superficie una nueva sintaxis simbólica y luego el paso siguiente —y quizás más drástico del siglo XX— de la figuración al proceso de análisis y síntesis cubista, escapa por completo a los pintores chilenos

---

<sup>4</sup> A. Romera, “Historia de la Pintura Chilena”.

de la época. Aparecerá tardíamente, convertido no en instrumento o lenguaje científico, sino más bien en un reflejo familiar, confuso y dulcificado de las concepciones drásticas de Cézanne, Braque y Picasso.

Juan Francisco no traicionará la interpretación de su mundo en el intento de calzarse el zapato ajeno.

Para la exposición de 1916 en *El Mercurio*, los artistas del grupo de los Diez evidencian lo que posteriormente será también lenguaje propio de la generación del 13. Hablan de sinceridad, de vida, de la eliminación del orden jerárquico en el arte.

Dice Juan Francisco González:

“en la naturaleza no hay líneas ni fórmulas, los rasgos de que nos servimos para representarla son convencionales, y mientras menos la convención se manifieste, hay más sinceridad; en la naturaleza sólo hay organización, es decir, vida, y en ella, carácter o romance”<sup>5</sup>.

En el envío al *Salón de Valparaíso* de 1896, Juan Francisco acompaña algunas de sus telas con la palabra “impresión”. No hay que buscar en ello una connotación afrancesada, sino una referencia a la vida, a lo espontáneo.

El concepto que del “romance” vinculado a la naturaleza tiene Juan Francisco González, es un mentís a cualquier entonación intelectual, abstracta

---

<sup>5</sup> J. F. González, “A propósito de un discurso de D. Paulino Alfonso sobre el pintor Tomás Somerscales”. *El Mercurio*, Santiago, 04.06.1904.

o técnica, en el sentido de las investigaciones de la óptica de la época —Chevreuil, por ejemplo— sobre los colores científicamente considerados; más bien recuerda la extensión que al concepto romántico y pintoresco conceden los ingleses hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y que es el que alimenta la noción del paisaje “pintoresco” desde Gainsborough a Constable.

Cuando el pintor habla de un método verdadero que para él es la “observación y luego el cálculo”, todo efecto de frialdad queda anulado frente a su siguiente observación: “inmediatamente a estas dos acciones, la actividad de la mano en ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo”.

El rescate de las formas para el redescubrimiento de un lenguaje propio nace de este método fundado en la espontaneidad y la vitalidad, como también lo será en sus contemporáneos españoles Darío de Regoyos y Sorolla.

La necesidad del redescubrimiento de nuestro paisaje y el desdén por las tendencias y visiones impresionistas y su propio intento de formular, a través de algunos juicios, una teórica propia, confirman la noción de que hacia la primera década del siglo XX, Juan Francisco González comienza a establecer claramente los elementos de su estética definitiva.

El desarrollo de su trabajo en la cátedra de croquis y dibujo del natural a partir de 1908, en la Escuela de Bellas Artes, está marcada también por una referencia constante a la independencia, a la libertad de la interpretación, pese al requerimiento de una observación y un control severo de ojo y mano.

En el desarrollo de su propia notación se ha repetido ya tanto, aparece acentuada la fuerza de la pincelada, siempre constructiva, la densidad de la pasta, la definición de planos y volúmenes por un color modelador.

Estos verdes variados e intensos, los jugosos blancos y tierras encendidas, se ordenan sobre el soporte, cartón, tela o madera, con agilidad agresiva.

La vitalidad animal en Juan Francisco González, su desorden, su irreverencia, corresponden sin duda a la sorda rebeldía, a veces torpemente expresada, balbuceante en muchos casos, pero siempre profunda, del indoamericano, acentuada siempre por la constatación objetiva de las limitaciones agobiantes que le imponen sus ataduras políticas y económicas.

\*\*\*\*\*

Dijimos que ningún análisis del arte nacional es posible sin el examen de las específicas circunstancias sociales en que se desarrolla.

Si el despertar del siglo trae agitación, inquietud y aspiraciones renovadas de las grandes masas, traerá también el repudio a las normas morales a partir de las cuales el poder político ha impuesto su control.

La protesta omniafusiva de Dadá, desde Centroeuropa, que más tarde dará paso al surrealismo, se extiende encarnada en el repudio total de artistas, poetas, intelectuales en general, a las condiciones que hacen posible la guerra de 1914-18.

Lejos del conflicto, en América, el equivalente de esta repulsa, el motor del rechazo a lo establecido y a las modas foráneas, se patentiza en manifiestos, declaraciones y posturas públicas de creadores vinculados a grupos como será el de los Diez y la Generación del 13.

Ambos surgen en medio de cambios y postulados nuevos en lo social y en lo político, ambos expresan más o menos conscientemente la necesidad de construir otra vez una imagen de lo Indoamericano, desde la raíz misma de lo continental.

La inserción de Juan Francisco en este cuadro de inquietud intelectual agiganta su figura, como más tarde ocurrió con los hombres del 13. No puede separarse su estética de su conciencia sobre Chile y América. No puede tampoco, por los mismos motivos, intentar identificarse con la protesta europea.

Las ideas maestras de la mayoría de los creadores de vanguardia de la época, pueden identificarse en cambio con aquellas enunciadas por Pedro Prado y que el arquitecto y teórico argentino Angel Guido cita en su "Orientación Espiritual de la Arquitectura Americana:

“¿Cuál será el punto de apoyo que nos dé la pauta de nuestra originalidad, dado que hasta el presente casi podemos asegurar que no hemos tenido ninguna?

La visión más depurada de nuestro paisaje, de nuestra tierra y del hombre americano; un conocimiento mayor de las formas que durante varios siglos se levantaron espontáneamente,

rústicamente en nuestra América; una comprensión más definida de lo que somos, de dónde venimos y adónde vamos, son para nosotros las disciplinas que se imponen por el momento. Mañana, la espontaneidad, la libertad creadora de nuestros arquitectos, no harán menester de doctrinas y habremos dicho nuestra palabra en el espectáculo estético del mundo”<sup>6</sup>.

Como Prado, Julio Bertrand, Manuel Magallanes o Alfonso Leng, Juan Francisco no sólo está consciente de la necesidad de definirse en el sentido de esta afirmación de identidad, sino lo refleja en una consolidación de los elementos distintivos del lenguaje que caracterizará definitivamente su obra de madurez.

Sus retratos, concretos, pesados y carnales, absolutamente honestos, se ubican en el extremo contrario del idealismo sentimental y elegante de la época.

Como en la mayoría de los objetos que pinta, la aproximación táctil, es decir, que al aprehender visualmente el objeto, también lo toca, lo modela, antes de figurarlo. La identificación entre pintor y modelo es total y material.

La misma afirmación podemos hacer sobre sus temas campesinos y pueblerinos. Con el paso del tiempo la construcción de sus cuadros adquiere una pastosidad y un peso que sobrepasa la notación

---

<sup>6</sup> Pedro Prado, citado por Angel Guido en “Orientación Espiritual de la Arquitectura Americana”. Presentación al III Congreso Panamericano de Arquitectura de 1927.

cargada y quebrada característica de sus contemporáneos chilenos.

El análisis formal de sus frutas, flores y murallones melipillanos, se ha hecho innumerables veces, considerando sus rasgos matéricos distintivos.

Lo que a nosotros nos interesa es que la obra total del maestro se inserta dentro de una formulación expresiva cuya gradual independencia responde a aquella conciencia de identidad que exige definiciones propias.

A partir de las influencias españolas tempranas, pasando por el silencio pesado de su lenguaje maduro, Juan Francisco aspira a la concentración de formas y colores en un movimiento casi concéntrico, que luego se expande centrífugamente hacia los márgenes, con una irradiación casi explosiva y muchas veces caótica, anticonstructiva.

En la temática, el choque de la impresión de momento que lo estimula, reposa sobre un trasfondo inmensamente quieto y reflexivo, espeso caldo de cultivo que se manifiesta permanentemente en él como esencial forma de vida.

Tan pronto en Santiago o en el campo, su arraigo a la calle, al árbol, al paisaje, al incidente propio de las estaciones en sus cambios, no sólo cromáticos sino vitales, lo hacen participar en la amistad, en el contacto con el mundo, la mujer, el amor, de tal manera, que generalmente olvida las formas por arrebatarse la sustancia apasionadamente.

El acto de moverse por el mundo con sus telas y el apego paternal que a veces les demuestra,

confirman el carácter de registro, de crónica que muchas veces informa su pintura.

La distancia que asume frente a las especulaciones intelectuales relacionadas con su estética lo muestran, también, como el incansable experimentador, más apegado a la materia que a las tesis.

Rasgos todos estos evocadores de las inquietudes a que ya hemos hecho referencia, en algunos artistas jóvenes de la época.

La lucidez respecto de esta urgencia de identidad, refleja una diferencia sustantiva en el paso del estado dependiente a la conciencia de ser independiente.

Una antiquísima visión del pintor oriental, que se inserta en el Tao, impulsa la noción de que un objeto pintado que reproduce la naturaleza se incorpora a ella por un acto de conciencia y comunicación con el todo.

Se hace evidente en Juan Francisco la presencia del germen impulsor que reedita la naturaleza desde una profunda voluntad de identificación.

Con García Márquez hemos aprendido a leernos como constructores del mito americano, que no es sino la fase anterior de todo pueblo al despliegue de su historia.

El mito más que mirar hacia fuera, mira hacia adentro, mira hacia el origen cósmico primero, instintivo y primario. La pintura americana que puede llamarse reveladora y develadora es escasa, pertenece al mito. Es autora de sí misma, creadora de mundos, no de historia.

En este sentido, es interesante recordar que Hölderlin le asigna al poeta la tarea de trasmutar al mundo en las palabras. La poesía es un tomar posesión de la realidad.

Heidegger define la poesía como “la fundación del ser por la palabra de la boca”. Consecuentemente, “la poesía es dar nombres fundadores del ser de la esencia de las cosas”<sup>7</sup>.

Si se nos permite el paralelo, algunos pintores y escultores de Iberoamérica tienden a fundar nuestros mundos en el sentido heideggeriano y en los aspectos que buscaban definir las vanguardias de comienzos de siglo.

Juan Francisco González pintor, se acerca a la naturaleza y al hombre americano y construye un universo de formas fundamentales, que configuran una estructura mítica y fundadora que una vez expuesta, nos remitirá a la historia, al tiempo y al espacio que, en última instancia, son los de Juan Francisco González, el poeta y el pintor.

---

<sup>7</sup> Martin Heidegger: “Hölderlin y la Esencia de la Poesía”