

José Venturelli. En alguna parte en todo tiempo

José Venturelli. Somewhere at all times

JORGE MONTOYA VÉLIZ

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile
jmontoya@uc.cl

RESUMEN • Hacia el final de su vida, los amigos que José Venturelli tenía en Ginebra, donde había estado exiliado por cerca de quince años, le hicieron una entrevista filmada, en la que desarrolló una larga retrovisión de su historia personal y artística, como asimismo sobre su visión de la vida y del mundo. Nuestro propósito es seguir de cerca su itinerario reflexivo, deteniéndonos en su experiencia de vida y en su poética pictórica.

Palabras clave: José Venturelli, exilio, realidad, política, arte, murales, vitrales

ABSTRACT • Towards the end of his life, José Venturelli's friends in Geneva, where he had been in exile for nearly fifteen years, made a filmed interview, where he developed an extensive retrospective of his artistic and personal life story, as well as his views on life and the world. Our objective is to closely follow his reflexive path, analysing his life experience and pictorial poetry.

Keywords: José Venturelli, exile, reality, politics, art, murals, stained-glass windows

*Su dibujo se ha hecho firme como el contorno de las cosas naturales,
líneas seguras como el trazo del pez o la paloma. Su colorido tiene
el encanto de la imaginería popular y nos ilumina
como la floración de los cerezos.*

PABLO NERUDA, *Saludo a José Venturelli (1954)*

El 17 de septiembre de 1988, a causa de una grave enfermedad pulmonar, dejó de existir en Pekín, a los 64 años, el pintor y muralista José Venturelli. Hacía cerca de veinte años que había sido sometido a una arriesgada intervención quirúrgica, en la que se le extirpó parte importante de sus pulmones, a causa de que desde muy joven había padecido de tuberculosis, lo que le

significó vivir buena parte de su existencia en la situación límite de la vida y de la muerte. Neruda, quien fuera su antiguo amigo recordaba:

Venturelli estuvo enfermo mucho tiempo del pulmón, allá arriba, en un sanatorio de la alta cordillera chilena. Ésa era una época llena de misterio. El pintor se moría, y cuando ya íbamos a enterrarlo no había tal. Nos llegaban docenas de maravillosas pinturas, bocetos iluminados pacientemente con los colores dramáticos que sólo Venturelli posee: amarillos ensangrentados, ocre verdes (Neruda, 1993: 9).

Pero a pesar de todo Venturelli optó por la vida. La muerte era para él una suerte de capítulo de la vida que amó y expresó en sus obras. Esto era lo que quería seguir haciendo en su suelo natal. Quería regresar a su patria después de largos quince años de haber permanecido en el exilio en Ginebra. En un último intento por estabilizar su salud es trasladado por su hija Paz a Pekín, donde esperaba ser asistido por médicos acupunturistas. No era la primera vez que era hospitalizado y tratado con acupuntura. En una ocasión, médicos de la China fueron especialmente a Ginebra a salvarlo de la agonía, pocos años antes. Pero su hora había llegado y sólo pudo sobrevivir un mes más. La familiaridad con la acupuntura le venía de haber vivido también en China por no menos de ocho años, lo que le permitió compenetrarse profundamente con una cultura tan ajena para él, pero no menos fascinante. Quizás haya contribuido, por otro lado, a su precipitada partida, el hecho de que sólo tres meses antes que se agravara perdió a su esposa y compañera, Delia Baraona, con quien había compartido toda una vida llena de laberintos y de aventuras, como de experiencias sorprendentes y también dolorosas. Debió sufrir profundamente su muerte porque Delia supo seguirlo en esa suerte de visión de mundo, no carente de ingenuidad infantil, de dejarse sorprender, de maravillarse que Venturelli tenía, y que Neruda también recordaba:

Venturelli es grande, es infantil y dramático como América. Es terrible de pronto. No ve nada más que el luto y los cuervos. Está desamparado. Mira el abismo y va a morir. Vamos a morir los pueblos, vamos a caer bajo el peso de tantas crueldades, no podemos ya subsistir. Pero, de pronto, Venturelli sonrío. Todo ha cambiado. Sus torturadas figuras han sido borradas por la madurez: la acción es la madre de la esperanza (Neruda, 1993: 9).

Sus ojos luminosos y negros como el carbón no sólo admiraban la belleza de las cosas, sino que eran capaces de descubrir la esperanza en la tristeza, y en la voluntad de perfección, el alma del hombre. El 25 de febrero de 1988, unos siete meses antes de su muerte, sus amigos ginebrinos decidieron hacer un gran «retrato filmado» de Venturelli (que luego incorporarían en la colección de films *Plains Fixes*). La fuerza de su obra que revelaba la envergadura del pintor los impresionó vivamente. Querían descubrir al hombre, su sensibilidad, su fuerza, su cultura, en fin, su gratificante presencia. Con voz pausada



Hoy es todavía (1949).
Litografía.

y algo grave, espontáneamente el pintor fue confiando a su entrevistadora el vasto registro de su itinerario de artista, de sus reflexiones sobre los hombres y sobre el arte, como también sobre su larga experiencia de vida.

De las múltiples cosas que fue planteando en esta gran retrovisión que hizo de sí mismo, quisiéramos destacar al menos dos frentes de reflexión que Venturelli abordó con especial énfasis: su historia personal y su poética, que aunque abocetada, nos da cuenta de su credo artístico con clara inteligencia y fina sensibilidad.

Cuando se le pregunta: «Tú venías de Pekín. ¿Por qué Suiza, en qué vuelta de tu vida de viajero estabas?», Venturelli siente la interrogante como si él mismo por primera vez se la formulara y entonces experimentara la enorme necesidad de hacer para sí el gran relato de su vida. De este modo, lentamente va recordando los innumerables motivos que lo llevaron a viajar por todo el mundo: América Latina, especialmente Cuba; Europa, en particular Suiza, y desde luego China, donde vivió cerca de ocho años, aparte de otros tantos lugares. El haber llevado una vida marcadamente itinerante, le reportó no solamente una forma de conocer el mundo, sino también de ser conocido y de ser comprendido. Pensarse a sí mismo desde el exilio, lo hace volver sobre su historia.

Vengo de Chile, vengo de lejos... del último rincón del mundo. No sólo porque pertenece al hemisferio austral, sino porque hay múltiples razones

que contribuyen a su aislamiento. Es un país que por su ubicación geográfica tiene el carácter de una isla.¹

Por esta condición de existir tan aisladamente es que Chile —concluye Venturelli— no fue en otro tiempo más que una capitania dependiente del Virreinato de España, con lo que no pudo desarrollarse propiamente aquí una cultura colonial. Sin embargo, piensa que el centro del mundo finalmente está en todas partes y en ninguna a la vez, que es preciso salir al encuentro del mundo, al encuentro de los valores. Por esta razón es que ya tempranamente, a los 19 años, parte por primera vez a conocer el mundo. Comparte con su generación la necesidad de tomar conciencia de sí mismo en ese complejo momento de la historia del siglo XX que le tocó vivir.

Para mi generación era necesario encontrarse a sí mismo a través del arte. Sabíamos que había muchas cosas que queríamos decir o expresar, las que, sin embargo, no se encontraban en el dominio de lo racional o en los libros, puesto que no se las podía aprender intelectualmente [...] Por tanto era necesario ir a la realidad, consultar la realidad. Es por esto que en mi caso lo primero que me interesó fue ir al encuentro de la naturaleza de mi país, como también de América Latina.²

Pero para hacer este largo recorrido hacía falta indagar primeramente, hacerse cargo de lo que otros ya habían hecho antes de que él se asomara con mirada ansiosa. Es en esa búsqueda que Venturelli descubre la pintura mexicana, cuyo impacto fue decisivo en su trayectoria de artista. Esto no es raro si se piensa que muchas de las convicciones políticas afines a la de los muralistas mexicanos que sostendrá el artista durante su vida, recibirán tempranamente, por una parte, un fuerte impulso por la simpatía que despertó en él el Frente Popular, y de otro lado, quizás de un modo más personal, la presencia condicionante que veía en las ideas que provenían del modelo paterno grandemente vinculado a la sensibilidad social.

Venturelli era hijo de un italiano que era original de los alrededores de Ravena donde había nacido. Murió todavía joven a los 54 años en 1933. La

¹ Ésta y las demás citas que siguen son, a menos que se indique otra cosa, transcripciones y traducciones nuestras de la entrevista que Erica Deuber-Pauli grabó con José Venturelli en 1988 en Ginebra. De todas estas citas entregamos la versión en francés: «Je viens de Chili, je viens de loin... d'un coin lointain du monde. Ce n'est pas seulement l'hémisphère austral, mais aussi, ce sont des pays que pour plusieurs raisons, dans le cas de Chili, c'est aussi bien, raisons géographiques pour son isolement».

² Pour ma génération s'était nécessaire de trouver dans l'art; d'abord on avait trouvé qu'il avait des choses que nous voulions dire, exprimer, que n'étaient pas consultées dans les livres, que n'était pas dans le domaine rationnel qu'on ne pouvait pas les apprendre, que n'était pas notre source possible de compréhension. Alors, il fallait aller à la réalité, consulter la réalité C'est pour ça que notre premier intérêt a été à la rencontre de la nature de mon pays, dans mon cas, et aussi de l'Amérique Latine.

ironía de la vida hizo que así como el pintor buscó exiliarse en Ginebra, en Europa, el ravenés hizo lo propio, en su tiempo, en América Latina. Sus ideas políticas lo obligaron a abandonar su patria y refugiarse primeramente en Brasil y Argentina, para luego trasladarse a Chile donde se radicó definitivamente formando una familia junto a una chilena que también tenía ancestros europeos.

Pero él tenía también sus ideas políticas. Tengo esa impresión aun cuando yo era demasiado pequeño; era un niño cuando murió, como para saber exactamente cuál era su forma de pensar. Sin embargo, a través de los libros que había encontrado en su biblioteca, como asimismo de otros testimonios, me fui formando la impresión que mi padre; como la mayor parte de los hombres de esa época, era una especie de anarquista, inclinado al socialismo, en los comienzos del movimiento socialista italiano, del anarco-sindicalismo.³

Pero más allá de su activismo político, el padre de José manifestó también una gran inquietud por la literatura y la música, a lo que se agregaba un particular interés por la pintura, procurando incentivar a sus hijos para que también se interesaran en ello. Hacia el final de sus días, cuando el cáncer no le permitía salir a la calle, debiendo conformarse con quedarse en casa, se dedicaba a pintar acuarelas en las que demostraba al parecer no poco talento.

Desde su lecho de enfermo llamó un día a los niños y les hizo una demostración de pintura a la acuarela. Trazó una especie de paisaje. A José, que había cumplido recién nueve años, le pareció extraordinario. Pero el padre lo encontró muy feo y al terminar la sesión lo rompió (Mansilla, 2003: 12).

Por ese mismo tiempo fue matriculado en el Instituto Nacional, donde ya había ingresado su hermano Antonio hacía dos años. Fue en ese lugar en el que, cada vez con mayor vehemencia, fueron tomando forma las que llegarían a ser sus dos grandes pasiones: las actividades sociales y políticas por un lado, y el arte de la pintura por otro, pero sobre todo como arte mural, por su singular carácter de arte público, razón por la cual fue lo que más le llegó a interesar. Sin duda que desde esos primeros años la fuerza de la *educación refleja* que su padre le había infundido empezó a despertar en él una poderosa vocación.

Llegaron a su poder algunos libros que habían pertenecido al padre, sobre mezcla de colores, soluciones químicas, uso de materiales. Aprendió a hacer

³ Mais, il avait aussi des idées politiques. J'ai l'impression... j'étais trop petit, j'étais un enfant quand il est mort, pour savoir exactement quelle était sa pensée. Mais, à cause des livres que j'avais trouvés dans la bibliothèque et des autres témoignages, j'ai l'impression que lui, comme la plus part des hommes de cette époque, c'était d'une certaine sorte d'anarchie, tentée du socialisme; c'est le commencement du mouvement socialiste italien, et encore d'influence de... plus sens d'anarchie... d'anarco-sindicalisme, etcetera...



Alturas de Macchu Picchu
(1950). Xilografía.

pinceles e intentó toda clase de experimentos que podían ser peligrosos, como preparar una mezcla de pinturas en el horno de la casa. Aplicaba unas recetas medievales tal como aparecían en los libros (Mansilla, 2003: 15).

Estando todavía en el Instituto Nacional, a sus catorce años, decide ingresar a los cursos vespertinos de la Escuela de Bellas Artes, no sin antes haber comprometido la realización de un mural para ser instalado en el local de la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura, que recientemente había fundado Neruda a su regreso de España al estallar la guerra civil, y que se concretaría tres años después con la colaboración de Erwin Wenner y Alipio Jaramillo, quienes poco tiempo después serían recomendados por Venturelli a Alfaro Siqueiros, para que fuesen sus ayudantes junto con él en la realización del mural de la Escuela México de Chillán en 1941, y que llevaría el nombre de «Muerte al Invasor».

Muchos años después, tanto Siqueiros como Neruda dejaron algo más que un recuerdo de Venturelli en sus memorias. Ambos jugaron en su vida un rol muy importante. Siqueiros lo conoció precisamente con ocasión de la realización de su obra de la Escuela México cuando en 1941, siendo Neruda cónsul en México, estampó una visa en su pasaporte, lo que le permitió venir a Chile, haciendo posible de este modo que dejara la cárcel, donde había sido recluso por haber sido acusado de atentar contra la vida de León Trotsky, y ser desterrado a nuestro país, quedando judicialmente confinado en la ciudad de



El fugitivo (1950).
Xilografía.

Chillán, donde sería comisionado para que pintase ese gran mural en la biblioteca de la escuela que el gobierno mexicano había donado a Chillán, puesto que la que existía había sido destruida por el terremoto de 1939. Alfaro Siqueiros escribió sobre Venturelli: «era un joven pintor entonces desconocido, pero que hoy es uno de los más prestigiados, sino el más prestigiado de aquel país» (1977: 397).

En cuanto a Neruda, éste lo recuerda también cuando, por 1949, iniciara su largo peregrinaje clandestino hacia el exilio, «en aquel año de peligro y de escondite [en el que] terminé mi libro más importante, el *Canto General*» (1974: 191). Lo recuerda cuando después de tantas peripecias logró finalmente establecerse en París, en una casa que «tenía tres pisos, corredores y habitaciones chicas. Era una indescriptible pajarera» (205). En esa casa, situada lejos de la zona céntrica de París, pudo por esos días recibir a Venturelli y a Delia, en los tiempos en que el pintor por primera vez se propuso viajar por Europa. Fue por entonces cuando Neruda le encargó el cuidado de la edición clandestina del *Canto General* que se realizaría en Chile, y para lo cual diseñó alrededor de unos cincuenta grabados para las distintas partes de la obra.

Hacía sólo algún tiempo que ya se había hecho cargo de los grabados que

también Neruda le había encargado, para la primera edición de *Alturas de Macchu Picchu*, los que llevó a cabo en aquellos luctuosos días de reclusión cuando permaneció por cerca de dos años en el sanatorio El Peral, recuperándose penosamente de la tuberculosis.

Su amigo el pintor y también muralista, Julio Escámez, que lo conoció por entonces, nos ha dejado un particular testimonio de ese joven artista enfermo que por esos días ya había empezado a resignarse a morir al sucumbir todas las esperanzas. Pero afortunadamente gracias a la estreptomycin, por entonces bastante desconocida en nuestro país, pudo evitarse la crisis final de la enfermedad. Así, Venturelli pudo lentamente restablecerse, y volver nuevamente a la vida para la gran realización que le esperaba: hacerse cargo de los múltiples itinerarios visuales que habrían de poblar su universo plástico, el que siempre lo concebirá entrelazado con la primordial espesura de la historia de Chile y de América. A sus débiles fuerzas físicas, que casi lo abandonaron, se agregarán las fuerzas de sus convicciones políticas y estéticas que lo sustentarán para toda la vida porque se constituirán en la razón de ser de su existencia, al sentirse protagonista de un destino señero y personal.

El cansancio de su rostro pálido de enfermo, no logró nunca obnubilar su mirada limpia de joven artista y soñador, nacido en el último rincón de estas lejanas y aisladas tierras americanas, pero del cual saldría prontamente un día hacia el mundo, yendo en distinta dirección, ávido de conocimiento. Pero recordemos lo que Julio Escámez escribió sobre él:

Lo fui a ver al sanatorio El Peral cuando estaba obligado a reposo, en una absoluta postración por su grave enfermedad. Pero apenas se sintió con fuerzas convirtió su habitación en un pequeño taller. Dibujaba mucho, incluso en la cama. Le habían arreglado allí un espaldar; un tablero de dibujo y ahí produjo mucha obra gráfica, no pintura sino dibujos. Había superado la etapa más grave de su enfermedad cuando muchos pensaban que no podría sobrevivir a una tuberculosis terrible que al parecer le había dañado totalmente un pulmón e incluso el tórax (Mansilla, 2003: 39).

A sus dieciséis años, al terminar su enseñanza media, ingresará a estudiar tiempo completo en la Escuela de Bellas Artes. Pero pronto se dará cuenta que lo que ésta le ofrecía no lograba conciliarse enteramente con sus nacientes concepciones estéticas y políticas. Afortunadamente, por ese tiempo el pintor Laureano Guevara había dado inicio a sus cursos de pintura mural, que por primera vez se daban en Chile, lo que le permitió al joven Venturelli, de sólo dieciocho años, encontrar el medio expresivo que tanto buscaba, como alternativa a lo que se enseñaba en la Escuela, inspirada en las tendencias particularmente francesas.

Desde esos primeros años en que Venturelli salió a conocer el mundo, ya no se detuvo más. No es nuestro propósito seguir su itinerario de viajes pero nos resulta interesante al menos destacar dos momentos que él mismo recuerda especialmente. Siendo muy joven viaja a Europa pocos años después de la Guerra, sintiéndose atraído por los vientos democráticos que encuentra a su



Buscadora de agatas (1950).
Acrílico s/pastel.

paso, pero ya se había venido la Guerra Fría con lo que sintió el rechazo y la vigilancia permanente hacia él. Así y todo permaneció en Europa por un tiempo trabando contacto no sólo con artistas europeos sino latinoamericanos e ibéricos, hasta que un día decidió viajar a la China en 1952, atraído fuertemente por la revolución ocurrida sólo poco tiempo antes, en 1949. Afortunadamente tuvo la oportunidad de que se le extendiera una invitación para visitar Beijing, con motivo de la Conferencia de Asia, Africa y el Pacífico. Aunque el viaje desde Moscú fue algo arriesgado y muy inseguro, finalmente pudo llegar con Delia y su pequeña hija.

Un día cualquiera partí a China en condiciones más precarias y difíciles que las que podría tener hoy día. Recuerdo que atravesamos Siberia en unos aviones pequeños como si hubiéramos estado dispuestos a vivir una increíble aventura... pero no pasó nada; todo resultó normal. Pero verdaderamente era un viaje a la manera de Miguel Strogoff de Julio Verne, porque los nombres de las ciudades eran todos rusos, los que yo ya conocía desde mi infancia en los libros. Fue así como llegué a China en la que aún reinaba la atmósfera de una revolución que acababa de ocurrir.⁴

Estando en China, donde se quedó por años, y a la que volvió después entre otras razones por su serios problemas de salud confiando siempre en la

⁴ Et j'ai essayé à la fin d'arriver à partir à la Chine que c'était beaucoup plus difficile qu'aujourd'hui, parce que beaucoup de voyages... il avait des conditions techniques inférieures à celles-ci qu'aujourd'hui et allons dans petits avions à travers de la Sibérie et... des choses vraiment incroyables comme aventure si... rien s'est passé, tout bien s'est passé normalement, rien de négatif. Mais, véritablement s'était un voyage à la Jules Verne: Michel Strogoff, parce que s'étaient russes les noms de cetttes villes que j'ai connu seulement comme un enfant à l'ensemble de livres d'hiver. Alors, je suis arrivé à la Chine, qui avait toute l'atmosphère d'une révolution qui vient de se passer.

acupuntura, pudo darse cuenta a cabalidad de la grandiosidad de su arte y del enorme prejuicio que existía en Europa sobre esa cultura.

La Europa renacentista y culta; la Europa racionalista, de enorme influencia en los siglos XIX y XX, siempre había visto esta pintura como un fenómeno artístico de segundo grado, inclusive las obras de arte oriental y chino que había en Europa.⁵

La entrevistadora le pregunta si este hecho cambió su manera de ver la pintura. Venturelli se apresura a responder que esta experiencia enriqueció su mirada pero no la cambió, porque él tenía conciencia de sus propios valores. China no le iba a pedir que cambiara. Pudo vivir allí durante ocho años siendo siempre querido y respetado por mucha gente.

Tan pronto llegó y se pudo establecer con su familia, se le asignó una cátedra en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Beijing y, por otro lado, asumió con entusiasmo las actividades de dirigente del Consejo de la Paz que los chinos le encomendaron, en cuya sede realizó un mural de grandes dimensiones. Desgraciadamente años después, hacia 1975, cuando todavía se vivían los excesos de la Revolución Cultural, pudo constatar que su obra había sido completamente destruida. Vio con estupor que su taller fue saqueado y que sus documentos y objetos personales habían sido quemados. La facultad de Bellas Artes fue clausurada y alumnos y profesores fueron objeto de un destino incierto. Pero para entonces Venturelli, Delia y su hija Paz, ya se habían radicado en Ginebra.

La Revolución Cultural, que en un comienzo había despertado en él un gran interés, con el tiempo fue decepcionándolo como hombre y como artista, puesto que comprendió que allí también se llegó a sostener, como en la Unión Soviética, que el arte debía estar al servicio de la revolución y no al de la creatividad. Al respecto escribió Mansilla:

De todos modos reiteró sus concepciones de siempre: el arte no puede ser tutelado, la libertad es la única atmósfera donde puede desarrollarse la creación cultural; todo artista tiene algún compromiso con la sociedad en que vive y con el humanismo, pero el arte no puede ser dirigido por los burócratas o por tutores políticos (2003: 103).

Pero más allá de todas estas contingencias poco alentadoras, Venturelli siempre guardó de China mucho más que un enorme recuerdo. Para él, haber tenido el privilegio de vivir en ese lejano país, de costumbres acaso muy distintas a las nuestras, constituyó un bagaje experiencial único y revelador de una cultura desconocida que dejó muchas improntas notorias en su formación de artista. Él siempre reivindicó para sí, sin embargo, todos los valores cultu-

⁵ L'Europe renaissantiste, l'Europe rationaliste, l'Europe culte, l'Europe universaliste, de grande puissance du siècle passé et de ce siècle, toujours l'avait regardée comme un phénomène artistique de deux-ième degré, même avec l'art oriental et chinoise de l'Europe.



Levantando al caído (1976).
Acrílico.

rales que habían contribuido a su trayectoria, y que eran atribuibles también a sus experiencias que ya desde el inicio en su patria le señalaban un camino cuando por primera vez motivado por su padre, nadie lo dude, toma un pincel y sale a recorrer no sólo su tierra natal, sino América, Europa y el mundo.

Venturelli ingresó tempranamente, siendo todavía un adolescente, a la célula de las Juventudes Comunistas que existía en el Instituto Nacional, cuyas actividades le atraían tanto como su dedicación al dibujo.

El tiempo histórico que le tocó vivir por esos años fue de particular importancia para él. Era la época del Frente Popular, en el que se unificaron las banderas de los partidos de izquierda para llevar a la Presidencia de la República a la carismática figura de Pedro Aguirre Cerda. Era también el tiempo de la Guerra Civil española, de Neruda y el Winnipeg, y de la Segunda Guerra Mundial que ya se anunciaba.

A medida que fue creciendo y avanzando en edad, poco a poco la experiencia directa que fue obteniendo a través de sus diversos viajes, especialmente a la entonces RDA, a la URSS de Stalin y a la China de Mao, le permitió

profundizar no sólo en sus ideas políticas, gracias a la lúcida consulta que fue haciendo a la «realidad», como él decía, sino sobre todo en la declaración de principios de su poética pictórica, en la certeza de su credo artístico. Por esta razón pudo desarrollar una conciencia crítica muy segura de lo que fue encontrando en esos distintos lugares que fue conociendo. A pesar de lo importante que debió haber sido para él el régimen soviético en un tiempo, y de haber tenido la oportunidad de ser invitado a Moscú en 1954, con el propósito de relacionarse con la organización de artistas plásticos, se dio cuenta, sin embargo, que aún no desaparecía el culto a Stalin, y que aún ejercían influencia los Informes que había elaborado, en 1946 y 1948, el Secretario del Comité Central del Partido Comunista de la URSS, Andrei Zhdánov, sobre cuestiones referidas a la literatura y el arte, particularmente acerca de la música cuyos planteamientos fueron recogidos en sendas resoluciones oficiales. Comprendió que sólo conducían a una visión dogmática y dictatorial, que obligaba a abandonar toda inquietud por la cultura occidental, por considerar que de allí surgía la expresión meramente formalista del arte burgués. Observemos lo que el propio artista escribió:

Yo me he preguntado muchas veces por qué la sociedad soviética o más bien sus aparatos culturales son tan impermeables a todo lo que consideran como penetración de otros valores. Están siempre alertas a lo que estiman como falta de vigilancia revolucionaria; a todo lo que les parezca que envenena el alma del pueblo y a lo que estiman que es contrabando ideológico del capitalismo y del individualismo. Yo no creo en esas vigilancias. Un país pertenece al mundo y no a un pedazo del mundo. Pertenece a la vida (Mansilla, 2003: 70).

El concepto de arte todavía vigente en la URSS ciertamente lo decepcionó, al ver cómo la cultura se había ido colectivizando artificialmente, a través de la imposición de resoluciones que no consideraban precisamente la realidad. No obstante que en 1954 se emitió una nueva resolución, con la que el Comité Central esperaba rectificar las anteriores por encontrar que contenían inexactitudes y apreciaciones infundadas acerca de los artistas, atribuidas al culto a la personalidad de Stalin, por mucho tiempo más esas ideas tuvieron todavía una gran importancia para el destino del arte soviético (cf. Zhdánov, 1970). Veamos lo que pensaba Venturelli sobre esto:

Se hacía un arte por encargo administrativo. El informe Zhdánov señaló la línea del Comité Central, que era quien les recomendaba a los escritores lo que debían escribir; a los pintores lo que era necesario pintar; a los músicos las partituras que debían componer. Yo pienso que todos los Comités Centrales pueden votar que una cosa es verdad, pero si no lo es, sigue siendo una mentira (Mansilla, 2003: 72).

El último gran tramo de su vida lo pasó, como decíamos, en Ginebra en el exilio. Quiso reencontrarse con ese lugar que conocía muy bien, y donde si-

guió aprendiendo nuevas cosas como la técnica de los vitrales. El fuerte sentido social que le imprimió siempre a sus obras, fueran estas muralísticas, es decir, como arte público, o bien como obra de caballete, en todos los casos veía en ello no sólo un desafío artístico, sino sobre todo un imperativo moral. De aquí sus aprensiones también acerca del arte moderno europeo, al que acusaba de haberse marginado de los valores morales y sociales. Sin duda que en esto está muy cerca de las concepciones artísticas tanto de Siqueiros como de Neruda, a quienes como decíamos, conoció muy estrechamente.

Pienso, por ejemplo, en artistas como García Márquez, en cuya obra aparece todo un mundo, toda una realidad social, económica, natural, aun psicológica, que es una forma de penetración extraordinaria, yo pienso, para los propios latinoamericanos en primer lugar, quienes aparecen allí representados, transfigurados por la belleza, en el sentido más profundo de la palabra.⁶

Si tuviéramos que buscar alguna expresión que sintetizara su pensamiento podríamos encontrarla en una antigua máxima china que acostumbraba citar, y que decía: «aprende de los grandes maestros, pero evita sus errores».⁷

Venturelli sabía que en su formación tenía una gran deuda con muchas personas, desde aquellas meramente aficionadas y que nadie conoce, hasta los grandes maestros de importancia universal. Todos ellos le dejaron una huella indeleble. A medida que creció se dio cuenta «que la pintura no provenía de la pintura, sino de la vida» (Venturelli, 1990).

Pero Venturelli también sabía que el proceso de creación es un camino no exento de incertidumbres y dificultades.

El artista cambia con sus manos y sus ideas la materia inerte con que trabaja y hace de ella otra cosa. Es en esa faena que teme más a lo conocido que a lo desconocido. Es presa del temor frente a lo que ama. Su fidelidad guarda un sentimiento de turbación. Y la mano le tiembla frecuentemente al decir lo que sabe, más que cuando acaricia una fiera desconocida (Venturelli, 1990).

Pero más allá del mundo de los hombres, está la imponente naturaleza que lo cautivó desde su infancia por los días en que por primera vez, teniendo no más de dieciocho años, viaja al Norte Grande, donde se dejó impresionar por la sublime belleza del paisaje, por lo deslumbrante de los caseríos de San Pedro de Atacama, pero también por el arrinconamiento en que habían quedado las antiguas culturas aimaras, cuyos descendientes pudo conocer. Comprende

⁶ Quand je pense en des artistes, par exemple, pour aller dans le sens vers de l'histoire, par exemple, García Márquez. Tout ce monde, cette réalité sociale, économique, naturelle, même psychologique, c'est une forme de pénétration même extraordinaire, je pense, pour les propres latinoaméricaines dans premier lieu. Ils se sont du représenter, transfigurer comme sujet de beauté dans le sens le plus profonde.

⁷ Venturelli cita a Liu Tao-ch'un. *Dinastía Sung. Los seis esenciales y las seis cualidades de la pintura.*

dió tempranamente, por tanto, que en la naturaleza está el germen de lo bello y de lo bueno, como también el origen del tejido social. Chile era para él un territorio enclavado entre los Andes y el Océano Pacífico, el Desierto de Atacama y Tierra del Fuego. Por eso es fácil ver en sus cuadros las montañas, las luces y bosques de ésta su tierra natal. Sin duda que el clima y el medio geográfico influían en su personalidad, la que variaba según los resplandores tropicales, las medioluces del estío meridional o las brumas melancólicas del norte.

La historiadora de arte Alicia Rojas tuvo ocasión de conversar con él en China. Su testimonio resulta ser muy revelador.

En Pekín tuve la oportunidad de charlar largamente con él. No olvido sus palabras «Es difícil fijar los límites de lo nacional, el espíritu no tiene fronteras; pertenecemos a algo mucho más grande que a una determinada Geografía» (Rojas, 1990).

Alicia Rojas, al observar el gesto dibujístico de Venturelli, advierte que es diverso, personal y de gran riqueza. En su dibujo cree ver rasgos de tal modo imaginativos y elocuentes que le hacen recordar a Matisse. Muchos años antes, en 1956, Antonio Romera al comentar sus dibujos de Pekín, aventuró algo similar, yendo mucho más lejos: «He puesto —decía— una fórmula que podría resumir la prodigiosa impresión dejada por tales dibujos: la Odalisca de Ingres + Utamaro + Matisse = Venturelli» (Marinello, Romera y Uhse, 1977). A pesar que Romera señala que se trata tan sólo de marcar una filiación, indudablemente este tipo de fórmula desnaturaliza la obra reduciéndola a lo que no es, perdiendo de vista lo que sí es prodigioso: sus rasgos originales que acaso sean inefables pero no reductibles.

Alicia Rojas señala con acierto, por otro lado, que en sus pinturas no hay:

odio ni venganza. No hay manos crispadas ni rostros cargados de ira; por el contrario, se erigen como una sinfonía del concepto trágico de la vida que internaliza nuestro pueblo autóctono. Angustia y ternura en el drama del hombre americano (1990).

Las manos crispadas y los rostros con ira los encontramos fácilmente en la obra muralística o de caballete de Siqueiros pero nunca en Venturelli, porque el arte de Siqueiros tiene sentido de arenga, de relato dramático, de «oratoria pictórica», como acostumbraba decir. En la obra de Venturelli, en cambio, está la historia y el mundo social como expresión del drama humano, pero de una manera atemperada y reflexiva, aunque no sin cierta vehemencia. «¿Influencias? En Venturelli no hay buenas ni malas, hay espíritu fuerte en expansión. La historia de las influencias, es la historia del espíritu [...] José capta, por supuesto, las influencias, pero no las sufre, las disfruta» (Rojas, 1990).

De acuerdo a sus inclinaciones y necesidades, Venturelli se sentía más cerca de Piero de la Francesca que de Giotto, sin olvidar a Miguel Ángel, a Rembrandt o Vermeer. Y en cuanto a nuestro tiempo, lo que va de Munch a Klimt, o de Cézanne a Picasso, «me han ayudado a encontrar las palabras



Vitrales del Templo de la Madeleine, Ginebra (1988)

más adecuadas, a mirar y a medir el mundo, a reconocer la luz como parte de la sombra y la sombra como testimonio de la luz» (Venturelli, 1990). Pero más allá de la gran tradición europea está lo que América le dio, desde la gráfica, Posada, Goeldi, hasta los grandes muralistas mexicanos, Rivera, Orozco, Siqueiros. Pero no siendo esto suficiente, el encuentro con el arte de China y en los últimos tiempos con la creación de vitrales en Suiza, terminan por darle una extraordinaria formación.

Durante esos largos años de exilio en Ginebra sintió como nunca la necesidad de pintar a Chile. Allí volvió a pintar la tierra de Arauco, los lagos del sur, y también los áridos yermos norteños, como si pensara que nunca los volvería a ver.

A medida que se acercaban los últimos años de su vida, presintiendo acaso que su fin se aproximaba inevitablemente, sin poder llevar a cabo tantos proyectos, pudo tener para fortuna suya la gran oportunidad de realizar en Ginebra tres enormes vitrales para ser colocados en la capilla lateral sur del templo de la Madeleine, una antigua iglesia construida en los tiempos de Lutero y declarada monumento nacional. La magnificencia de estos vitrales no se reduce sólo a sus imponentes tamaños, sino a su grandilocuencia en la que se funde la Revelación Cristiana, la concepción que el artista tenía del hombre y del mundo, junto a la resplandeciente belleza de su oficio, que en este caso ha llegado a constituirse en la gran síntesis de toda su producción, en la que podemos reconocer sus múltiples búsquedas sugeridas en la maestría de sus formas y en la suntuosidad de su propuesta cromática. La obra fue inaugurada el viernes 8 de mayo de 1987.

No fue fácil para él asumir este enorme encargo. Debió recurrir a toda su larga experiencia de pintor y muralista, pero también a un perfeccionamiento



José Venturelli
en su taller de Lo Barnechea,
Santiago de Chile, 1972

de la técnica de vitrales, acerca de la cual no era mucho lo que sabía. Largas horas de trabajo le esperaban, exigiendo sobremanera un alto rendimiento a su precario estado de salud. Siempre se dispuso, por otro lado, a someterse al rigor y a los imperativos técnicos propios de este oficio nuevo para él. Acepta de buen grado los consejos y sugerencias de los maestros expertos en vidrieras de Lucerna, que trabajaron con él en su ejecución.

Pero su vida se extinguió antes de ver terminada completamente su obra. En la primavera europea de 1988 pudo concluir los diseños para los vitrales que estarían emplazados, esta vez, en la antecámara de la capilla de la iglesia. Su posterior realización los convirtió no sólo en su obra póstuma, sino que en su conjunto con los que hizo en vida, constituirán también el más meritorio testamento espiritual que el artista pudo dejar a la humanidad y a los ginebrinos en particular, como auténtico canto de vida y de esperanza. No en vano después fueron declarados por la UNESCO patrimonio de la humanidad.

Como si esta obra monumental no hubiese justificado grandemente la culminación de su trayectoria artística, sólo muy poco tiempo antes había emprendido otra producción de enormes magnituales, que tenía por propósito responder a un profundo sentido ético: dar testimonio visual de la solidaridad que los suizos brindaron a los exiliados políticos y, al mismo tiempo, hacer ver también la dignidad de esas personas que, como huéspedes de un país situado tan lejos del nuestro, fueron recibidas con el sentimiento de humanidad propio de un pueblo hospitalario y acogedor. Venturelli sabía esto muy bien, por eso al necesitar recorrer nuevamente el amplio registro de sus múltiples búsquedas pasadas y, al aguzar su razonamiento visual, pudo dar con unas figuras de mujeres que extienden sus manos hacia el encuentro de otras manos fraternas, simbolizando con este sencillo gesto la grandeza del encuentro en-



Mural de L'Ecole de Balexert, Ginebra (1983-1984).
Mosaico.

tre las personas. La obra que surgió de este feliz propósito fue un gran mural de enormes proporciones realizado en mosaicos traídos desde Ravena, el que fue trabajándose durante dos años en uno de los muros de la escuela pública Baxelert de Ginebra. Venturelli señaló en esa oportunidad:

Nosotros los chilenos hemos venido a este país y hemos recibido una solidaridad muy efectiva y real. Y no tenemos que limitarnos a recibir sino también a entregar. Estamos entregando lo que podemos en nuestros contactos con los suizos. Queremos mantener una actitud de igualdad. No somos mendigos que piden que tengan piedad de nosotros. Somos también una fuerza creadora (Mansilla, 2003: 111).

Cuando Venturelli en algún momento se puso a pensar y a escribir sobre su arte, cuando se sintió llevado a preguntarse acerca de su experiencia como artista, en todos los oficios que pudo aprender y cultivar, después de una larga meditación, anotó finalmente:

De todo lo que he visto y vivido han salido las imágenes que atraviesan mi pintura. De tantos dolores de una época turbulenta prefiero pensar en las luces que surgen de los gestos generosos, de los actos solidarios de tantos que buscan y se batan por la verdad. Creo que los artistas que serán recordados son aquellos que dejen como testimonio de nuestro tiempo no sólo el grito de la parturienta, sino el brillo de la mirada del niño (1990).⁸

⁸ El autor agradece a Paz Venturelli y a la Fundación José Venturelli su inestimable colaboración en esta publicación. Este artículo es parte de la investigación Fondecyt N° 1000589, «Perfil estético-antropológico del ser chileno a través de las artes, en el período 1933-1970».

REFERENCIAS

- ALFARO SIQUEIROS, David. (1977). *Me llamaban el coronelazo. Memorias*. México: Grijalbo.
- CAPECCHI, Luisa. (1993). Acercamiento a José Venturelli. En *José Venturelli. Pinturas y obras gráficas* (pp.11-12). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- CARVACHO, Victor. (1956). Venturelli en la Universidad. *Diario El Debate* (Santiago), 28 de marzo.
- DEUBER-PAULI, Erica (Entrevistadora). (1988). *José Venturelli; Peintre*. Video VHS, ByN, 51'. Producido por Plans-Fixes, Genève, Commune de Vernier, 25 février au Lignon.
- FOXLEY, Ana María. (1988). José Venturelli. Un horizonte humano. *Revista Hoy* (Santiago de Chile), 584.
- MANSILLA, Luis Alberto. (2003). *Hoy es todavía. Jose Venturelli, una biografía*. Santiago: Lom.
- MARINELLO, Juan, Antonio ROMERA y Bodo UHSE. (1977). *José Venturelli. Pinturas, dibujos, estampas. Catálogo*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- José Venturelli: Pinturas y obras gráficas*. (1993). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- NERUDA, Pablo. (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- . (1993). Venturelli. En *José Venturelli. Pintura y obras gráficas* (p. 9). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- ROJAS, Alicia. (1990). Mi reencuentro con José. *José Venturelli, 45 años de pintura, 1943-1988*. Muestra retrospectiva. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- ROMERA, Antonio. (1960). *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Zig-Zag.
- SAÚL, Ernesto. (1972). *Pintura social en Chile*. Santiago: Quimantú.
- TEITELBOIM, Volodia. (1956). Venturelli de ayer y de hoy. *Diario El Siglo* (Santiago), 4 de abril.
- VENTURELLI, José. (1990). *El oficio de pintor y sus interrogantes*. En *José Venturelli, 45 años de pintura, 1943-1988*. Muestra retrospectiva. Santiago: Museo de Bellas Artes.
- . (2003). La pintura chilena: defensa del realismo. En Luis Alberto Mansilla, *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*. Santiago: Lom.
- ZHDÁNOV, Andrei. (1970). El realismo socialista. Sobre cuestiones de literatura y arte (Resoluciones del CC del PC (B) de la URSS). En Adolfo Sánchez Vázquez (editor), *Estética y marxismo. Tomo II*. México: Era.