

LA ENSEÑANZA DEL MAESTRO PABLO BURCHARD,
EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES
(Testimonio de un discípulo)

RAMÓN VERGARA GREZ
Academia Chilena de Bellas Artes

Al iniciarse el año 1940 mi madre, mi hermana y yo, viajamos a Santiago. Mi padre se había quedado en Antofagasta, trabajando en el Ferrocarril de Antofagasta a Bolivia. Con él también dejamos el paisaje simple, desolado y estéril, desprovisto del más mísero hierbajo. La tierra limitada por el mar y el mar que servía de espejo, base o fundamento al cielo.

Desde las ventanas del ferrocarril de trocha angosta —en un viaje que demoraba tres días y dos noches— divisamos a lo lejos, las cadenas de montañas que parecían cabalgar y aprisionaban enormes espacios vacíos y absolutos, que luego se libertaban. ¿A dónde iban a parar esas encomiendas desbocadas, que contenían al silencio como la identidad de estos parajes?

Recortadas sobre el fondo azul intenso, veíamos mecerse algunas nubes, semejaban a ratos canastillos bordados, embarcaciones a vela, faroles chinos en forma de tortugas, peces, gallos y otros animales, enormes cabelleras que habían sido coloreadas por el crepúsculo. Estos volantines de las grandes soledades y el espacio que se extiende inconmensurablemente, nos traían el recuerdo de los juegos de nuestra infancia, sepultados en la pampa que servía de patio o jardín a nuestra casa en Mejillones.

Desde la provincia, la Escuela de Bellas Artes o el "Palacio" de Bellas Artes con el que se le identifica, se ve como un templo o fortaleza inexpugnable, sólo para privilegiados o farsantes locos. El temor a frac-

sar en ella, me hacía temblar la mente y no podía conciliar el sueño. El sudor pegajoso y frío me empapaba el cuerpo y mi mano en la prueba, no obedecía al ojo ni al entendimiento. Por eso, no me sorprendió cuando me informaron que había sido reprobado con nota tres y medio, con el trabajo que me había dirigido con tanta aplicación la inspectora de la Escuela, señorita Rebeca Castro. Lo que constituye un misterio que no he podido explicar todavía, es cómo y cuándo la Providencia hizo su voluntad y los profesores integrantes del jurado, acordaron subir mi nota a cuatro, con la cual pasé a integrar la lista de los aceptados.

En el hall de la Escuela de Bellas Artes, alimentando en mi mente las constantes lineales y estructurales de mi añorado paisaje natal, por primera vez vi emerger las sólidas imágenes de “Nascita di Venere” (Trono Ludovisi), que muchos atribuyen a las pesquisas de Locri o Taranto. El “Discobolo” y el “Marsia” de Mirone. El “Apolo del Tevere”, con su rigidez arcaica un poco lejana; mientras pareciera anunciar el bello equilibrio, la estructura amplia, grandiosa y esencial concebidos por Fidias. La “Amazzone” y el “Doriforo” con su característica constructiva y estática, en que la forma —cuerpo y músculos— dominan sobre la espiritualidad. El noble y sereno motivo de la “Stele funerario di Hegeso” y el “Pireo”, cerca del 420 a. C. El “Fauno in riposo”, el “Apolo Liceo”, el “Hermes di Andros”, “Afrodita di Milo”, “Venere Cnidia”, “Musa detta Euterpe” de Prassitele. El grupo “Dei Lottatori” de Lissipo. La “Artemisa di Versailles”, “Apolo del Belvedere” atribuidos a Leócharos y el “Sófocles”. También estaba el monumental “Torso del Belvedere” de Apollonio di Nestores, que Miguel Angel se negara a restaurar por temor a hacerle perder su efecto grandioso. El retrato de “Cicerone” y “Bruto”, junto al relieve también romano del “Imperatore col seguito”.

Había más modelos distribuidos en los laberínticos pasillos y talleres de la Escuela. Gigantescas reproducciones en yeso, con sellos del Museo del Louvre. El edificio cobijaba un arsenal de patrones de la Edad áurea del arte griego y romano. ¿Dónde habrá ido a parar ese rico patrimonio del que se ha privado a nuestros jóvenes estudiantes para la formación del gusto, la sensibilidad en especial del tacto, sentido de la medida y la estructura? Material didáctico, tanto más valioso, porque nunca podremos disponer de obras originales. Los maestros enseñaban con esos recursos, el oficio artístico y la comprensión de las bellas artes. Paralelos a esta práctica, los géneros pictóricos: naturaleza muerta, flores, retratos y la pintura de historia, que en cierto modo se impartía en el taller de pintura mural.

En 1940 las bellas artes gozaban de un ambiente sólidamente estructurado. Había heredado la filosofía de la educación artística que se remonta

al siglo XVIII, vigente en la mayor parte de los centros culturales de Occidente. Institucionalmente contaba con la Academia de Bellas Artes, Artes Aplicadas y Museo de Arte, que cumplían con los siguientes objetivos: 1. Formar artistas para crear y ejecutar obras de arte, 2. Formar artesanos con aptitudes artísticas, para crear o ejecutar artísticamente objetos generalmente utilitarios, y 3. Despertar interés en las clases más numerosas y menos cultas, por las obras de arte del pasado y del presente, para poder apreciarlas y juzgarlas y distinguir las que poseen y las que carecen de valor artístico. Tal fundamentación precisaba bien el alma occidental y nuestras aptitudes en el arte, que como dice Ellie Faure, define al “hombre por lo que ocurre en el mundo”, distinto del arte de Oriente, que define “el mundo por lo que ocurre en el hombre”.

La llamada generación del año 28, había madurado y asumido la responsabilidad de orientar y hacer crecer las bellas artes en el país. Aprovechaba de la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas, que funcionaban bajo el alero de la Universidad de Chile, acogidas por la comprensión e inteligencia del Rector don Juvenal Hernández. Fue él quien comprendió oportunamente la necesidad de que las artes tuvieran un gobierno estable, que junto a las ciencias y tecnologías pudieran proporcionar una mayor certeza económica a sus cultores más brillantes y se programara para el país, un destino social para las artes.

De ese modo se iba a defender al arte de la tiranía de la comercialización, pero no pudo sustraerse a la contingencia de la politización. Con motivo de la reforma universitaria de 1968, perdió su vitalidad y estructura. Un hito importante lo constituye el incendio del tercer piso de la Escuela de Bellas Artes, importante centro de creación y encuentro y su posterior traslado de la Escuela, a los terrenos de Macul. ¡Incendio de las bellas artes que aún no termina!

Para los jóvenes estudiantes, ese espacio tenía algo de secreto y mágico, misterioso y trascendente. Cuando caminábamos, nuestros pasos retumbaban en los muros y se entrelazaban en el hall central. La luz y la oscuridad tachonadas de ojos vigilaban, parecían regular el anonimato y los excesos de la fama y facilitaban el transporte a la posteridad. Ese espacio único que había costado tanto a tantos hombres, conservaba para nuestra tradición, los secretos de la contingencia y la eternidad.

La segunda guerra mundial que había comenzado con la invasión a Polonia el 1º de septiembre de 1939, dejó aislada a la Escuela de Bellas Artes. Los profesores y estudiantes, se recluyeron en sus talleres, Practicaban las lecturas en la biblioteca especializada y el diálogo profesional, en los talleres del tercer piso de la Escuela. Hacían uso de los instrumentos

simples del oficio e impulsados por una emotividad contenida ante la naturaleza, se aproximaron al concepto postimpresionista-fauve.

Santiago contaba entonces, con tres Salones de Artes Plástica que se instalaban en el Museo de Bellas Artes: Salón Oficial, Salón Nacional y Salón de Profesores. Disponía de varias salas de exposiciones, las de los institutos binacionales presididos por la Sala de Amigos del Arte y algunas salas comerciales: "Le caveau", "Galerie du Parc", encabezadas por la que era administrada por el Banco de Chile. En mayo-junio de 1940, se inauguró la importante exposición de arte francés con ilustraciones, libros, la estampa francesa moderna, calcografías del Museo del Louvre, dibujos y acuarelas del siglo XIX. En mayo-diciembre de 1941, se exhibió "La Pintura Contemporánea Norteamericana" que produjo fuerte impacto en mi sensibilidad, porque reemplazaba el ideal de la imitación de la naturaleza por un orden estructural plástico. Vi por primera vez las formas exactas y los contornos definidos y los temas de las calles misteriosas y deshabitadas, las regiones afectadas por la sequía, los jardines abandonados. Una severa acentuación de lo constructivo en los márgenes próximos a lo abstracto.

Los salones de Artes Plásticas con sus sistemas de premiación, contribuían a estabilizar la estructura de valores profesionales. El Salón de alumnos por su expresión creativa, también facilitaba una jerarquía de los valores juveniles. El Premio Nacional surgió así, como un reconocimiento a la actividad artística y el ambiente cultural maduro.

La Escuela de Bellas Artes era eminentemente vocacional, diferente de las instituciones educacionales actuales que conceptúan las artes como una profesión liberal. Entonces, como una gran colmena, sólo se percibían el movimiento y entrelazado de las herramientas: el rasguído y golpes del pincel, cincel y buril. Los cursos complementarios de cultura general, de Tecnología de los materiales y su empleo en el arte, Historia del arte universal y americano, Geometría descriptiva, Morfología y Anatomía humana, etc., constituían una exigencia para el plan general. Periódicamente, recibíamos las visitas inspectivas de la vigorosa personalidad de don Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes y teníamos noticias de la Escuela de Artes Aplicadas.

Un mundo sometido a tanta tensión productiva sensible, que manejaba un lenguaje y criterio comunes, talvez necesitaba de dos estructuras que fueran invisibles, que no se hicieran sentir sino por la acción de la lógica o el primado del espíritu. Así, existía una administrativa presidida por don Carlos Humeres Solar, abogado de fina cultura. Y otra artística, en cuya cima se situaba la venerable figura de don Pablo Burchard Eggeling, que

obviamente no había necesitado de un currículum abultado ni haber sido elegido en una asamblea mayoritaria.

Preguntando por los caminos que mejor sirvieran a la disipación de mis dudas, el encuentro y afirmación de mí mismo, la razón y certeza basadas en una disciplina responsable, encontré abierta la puerta del taller del maestro Pablo Burchard. El comentario que lo definía, expresaba que don Pablo era el único continuador de la tradición realista, respetuoso de las reglas académicas. Manejaba los recursos del claroscuro y la imitación de las calidades físicas de los objetos que conforman el universo cotidiano y permanecía ajeno al movimiento moderno. Tal afirmación daba un particular interés a su solitaria personalidad, lo que revelaba la honestidad y autenticidad de su espíritu.

Simultáneamente con esta sólida presencia, se observaba un clima de rebeldía en los alumnos y jóvenes docentes como Carlos Pedraza, Raúl Santelices, Sergio Montecino, Fernando Morales, Alfredo Aliaga, Ximena Cristi, Oscar Arlegui, Lily Garafulic, Marta Colvin, etc. Libres de toda formulación teórica, adrede descuidaban el dibujo, manifestando su preferencia por la pincelada y la materia abundante y el colorido de un nivel cromático más alto.

Las clases se iniciaban en los primeros días de abril y el curso de iniciación manifestaba un nerviosismo natural por entrar en contacto con el maestro. El pintor Alfredo Aliaga, servía la ayudantía de don Pablo Burchard. Pequeño de estatura, pálido, cuidadoso en el hablar y el vestir, afectuoso y comunicador, dispuesto siempre a acoger las preguntas que le formulábamos. El daba las primeras lecciones, la posición del alumno frente al modelo y el caballete, el material y la manera de usarlo, los principios para ver y construir la imagen plástica, mientras se tomaba todo el tiempo para la llegada del maestro.

A mediados de mayo, conocimos a don Pablo. Según se decía, era un enamorado del otoño: de los troncos desnudos, el cobre, el bronce y el oro de las hojas crujientes. La humedad y la bruma que sume al paisaje en las distancias, las nubes tenebrosas y la cordillera nevada. Recién me percaté de la furia que desencadena la naturaleza y de los cambios de ropaje a los que somete al paisaje. Me había acostumbrado a la inmutabilidad y permanencia de la forma, color y estructura del desierto, sometido sólo a los cambios de la luz del día y de la noche. Sin las transformaciones de las estaciones, el color era el mismo en el paisaje y la piel de las gentes.

No debía extrañar entonces que, mientras mis compañeros para componer las naturalezas muertas, escogían las frutas olorosas y colmadas de sabor del mercado, yo las prefería de cera y las flores de papel, las mismas que en el norte veía llevar al cementerio. También las quemaba para

obtener nuevos tonos. Esta conducta podía parecer excéntrica a mis compañeros y profesores, pero contaba con la comprensión del maestro.

Sin embargo a pesar de tanta simpatía, que por momentos me hacía sentir que se identificaba con mis propias inquietudes, me decepcionó cuando volvió de Antofagasta donde fue por primera vez en 1946 aproximadamente, para hacer un curso de pintura. Lleno de curiosidad por conocer su experiencia con el hombre y el desierto, le pregunté qué le había parecido todo eso. Rascándose la barbilla en un gesto peculiar, me respondió: "El paisaje no me dijo nada, compañerito, ¡si es que ni siquiera había un árbol!..."

Habíamos vivido las primeras experiencias del arte y semanas interminables en que diariamente se anunciaba la llegada del maestro, cuando de repente sentimos que la puerta del taller se abrió bruscamente y apareció don Pablo de un modo inesperado. Lo teníamos frente a frente en su verdadera dimensión física. Recortado delante del marco de la puerta e iluminado de frente, cubría su cabeza con un calañé de ala generosa y venía con el abrigo sobrepuesto. Alto, blanco y buenmozo. Rosado, de melena entrecana, de barba cuidadosamente recortada. En medio de la nariz montaba unos pequeños lentes bifocales de marcos delgados, redondos y de plata. Parecía venir angustiado por iniciar con retraso su taller de la Escuela. Habló en voz baja con el ayudante para informarse previamente y luego inició sus correcciones, según su costumbre lo hacía de uno en uno, mientras miraba cara a cara a sus alumnos.

Don Pablo Burchard era fiel a la concepción de las "bellas artes" clásicas —individualista y artesanal— en que el mundo se le revela al artista, a través del estado anímico y psicológico de la "inspiración". Para él, el "gran maestro" era la naturaleza y su sentido de la educación artística, le llevaba a servirse de ella como punto de partida o tema, fundamento de la estética tradicional que surge de la concepción subjetiva. Su principal preocupación era la de "enseñar a ver", porque si bien mirar no ofrece dificultades, para hacer arte se requiere desarrollar la percepción, se necesita de aprendizaje.

Enseñaba a pintar al óleo en tela sobre bastidor, madera, cartón, papel, etc., de acuerdo al criterio clásico, que precisa de una completa subdivisión del trabajo, en dos partes bien delimitadas. La primera la denominaba "mancha" y la segunda "empaste" o etapa definitiva.

Recomendaba hacer la "mancha" con los colores del prisma, dejando de lado el blanco para aprovechar la luz del fondo de la tela, usando como diluyente la trementina o aguarrás vegetal. Pintura directa hecha con rapidez, para resolver el dibujo, encuadre, composición y entonación. En la etapa definitiva o del "empaste", que realizábamos usando como

vehículo una mitad de trementina y mitad de aceite de linaza cocido, utilizábamos el blanco para dar consistencia y expresión a la materia. Recomendaba usar el óleo en sucesivas capas delgadas como lo hacen los pintores de muros. La segunda parte del proceso, debía hacerse más lenta, porque ahondaba en la observación general del modelo, detalles y terminaciones, se tornaba más reflexiva. Aquí perseguíamos el color definitivo, la construcción y gracia de la materia, a la cual no le concedía mucha importancia.

Debíamos cubrir simultáneamente el espacio de la tela, cuidando de no dejar ninguna zona para el final. Definir primero un trozo que sirviera de referencia para valorizar el total. De otra manera, podíamos correr el riesgo de trabajar la tela indefinidamente, por no manejar referencias o topes.

No enseñó la fórmula clásica para componer la paleta, donde el blanco se ubica al centro para trabajar con todos los colores y los divide en fríos (azul, verde, violeta) y cálidos (rojo, naranja, amarillo). El blanco en este orden, se encaja en el ángulo superior izquierdo de la paleta rectangular. Los cálidos en la parte superior y los fríos en el lado izquierdo, puestos de arriba hacia abajo, en sentido vertical.

Prefería la distribución de los colores, del negro al blanco, como en la música, de los bajos a los altos. De izquierda a derecha, en la parte superior de la paleta rectangular, disponía el negro marfil, azul ultramar, azul cobalto, verde inglés oscuro o verde cadmiun oscuro, verde esmeralda, verde cadmiun claro, tierra verde, tierra de sombra tostada, rojo de Venecia o tierra Pouzzoles, caput mortum, tierra de sienna tostada, tierra sienna natural, ocre amarillo. En el lado izquierdo de la paleta, en sentido vertical, carmín, laca de garanza, cadmiun rojo oscuro, cadmiun rojo claro, amarillo cadmiun oscuro, cadmiun naranja, amarillo cadmiun claro, amarillo nápoles, blanco de zinc o titanio.

Para el estudio del modelo, aconsejaba observar los valores y el tono: el claroscuro. Primero se debía anotar el color base, color local o el color del objeto y enseguida registrar los tonos y subtonos. Podíamos alterar este orden didáctico, pero sólo después de haber trabajado un tiempo con él, porque como método era muy clarificador para el aprendizaje.

El dibujo en la tela debía ser esquemático y algunas veces, valorizado con carbón de sauce, luego debíamos fijarlo con una solución hecha de goma laca blanca y alcohol.

Al pintar, se debía comenzar desde el fondo de la tela, que para él, era la base o fundamento del cuadro. "Hace las veces del cimiento del edificio", decía. Desde ahí había que venir trabajando hacia los primeros planos, tanto en la mancha como cuando se hacía el empaste.

En el Museo de Bellas Artes de Talca, existe un óleo de Pedro Lira (1845-1912), su maestro, titulado "los vecinos curiosos". En la parte inferior de la tela que no ha sido cubierta, se observa el procedimiento de trazar la tela con carbón, la valorización del volumen y el claroscuro. La parte superior que ha sido empastada, ilustra el método de trabajar la tela viniendo del fondo a los primeros planos.

El procedimiento, ampliaba el sentido de la conocida frase de Delacroix, a quien periódicamente nombraba... "dejadme pintar el fondo y os haré con barro el desnudo"...

En el primer año y aún por muchos años, aconsejaba usar la naturaleza muerta como tema. Su principal ventaja la presencia estática, facilitaba la profundización del natural, sin tener que preocuparse por la fugacidad de la imagen en movimiento o la sumisión a los cambios de la luz natural. Persiguiendo la organización, la proporción formal y tonal, la composición estructural, podíamos formarnos un concepto plástico. La naturaleza muerta constituía para él, la práctica fundamental para enfrentar la complejidad de la naturaleza viva, el desnudo y el paisaje. En la captación de las cualidades plásticas, más que la intensidad del color y la materia pictórica, prefería la imitación de la calidad física del objeto. Conseguir el tono general del modelo o entonar la tela, le parecía estar cumpliendo el fundamento básico de la práctica de la pintura. "Hay que poner los colores en el tono general, así como los instrumentos de una orquesta necesitan de ser afinados en un tono".

COMPOSICIÓN DEL CUADRO

Como trabajaba "inspirado" en la naturaleza, organizaba los modelos de un modo intuitivo. Con una clara voluntad y decisión, imponía un orden ideal al caos del entorno. En una ocasión, visitó al pintor y profesor de artes plásticas, don Eduardo Videla y le confesó lleno de alborozo, que había descubierto dos zonas, una a cada lado del rectángulo, donde ubicaba los elementos, árboles, etc., en una exacta relación con el total de la tela. Me contaba don Eduardo, que cuando le dijo que se trataba de la "sección áurea", del número 1,618 "clave" de la estructura y uno de los responsables de la armonía en el mundo visible, don Pablo había quedado sorprendido. Le había solicitado mayores detalles e incluso regresó varias veces, para verlo y conversar sobre el mismo tema.

No podemos confiar demasiado en la llamada "ingenuidad" de don Pablo. Estaba dotado de una clara inteligencia y de demasiada suspicacia. Sus imágenes son el producto de finas percepciones que luego sometía a

castigo, en un proceso demorado de abstracción intelectual. Universalizaba el paisaje a fuerza de voluntad y los deseos de verlo convertido en un esquema, que fuera persistente en la memoria del espectador.

El maestro cuidaba que organizáramos los elementos de nuestros modelos (jarros, botellas, frutas, paños, etc.), primero de acuerdo a criterios formales o bien lineales, es decir, debíamos disponer los objetos situándolos de una manera equilibrada. Procedíamos a la distribución “tonal” como respuesta a la iluminación del modelo y el claroscuro. Nos recomendaba entornar los ojos para abstraernos del color y observar el foco de luz en el natural. Finalmente, perseguíamos la solución al contraste armónico de los colores que debíamos usar.

ANECDOTARIO

Interrumpiré el desarrollo de su pedagogía, para referir cinco anécdotas, que revelan algunas de las principales características de su temperamento, su personalidad de artista y maestro. Del rigor para elegir el color. Una tendencia a la investigación —creación artística. La relación maestro-discípulo. Su persistencia en la idea. Elementos para una moral artística.

En determinadas ocasiones, corregía con paleta en mano. Una vez interviniendo mi trabajo, después de haberme explicado lo que debía hacer, pidió que le pasara el *Caput Mortum* y como no lo tuviera en caja, me regañó diciendo... “¿Cómo puede usted pintar sin *Caput Mortum*!”

No sólo se proponía transcribir sus sensaciones del natural, también se planteaba problemas como la investigación que hiciera tomando como tema unas papas. Intentaba reemplazar el blanco —enemigo de toda pintura— por el amarillo de nápoles y el ocre amarillo. Lamentablemente, no pudimos ver terminada la experiencia porque apenas concluyó, una mano muy comedida la tomó y la hizo desaparecer. ¿Dónde habrá ido a parar esa obra importante, que revelaba de sus ansias por alcanzar un arte que aprovechara de la observación y la reflexión con los materiales?

Su fuerte personalidad se hacía sentir. Una mañana, observando mi trabajo me dijo:... “Usted tiene un “ojo” clínico para los grises, pero del desnudo no ve “una”, ponga usted más ocre y rojo”. Medio desconcertado y tal vez herido, pero porque quería pintar la modelo como iluminada por la luna, sin medir mis palabras le dije:... “don Pablo, quiero pintar el color de la “carnación”, pero no con la fórmula trillada del ocre y el rojo, sino con el verde y el azul”. Entonces con voz de trueno, me replicó enfurecido:... “¿Usted me viene a enseñar a mí, ahora?”... El curso entero quedó helado. Todos me reprochaban con la mirada. Fueron muchos los que me quitaron el saludo solidarizando con el maestro.

El curso superior trabajaba como tema el desnudo, pero también componíamos naturalezas muertas. Un día, armé un modelo con un florero decorado, de base ancha y cilíndrica que se angostaba en el extremo. Dentro de él introduje, un cuarto de pliego de papel verde en forma de espiral, como un cono invertido, para reemplazar a las flores. Luego agregué tres manzanas, amarilla, roja y verde. Don Pablo siguió atentamente mi experiencia y al cabo de unas semanas, sacó una manzana roja del bolsillo de su abrigo y la puso al lado de la otra manzana roja. Luego me pidió la paleta y comenzó a dibujarla. El objeto fue emergiendo lentamente a través de la luz y la sombra y fue haciéndose esférico y esplendoroso. Después agregó otra y otra, hasta completar siete. Inmediatamente que terminó de pintarlas, tomó la tela y la llevó a su casa. Me dio setenta pesos (1945) y me insistió mucho para que los recibiera, que me compensara del bastidor, la tela y los colores.

Mas, no sólo era estricto en el taller, también vigilaba fuera de él, temía que nos sintiéramos atraídos por el éxito, la publicidad y el dinero. No le gustaba que sus alumnos expusieran, porque sus resultados eran prácticas escolares, “el estilo o la expresión” es un producto de la madurez, decía. Las exposiciones podían desvirtuar también su pedagogía, porque el espectador exigía problemas resueltos y originalidad en la visión. El joven principiante podía malograrse con la presión que ejercían el público y la crítica. Conocía, por otra parte, el asedio del crítico Dr. A. Goldsmidt, fiero detractor de su personalidad de artista y maestro.

Tres alumnos suyos y uno de otro taller, con tres años de estudios, fuimos invitados a exponer en la Sociedad Amigos del Arte. La prensa nos recibió como la más reciente y promisoría promoción de artistas jóvenes, provenientes de la nueva orientación en la Escuela de Bellas Artes. Esta exposición y la Tercera Medalla del Salón Oficial del mismo año 1943, me valieron la nota 4 en el taller de don Pablo. Apenado, me entrevisté con el Director don Carlos Humeres Solar quien persuadió al maestro para que me subiera la nota a 5, argumentando que había tenido éxito con mi sensibilidad y temperamento. Don Pablo le respondió que aquel rendimiento no se evaluaba con el mismo criterio que él ponía en práctica en su curso.

“La Universidad tiene como función primigenia la formación de maestros —decía recientemente el profesor Juan de Dios Vial—, pero ello no debe ser necesariamente en las Escuelas de Pedagogía. Para hacer clases de filosofía, se requiere de un filósofo y no un pedagogo en filosofía. Igual criterio es aplicable a otras disciplinas artísticas y técnicas. ¿Quién podría enseñar a tocar un instrumento sino un intérprete?”. Don Pablo Burchard enseñaba el arte, alertando la sensibilidad e inteligencia del alumno.

Comunicaba su vigorosa y peculiar vivencia. Su autoridad se hacía sentir manejando la observación sabia, práctica y oportuna, avalada por la constancia, inteligencia y espíritu con que había forjado su obra.

Podía ignorar métodos y experiencias materiales del campo tecnológico, porque conocía el objeto de su pedagogía y al alumno, en su más íntima esencia. Utilizaba las cualidades de la sensibilidad y la reflexión que aquél podía ofrecerle y no olvidaba que estaba trabajando con el instinto, capacidad de trabajo y voluntad del joven chileno.

En julio de 1940 en el *Diario Ilustrado*, leimos una primera entrevista. En ella abogaba por la creación de un arte nacional, aprovechando el aislamiento que vivíamos por la segunda guerra mundial. Expresaba la necesidad de un museo que, permitiera ver y estudiar la obra de los artistas nacionales, porque el que teníamos, estaba destinado a la obra de los artistas extranjeros.

En efecto, la pintura europea y actualmente la norteamericana y japonesa, pueden servirnos como un trabajo preparatorio en el manejo de fórmulas y procedimientos, su imitación o copia, jamás podrá conducirnos a nuestra propia expresión. Debíamos pintar vivenciando nuestra realidad humana y paisajística. La pintura que entonces hacíamos, nos enseñaba a ser europeos y nuestra obligación era dar veracidad a nuestro hombre y nuestro entorno.

Tratándose del conocimiento de nosotros mismos, si somos europeos, también somos primitivos americanos. Debemos crear nuestra ciencia y nuestro arte. Nuestro esfuerzo debe estar orientado a encontrar nuestra propia identidad o nuestra propia ley de vida. El sudamericano necesita razonar y comprender su actitud frente a la sociedad y la vida. La sujeción servil a procesos ajenos, no nos conduce a estructurar nuestra realidad humana y cultural. La maduración profesional del artista, no puede limitarse sólo a su oficio o adhesión a una ideología, necesita alcanzar su maduración como hombre total. En este sentido, don Pablo fue un auténtico maestro, tenía una clara conciencia de su quehacer y de la función social del mismo, en nuestros jóvenes países.

Mi diálogo con el maestro Pablo Burchard, no ha terminado. Cada cierto tiempo, retorno a su taller o al taller 60 del tercer piso de la Escuela de Bellas Artes, donde me visitaba hasta que dejó de hacer clases. Luego de observar el entorno y ubicar el modelo o pensar, pongo mi tela sobre el caballete. Tras muchas horas de intenso trabajo, me parece verlo y oírle reflexionar sobre el arte. Sus palabras me siguen retumbando en los oídos y me valen de sabia y fortalecedora compañía: "conciencia y perseverancia en el trabajo, compañerito...".