



ZAPALLAR / ABRIL 2023

Pájaro nocturno

Pedro “Choclo” Erlwein (1935-2010) fue un artista, anticuario y fabulador zapallarino, que animó durante décadas la vida social de este balneario con sus historias, anécdotas y aventuras. Nacido en Santiago, eligió Zapallar como destino, como si quisiera extender los veranos para siempre. Y ese espíritu festivo y soñador lo acompañó durante toda su vida.

De un gusto exquisito, sabía construir en torno suyo espacios cálidos y sofisticados. Cual alquimista, convertía viejos muebles desperdigados por Valparaíso en piezas únicas que sus amigos y conocidos se disputaban. Todo parecía ser tan fácil y arbitrario, pero era fruto de una visión, de un temperamento especial.

Su faceta social, extrovertida y graciosa, contrastaba con su condición de pintor. Porque ese oficio lo desarrollaba en silencio y soledad, durante las noches. Sus bodegones y composiciones expresan una gran tensión, como si el Choclo quisiera fijar, contener las emociones que lo arrasaban.

Erlwein hace arrancar desde lo profundo de la noche ráfagas de colores, como si una bandada de pájaros tropicales se pusieran a cantar al unísono en medio de la madrugada. En la más completa soledad y silencio, en el taller de su casa en Zapallar, el Choclo celebra fiestas secretas.

En la década de 1990 se realizaron varias exposiciones individuales de Pedro Erlwein en Santiago y sus obras se comercializaron con éxito. Había consolidado un lenguaje plástico que coleccionistas y aficionados reconocían y apreciaban.

Hoy, treinta años después de su última muestra, hemos reunido una selección representativa de su obra para exhibirla en su lugar en el mundo: Zapallar. La vitalidad de sus colores y la sobriedad de su composición conservan intacta su vigencia.

Pedro Maino



El Choclo

Artista innato, dueño de una fantasía desbordante, anticuario ávido de tesoros, amante devoto de la belleza en todas sus formas y apasionado de la tierra zapallarina, fue el pintor Pedro Erlwein, conocido como “el Choclo”. Una personalidad difícil de encasillar y rica en contrastes: hombre extravagante y sumamente original, pero al mismo tiempo tradicional, piadoso, apegado a sus raíces familiares y nostálgico del pasado. Él mismo se definió, en cierta oportunidad, como una persona bohemia y conservadora a la vez.

Hijo de Miguel Erlwein y de Christiane Kaltenbacher, de origen alemán, estuvo vinculado con Zapallar desde niño. La fascinación por esta tierra le venía por herencia de su padre, quien fue alcalde de esta comuna en dos períodos. Junto a sus hermanos Miguel (Pepe) y Alfredo (Pollo), y su adorada hermana Gabriela (Gaby), pasaba largas temporadas en un caserón de estilo alemán edificado en primera línea de costa a finales del siglo XIX, sólida construcción de madera que sobrevivió al terremoto de 1906 y que aún usa su familia, manteniendo su mobiliario y decoración casi intacto, como si sus dueños quisieran atesorar la memoria del tiempo ido.

El Choclo solía hablar con nostalgia de esos años de infancia y juventud, cuando Zapallar era, según sus palabras, un pequeño poblado de pocos veraneantes y residentes amigos entre sí, una época dorada en que se llevaba “una vida tranquila y sencilla”, pero animada por diversos juegos, fiestas de disfraces e improvisadas obras teatrales. Eran los tiempos en que la chispa del “ingenio”, citando a una amiga

íntima del Choclo¹, valía más que cualquier otra cosa.

¿De dónde surge su impulso creativo? Al respecto, el pintor contaba que desde niño vislumbraba un futuro de artista. En ese destino, reconocía la influencia poderosa de su madre, mujer venerada que siempre celebró su vocación, a pesar de la reticencia paterna. Con ella viajó por primera vez a Europa, experiencia que sin lugar a dudas debió despertar su atracción por la estética y las artes. Su padre, en cambio, lo empujó a estudiar agronomía, aspiración que el Choclo, respetuoso de su autoridad, cumplió sin poner oposición. Complaciéndolo, obtuvo el título y trabajó un par de años como agricultor, pero al mismo tiempo comenzó a poner en práctica una pasión que mantuvo en reserva: la pintura. De hecho, contaba que la primera exposición que hizo en la Municipalidad de Las Condes fue montada con todos los cuadros que pintaba a escondidas. Autodefinido como “pájaro nocturno” (2004: 88), el Choclo pudo haber adquirido la costumbre de pintar de noche por la necesidad original de mantener su afición en secreto.

Cuando el pintor recreaba el hilo narrativo de su propia historia, veía este debut artístico como el comienzo de un nuevo rumbo. Emancipado y dueño de su destino, a comienzos de la década de 1960 viajó a Europa y se instaló en París, lugar donde habría participado de una glamorosa e intensa vida social, y entrado en contacto con algunos artistas chilenos

¹ Este texto ha sido escrito tomando en cuenta los valiosos testimonios orales de sus amigas María del Pilar Rodríguez y Carmen Aldunate, de sus amigos Catucho Casanova, Juan Noé y Juan Salinas, y de su primo hermano, Arturo Erlwein.



Retrato de Gabriela, 1977
Óleo sobre tela; 65,5 x 76 cm. Colección particular



Paseando con su mamá y sus hermanos, ca. 1940
Estilo de Vida y Decoración, 16 de abril de 2011



El Choclo posando junto a su retrato, realizado por Diego José Fontecilla
Zapallar, una comuna, seis localidades. Zapallar: Municipalidad de Zapallar, 2021.



San Francisco, 1976
Óleo sobre tela; 152 x 102 cm. Colección particular

reconocidos, como Roberto Matta. Afirmaba el Choclo que a instancias de este último intentó inscribirse en una academia francesa de pintura, idea que no prosperó: “El sello de mis pinturas era tan personal que los profesores se negaron a hacerme clases para no influenciarme” (2004: 86). Positivo por naturaleza, interpretó esta negativa como una señal de su originalidad y, lo que podría haber sido un traspié, le sirvió para reforzar su orgullo de artista autodidacta.

Tras haber pasado más de un año en París, experiencia que recordó toda su vida como un período feliz y luminoso, decidió volver a su país: “puse en la balanza mis raíces, mi pasado y mis amistades, por un lado, y las comidas, las largas noches y los brillos parisinos, por otro, y me di cuenta que mi esencia valía mucho más. Al día siguiente partí a comprar mi pasaje de regreso” (2004: 88). Sin duda, en esa decisión ponderó el recuerdo de su patria chica, su amado Zapallar, lugar donde su figura no pasaba inadvertida. Entre las anécdotas que se cuentan del joven artista, está la de su participación como coreógrafo y escenógrafo en la apertura de una recordada obra teatral que se montó en Zapallar en beneficio de la parroquia. Sus amigos se acuerdan, con humor, de la genialidad de la que hizo gala en este *Folies Bergère* criollo, vistiendo a las bataclanas locales con plumas de avestruz y de pavo real.

Fue a comienzos de los años 70, cuando el Choclo se instaló definitivamente en Zapallar. En un comienzo, vivió en un pequeño refugio de piedra que había sido de su abuela, luego se instaló en una casa al frente de la Isla Seca que

fue proyectada por él mismo, y más tarde fijó su domicilio al frente de una quebrada. El escenario cambiaba, pero la forma de habitar el espacio permanecía. Bien avenida con su condición de hombre soltero, vivía exactamente como quería y su hogar (que era también taller) lo expresaba de cuerpo y alma, revelando a ese ser excepcional y pintoresco que echó raíces profundas en su tierra, pero que también habitó en un universo imaginario. Cada rincón de su casa revelaba ese apetito insaciable que tuvo el Choclo por coleccionar antigüedades, objetos que hablaban de un pasado glorioso y principesco, a medias real, a medias quimérico. Entre muebles, tapices, esculturas y utensilios de otros tiempos, rondaban a sus anchas perros, gatos, gallinas, loros y guacamayos coloridos. Su hogar era un pequeño cosmos envolvente y cálido, de atmósfera surrealista y onírica, donde “los animales lo rodean como a San Francisco de Asís”, según cuenta su amiga (y pintora) Carmen Aldunate (1996: 59). En este punto, difícil no hacer mención al cuadro *San Francisco* (1976), donde la ascética y sobria figura del santo contrasta con el colorido y enroscado pavo real que tiene en sus pies, como un anticipo del brillante cromatismo y voluptuosidad que definirán progresivamente su estilo. Aparecen en este cuadro las dos caras del artista: el hombre de fe que esculpe y pinta figuras de santos y escenas bíblicas, y el genuino esteta, que ama la ornamentación, el color y el movimiento.

Sin haber tenido estudios formales, la pregunta que naturalmente aparece es dónde se inspiraba, cuáles fueron sus referentes, a qué pintores admiró. No es fácil dar con las respuestas a estas inquietudes, porque el mismo Choclo

celebraba su categoría de artista no influenciado y sin academia; por otra parte, sus amigos y compradores saben muy poco acerca de su formación como artista. El único nombre concreto que ha aparecido entre los testimonios recabados es el del pintor Henri Rousseau, el “Aduanero”, pintor francés del siglo XIX a quien el Choclo habría admirado mucho. Como él, el Choclo pintaba la naturaleza como la imaginaba, jamás la imitaba. Dicen que no trabajaba con modelos ni con bocetos previos, se arrojaba a la tela con soltura, en largas jornadas nocturnas, haciendo uso de una capacidad superlativa para recordar –y también para transformar y embellecer– animales y flores. De su mundo próximo y familiar, tomaba el nutrido repertorio de imágenes que plasmaba en su pintura, como sus entrañables “pavocos”, a los que rindió homenaje en sus telas, cuando estaba en la plenitud de su carrera.

Hacia los años 90 el artista maduró un estilo artístico que gozó de un marcado cuño propio y en donde se aprecia un evidente tinte barroco: en su pintura destaca el claroscuro, el contraste exagerado, una imaginación desinhibida, la exuberancia y sensualidad de las formas, la gracia y la vitalidad del movimiento. La belleza es un valor fundamental en la obra del Choclo, pero no es una belleza moderada y tranquila, sino que inquieta y asombrosa.

Quien fue reconocido por sus amigos por ser un “hombre niño” y por haber tenido una visión maravillada frente a la naturaleza, pintó cuadros en donde las flores y pájaros que admiraba aparecen como seres excelsos, habitantes del

paraíso más que del mundo real. En ciertos casos, se puede reconocer el referente real de sus motivos pictóricos, pero el pintor no dudaba en inventar una forma o un color cuando la estética de su creación lo exigía.

Su obra es afín a la sensibilidad barroca, tanto como su personalidad. Sus cuadros son transfiguraciones del mundo real, como así lo fueron sus relatos exagerados y su percepción grandiosa de las cosas. Resulta metafórico, en este sentido, el retrato sobre el Choclo que pintó su amigo pintor Diego José Fontecilla. Con su característico humor, lo retrató como un príncipe, pero ataviado simbólicamente con corona de papel. No puede quedar mejor expresada la personalidad única del Choclo, ser imaginativo, genial, grandioso y creador de ensueños.

Bibliografía

- Vicuña, Daniela. “La genialidad del Choclo”. *Estilo de Vida y decoración*, Año 10, n° 102, septiembre de 2004, pp. 84-89.
- Aldunate, Carmen. “Surrealismo puro”. *Estilo de Vida y Decoración*, Año 1, n° 9, abril de 1996, pp. 56-66.



Pareja de loros sobre el frutero
Óleo sobre tela; 112 x 163 cm. Colección particular



Papagayo, 1996
Óleo sobre tela; 116 x 73 cm. Colección particular



Lily
Óleo sobre tela; 160 x 110 cm. Colección particular



Calas
Óleo sobre tela; 110 x 160 cm. Colección particular



Girasoles
Óleo sobre tela; x x x cm. Colección particular



Peonias, calas y alstroemerias
Óleo sobre tela; 116 x 160 cm. Colección particular



Ánfora, 2004
Óleo sobre tela; 112 x 162 cm. Colección particular



Maceta de hojas en Socos, 2002
Óleo sobre tela; 100 x 129 cm. Colección particular



Faisán sobre el frutero, 2002
Óleo sobre tela; 100 x 140 cm. Colección particular



Arreglo floral
Óleo sobre tela; 195 x 114 cm. Colección particular



Racimo de uvas
Óleo sobre tela; 112 x 163 cm. Colección particular



Apio, 1994
Óleo sobre tela; 130 x 160 cm. Colección particular



Flores secas
Óleo sobre tela; 120 x 120 cm. Colección particular



Pavo real, 1977
Óleo sobre tela; 100 x 150 cm. Colección particular



Añañucas
Óleo sobre tela; 72 x 62 cm. Colección particular



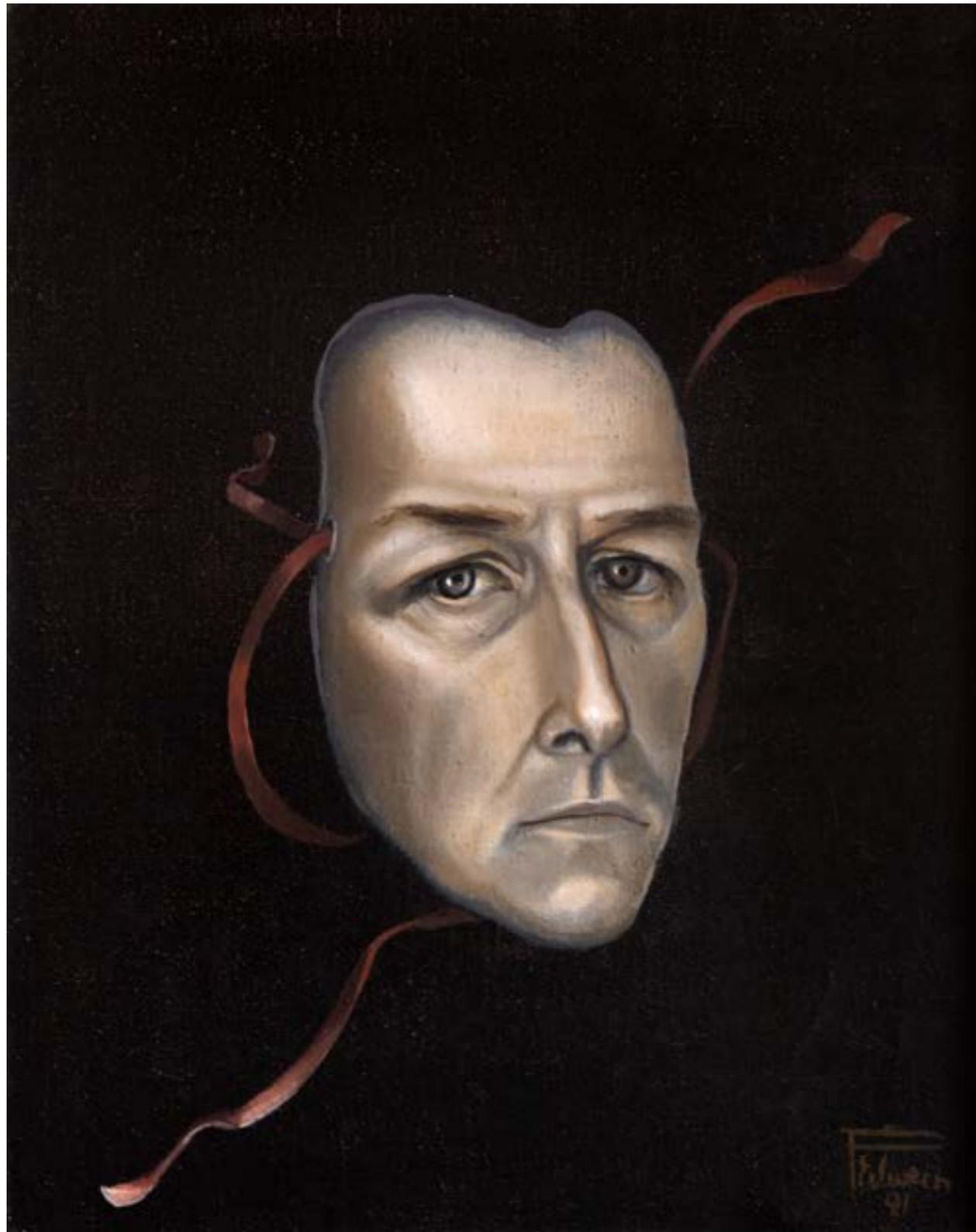
Loros rojos
Óleo sobre tela; 135 x 200 cm. Colección particular



Loros, calas y uvas
Óleo sobre tela; 105 x 132 cm. Colección particular



Flores
Óleo sobre tela; 165 x 113 cm. Colección particular



La máscara, 1991
Óleo sobre tela; 60 x 40 cm. Colección particular

Miradas críticas

El Centro de Estudios del Patrimonio (CEPA) de la Universidad Adolfo Ibáñez, en su misión de promover investigación sistematizada acerca del patrimonio, se complace de entregar un conjunto de miradas críticas sobre el arte de Pedro Erlwein.

El trabajo intelectual del CEPA se adhiere a la permanente contribución que la Fundación Lustro otorga al patrimonio cultural, social y educativo del país, generando entre ambas instituciones proyectos que entregan novedosos acercamientos sobre nuestro acervo cultural.

Las miradas críticas sostenidas en este catálogo sobre la producción artística de Pedro Erlwein revelan nuevas facetas de la obra de un artista poco conocido en la actualidad, pero que tiene un lugar privilegiado en la comuna de Zapallar, lugar donde vivió y dejó su sello indeleble. Macarena Roca y Mary Mac-Millan abordan su pintura desde la interdisciplinariedad, atendiendo a las Artes Liberales como pilar fundamental del CEPA en su visión intelectual.

El Centro de Estudios del Patrimonio y la Fundación Lustro agradecen a la familia Erlwein por su confianza y cooperación en este proyecto pionero y necesario para el conocimiento de nuestro arte nacional.

Magdalena Pereira
Directora Centro de Estudios del Patrimonio
Universidad Adolfo Ibáñez

Pintar la carne

Macarena Roca

Yo quería rescatar los fragmentos de la noche
y formar una sustancia universal,
comencé entonces a sumergir
los dedos y los ojos en la noche,
le soltaba todas las amarras a la barcaza.

José Lezama Lima

Descubrir la obra de Pedro Erlwein, la gran mayoría en manos de sus familiares y amigos, ha sido un hallazgo. Frente a cada obra que aparecía y era facilitada para esta exposición, advenían preguntas sobre sus elecciones temáticas, sus repeticiones en la paleta y sobre sus orígenes como pintor. Todo lo que detallo a continuación es gracias a sus amigos de adolescencia, María del Pilar Rodríguez, Carlos “Catucho” Casanueva y Juan Noé, quienes me entregaron un perfil fiable y detallado. Es desde estas conversaciones que fundo las propuestas iconológicas sobre su obra.

Pedro Erlwein vivió una auto-escuela en el arte. No tuvo formación técnica ni académica. Se rodeó de amigos que pintaban –como Diego José Fontecilla o Carmen Aldunate–, pero siempre manteniendo un estilo muy distintivo, el que ha permitido reconocer muchas de sus obras con un solo golpe de vista. Mientras Diego volaba sobre el cielo zapallarino, Pedro hollaba las historias y materialidades de objetos antiguos en Valparaíso y el Persa de Santiago. Su casa no tenía espacio libre entre antigüedades, obras de arte, adminículos –todos cargados de historias y de una profunda y perfecta belleza–. Se regodeaba como un niño entre mobiliario *art nouveau*, alfombras persas y jarrones italianos

encontrados en sus viajes a las ferias del pasado. ¿De dónde es? ¿Quién lo observó? ¿Qué lugar ocupó?

Pintor nocturno y sin modelos. Una representación mnemotécnica asentada en dos condiciones: un nutrido imaginario floral y el conocimiento del arte clásico y religioso. Hombre fantaseoso que mixturaba lo humano y lo animal en su vida y obra. Loros, pavos reales, perros, gatos, gallinas. Llegó a Zapallar con un animal desconocido, un fennec o pequeño zorro del Sahara traído de Europa. Se paseaba junto a él alimentando la excentricidad para el pueblo, pero sobre todo el ingenio y la entretención para sus amigos.

Pedro Erlwein tuvo un padre estricto, severo incluso, pero que lo amó profundamente. Si bien no terminó de comprender su personalidad y su pintura, le entregó herramientas esenciales para su formación. Su madre, a quien adoraba, retraída y siempre delicada de salud, despertaba de sus letargos solo en largos viajes fuera de Chile.

Ausente de ritos católicos y de tiempos litúrgicos, pero rodeado de formas religiosas y de la mística del arte cristiano, el Choclo fue un singular hombre de fe. Una devoción heredada que permitió a este “pavoco nocturno” entrar en las representaciones dolorosas y misteriosas del mundo de la creencia.

La belleza del exceso

Pepe Erlwein, su padre, trajo desde Alemania una escultura de San Pedro tallada en madera, un perfecto ejemplo del barroco bávaro protestante. Esta imagen, siendo un niño, lo afectó mucho en términos estéticos. Cristo sufriente entregado a su



El gallo, 2002
Óleo sobre tela; 73 x 92 cm. Colección particular

destino, la mística de un amor que produce estigmas en la humanidad. Una pieza de arte histórica y simbólica que lo adentró en la provocación de las formas barrocas.

La obra de Erlwein remite necesariamente a la estética del siglo XVII. El arte occidental de la exuberancia y sensualidad en lo misterioso de la vida y la reencarnación. Pensar hoy a Erlwein, desde su arte, desde su biografía, es plantearse a un artista neobarroco que se nutre desde una mística medieval y un humanismo descriptivo, casi científico. Su obra es una actualización contemporánea del gusto por el exceso, la decoración, la sensualidad provocada por lo sublime y misterio de la belleza.

Un barroco que, por supuesto, no revive la estética del siglo XVIII, sino el modo, el gusto, la sensación de estar inmerso en esa narrativa. Su pintura está cifrada por la relación estética con el pasado. Una búsqueda de la belleza y el coleccionismo de todo aquello que la contiene fragmentariamente. Este neobarroco en el Choclo es un presente –subjetivo y biográfico– que exhibe la conciencia del carácter representacional de lo real. La realidad cotidiana leída desde una época histórica caracterizada por la inestabilidad entre el ser y el parecer.

El arte del siglo XVII surgió como una encarnación, una nueva espiritualidad entre sujeto y fe: frente a una pintura de claroscuro, dentro de una catedral luminosa o envuelto en la polifonía del canto coral de culto, el arte debía transformar al hombre en la fe, moverlo íntimamente, iniciarlo en la mística, lo hermosamente inalcanzable. Una espiritualidad que lo elevaba por sobre lo cotidiano, la realidad, lo concreto.



Pareja de loros sobre el frutero
Óleo sobre tela; 112 x 163 cm. Colección particular

Toda producción cultural que hace legible las ideas de autonomía y reflexividad es heredera de los principios del humanismo. El barroco histórico mostró cómo el artista se encontró en un campo de tensiones entre lo real y sus representaciones, así como del lugar que cobró en una sociedad cada vez más individualizada, que le propiciaba espacios nuevos de creación y de solicitudes temáticas.

Hablar de neobarroco es hablar de una manera de ver y pensar el mundo, no es una reactualización de las formas del pasado, sino una subjetividad que se instala en el horizonte de la creación artística hace cuatrocientos años. Pedro Erlwein es heredero de esa tradición. La fe, la cultura, la belleza de las formas, el ingenio, el mundo animal en armonía con el humano. Su estética neobarroca va más allá de su obra. Es una forma de vivir, donde él es lienzo, soporte y diégesis de su estética.

Sus motivos florales y frutales son manifestaciones carnosas de la realidad. Representaciones que transmiten características físicas como la gravedad, volumen, roce y aroma. La turgencia de sus frutas, la sedosidad de sus pétalos, el perfume de sus corolas nos envuelve en un profundo placer exótico.

Hay una búsqueda más allá del límite concreto de las formas del mundo. El Choclo transita desde el signo a lo signado, nos gira para ver, desde las representaciones de lo real, lo real. El universo de las formas se vuelve inestable al enrostrarnos la mezquindad de las representaciones, al no lograr transmitir inequívocamente lo que el artista percibe y siente.

Se rodeó de belleza y de afectos. Recordado como un hombre cálido y profundamente amable, vivió en espacios cargados de obras de arte, de objetos culturales que contenían misterio y fascinación. Cada mueble, cada estatuilla, cada botellón era un pasaje a mundos desconocidos e irreales que alimentaban su alma, su espíritu de niño que nunca creció. Por otra parte, la extravagancia e imagería que formaron su leyenda también son representaciones engañosas de sí mismo. En el barroco histórico el exceso en el arte fue una máscara, un autoengaño ante la inestabilidad que instauró la Reforma en el mundo católico. El horror vacui es el no dejar de ser, el exceso que grita: ¡Estoy acá!

Por eso, la pintura del Choclo ilumina un profundo drama tanto histórico como presente. La tensión entre el ser y el existir, entre las formas y sus significaciones. Desde el humanismo, todo el arte tiene una cuota de trampa y enmascaramiento. No debemos olvidar que la seducción por el artificio es un efecto barroco. El detalle de obra y la captación que produce es parte del resultado desmantelador. Ese exceso revela su sobrerepresentación, lo real que emerge travestido de lenguaje. Por supuesto que en lo neobarroco hay una reedición de la estética de la cultura del siglo XVII, pero hay que comprender que ese traer desde el pasado se construye desde el placer del ornamento, desde el deseo de fundirse en los detalles. Como receptores de la obra de Erlwein también nos jugamos un papel histórico. Desde el Renacimiento el valor del ver y comprender en el arte es un síntoma del nuevo ser humano, un signo inexcusable de la autoconciencia en el arte. Por ello, ¿qué vemos en la obra de Pedro Erlwein? ¿Cómo me interpela este exceso de belleza vital?



Racimo de uvas
Óleo sobre tela; 112 x 163 cm. Colección particular

Tú eres la vida

Las uvas de Erlwein se integran a las representaciones de la vid ampliamente conocidas desde el siglo XVII. En ellas, no se trata nunca de un color, sino de una mezcla de tonos que se somete a criterios fluctuantes, como lo ha estudiado Víctor Stoichitta en la pintura flamenca. La carne de los seres representada en la pintura es un concepto que ronda a la figura de Dios-Cristo, el encarnado. Son imágenes útiles para abordar la relación superficie/profundidad; vínculo particularmente trascendente, misterioso y sensual en la historia del arte. Tono, turgencia, transparencia. Todo, a la vez, prisionero del exiguo tiempo que le ha sido otorgado. La fugacidad de la belleza, la temporalidad de su estar justo remiten en Erlwein a un sentido eucarístico. Las hojas de las viñas y escobajos perfectamente trabajadas, al igual que los granos del fruto, fortalecen la analogía de la encarnación del manantial de vida y salvación, del cuerpo de sacrificio y redención.

El estar justo

Se ve en sus flores un efecto de derramamiento narrativo del estar justo, del instante de la vida en su plenitud. Nunca en brote, nunca en deshojado. Un estar justo sensual y desconcertante por la ondulación y animismo que proyectan. Sin embargo, las flores, frutas y aves de Erlwein, generalmente arregladas sobre un jarrón, se ven constreñidas en un espacio pequeño (atiborrado de la belleza creada por la concomitancia de las formas) y sostenidas por fondos oscuros, indeterminados, profundos muros indetectables a la vista.

¿Qué significa esta insistencia en Erlwein? ¿Cuál es el diálogo entre el primer plano y el fondo en su obra? Su pintura es una celebración de belleza y sensualidad abigarrada,



La máscara, 1991
Óleo sobre tela; 60 x 40 cm. Colección particular

pero contenida, encerrada en los límites del bastidor. La iconografía en mayor escala en relación a los fondos de obra interroga nuestra mirada y parece que escuchamos el exceso, la demasía.

La flor fresca, recién cortada, la que embellece los interiores de la casa: un comedor, un dormitorio, una sala. Estas flores y frutos son el instante del estar justo, una engaño ante el paso del tiempo. En su obra la naturaleza es hermosa, joven, pero arreglada y preparada. De la tierra del jardín al agua del jarrón, del afuera al adentro, del estar siendo al estar justo.

Detalles de pedúnculos, tallos, estambres, pétalos: la floristería de Erlwein es la alegría de la decoración, de la naturaleza seleccionada en su estado más bello y propicio para construir un ambiente, un espacio voluptuoso en medio de tantos otros relatos posibles de la vida. La realidad arreglada para ser apreciada y recordada; un presente immaculado. Todo es en su obra. Nada es degradado por el tiempo. No hay hojas marchitas o pistilos secos. La inflorescencia pintada se encuentra en su punto exacto de presente.

Una flor recurrente en su repertorio es el lirio blanco. Este es un símbolo iconográfico del Encarnado y de la Inmaculada en la historia del arte religioso. La virgen es representada con el niño en brazos y lirios blancos que le ofrecen los donantes, o que ya se encuentran entre sus manos. Francisco de Zurbarán, Alonso Cano, Bartolomé Murillo y Juan de Valdés Leal, pintores barrocos españoles, nos entregan maravillosos ejemplos de esta virginidad floral, de esta encarnación infinitamente lejana y extraordinariamente próxima. El lirio blanco es la analogía de la pureza, de la inocencia. ¿Cómo

aunar entonces esta acomodación de lo bello y las analogías piadosas en Erlwein?

El engaño

La sombra entrega naturalismo a la obra, es un efecto de realidad que permite fundar en nuestras recepciones la idea de fidelidad a lo real. En las obras de Pedro no hay proyección de sombras, el uso de la luz es completamente subjetivo. Esta ausencia de sombras la comprendo a la luz de *La máscara* (1991), donde el pintor nos presenta su rostro sobre una máscara vacía. En otros términos, el enmascaramiento es una protección de la identidad y un transitar seguro por la realidad que no me descubre del todo. Pero Pedro ha escogido un ornamento para hablar de sí mismo, una decoración facial que otorga misterio, pero que abre la posibilidad de otros significados. La profunda ambivalencia en la iconografía de Erlwein nos revela un campo en tensión –sugestivo y sensual– sobre la representación, la identidad, el placer de las formas y la belleza del pasado. Estamos frente a un autorretrato en el que el artista ha decidido presentarse sobre la máscara, una decisión que permite al menos dos lecturas: Esto soy yo o yo estoy sobre esto.

El neobarroco de su obra no es otra cosa que hacerse carne en la pintura, una autofagia estética entre el estar percibiendo belleza y el estar reproduciéndola, todo al mismo tiempo, en una misma existencia. Hombre y artista, pasado y presente.

Bibliografía

Triado, Joan-Ramón. *El bodegón*. Barcelona: Carroggio, 2003.
Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.
Stoichitta, Víctor. *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*. Madrid: Cátedra, 2022.



Bignonias
Óleo sobre tela; 112 x 161 cm. Colección particular

Flores, frutas y aves

Cuadros sin respiro, sin espacios en blanco, fondos de *sfumato* al más puro estilo renacentista. Naturalezas muertas, la recurrencia de la uva, de la luz jugando sobre su objeto, revelando transparencias en la opacidad. Mostrando el interior con una sensualidad inesperada.

Estamos hablando de la obra de Pedro Erlwein. Y seguimos, un mundo cerrado de aves que no dejan salida: faisanes, gallos en su plenitud de machos de cresta roja y plumaje colorido, pavos reales impávidos en su despanpanante belleza. Hay algo inquietante en el despliegue técnico y prolijo de este artista. Mundo animal y vegetativo, plantas y flores de gran exuberancia: peonías blancas, iris azules, clivias miniatas y bignonias rojas caducas. Erlwein no traspasa jamás los límites de cierta representación icónica clásica: un ramo de uvas negras a trasluz que dejan ver su interior. Bien, virtuosismo de una paleta de colores que contrasta con un fondo oscuro de tonos ocre. Nada nuevo si se quiere... pero el ojo atento entiende que ese racimo se ha desgajado ya de su rama matriz. Es el comienzo de la podredumbre, es el inicio de un final. Y es por eso que esta belleza resulta estremecedora. Al estilo de André Breton: “la belleza será convulsiva o no será”. O al del poeta Rilke, quien sentencia que “la belleza no es más que el comienzo de lo terrible”. La sensualidad de Erlwein circula desde elementos iconográficos reconocibles dentro de una tradición, pasando por una determinada paleta de colores y unas técnicas que lo colocan en la maestría de su uso. Estamos frente a una obra singular, que uniendo los recursos ya mencionados genera una inquietante fisura. Esa carnosa visualidad que se observa en el despliegue de diversas flores, en la gallardía

La exuberancia de un arte dramático

Mary Mac-Millan



Faisán sobre el frutero, 2002
Óleo sobre tela; 100 x 140 cm. Colección particular

de las aves de exquisitos jardines y en el despliegue del uso total del lienzo... nos sitúa en medio de un complejo espacio de ensueño.

La estructura del choque puede dar cuenta en parte de esta complejidad. En el plano de los colores: flores de intenso rojo que se destacan sobre un fondo negro. Rojo y negro, inusual contraste cromático. El negro del fondo es abismante. Tampoco hay que dejarse engañar por la elección temática de la flor como figura iconográfica inocente. La flor posee una anatomía compleja que Erlwein parece subrayar: pedúnculos, sépalo, filamentos, pistilos, estambres y pétalos. La nomenclatura de la botánica nos atrapa en un misterio lleno de sugerencias. De todas las flores la cala parece ser la predilecta. La cala se suele utilizar como flor de cementerio para ceremonias fúnebres, pero es al mismo tiempo y tal como lo indica su nombre de origen griego (*Kalós*), bella. Las calas de Erlwein desprenden sombras negras o parecen duplicadas por sombras que las amenazan.

Al interior de ellas también se mueven sombras de diversos matices y las calas mismas se retuercen en sus puntas cual seres vivos. ¿Naturaleza muerta? Plantas y flores extraídas de su entorno vital para ser situadas en un complejo “arreglo” u ornamentación. ¿Qué mano ha orquestado estos diversos “arreglos florales”? Por momentos nos recuerdan los tupidos arreglos de la pintora y naturalista Marianne North. Pero el ramillete de North está traspasado por el interés botánico cientificista e incluso cultural: vasijas de Pomaire o flores endémicas de diversas regiones nacionales. Los “arreglos” de Erlwein tienen más de una escenificación fantástica, una puesta en escena de colores, formas y tamaños que además

despliegan una temporalidad escenificada. Calas cerradas, semi abiertas, abiertas en su plenitud y abiertas ya en su cenit. Vida y muerte en extraño juego de simultaneidad. Lo mismo con las hojas que en su cambio cromático portan la temporalidad de un final: del amarillo al verde, al café y finalmente al negro. Transmutación, lujo de técnica pictórica y cromática al servicio de una experiencia temporal. Nada más lejos entonces de una “naturaleza muerta”. Este género, durante mucho tiempo considerado menor dentro de la historia de la pintura, puede tener ribetes insospechados. Puede tratarse de un “deleite de la vista” (Laneyrie-Dagen, 2019: 53), lo que sin duda hay en Erlwein, e incluso puede tener connotaciones religiosas y metafísicas. La versión española (Bodegón), por ejemplo, “constituye tanto un elogio a la simplicidad de las cosas creadas por Dios como a la vanidad, es decir, una advertencia sobre el carácter efímero de todo lo que vive o crece en este mundo” (2019: 55). Erlwein perpetúa el juego entre “voluptuosidad” y “fugacidad” propio de las naturalezas muertas flamencas y holandesas (55). Escenifica un movimiento vital en proceso de término. He ahí el drama contenido en un cuadro: conflicto, oposición, acción encerrada en ese devenir de formas y colores. Y siempre los fondos negros y oscuros, la amenaza en ciernes. Erlwein maneja un lenguaje pictórico al servicio de un acontecimiento. Las formas clásicas, tales como jarrones etruscos o romanos, son tan solo en apariencia formal elementos estáticos. Lo clásico se une en contubernio con un elemento barroco de choque.

Como en el jarrón de frutas que es invadido por el ave con sus alas desplegadas. Pico a punto de trastocar ese orden frutal y vegetativo. En sentido estricto, la presencia de aves vivas nos aleja de las naturalezas muertas e introduce un elemento de

desorden en ese mundo inmóvil o tranquilo, como le llamaban los franceses (*vie coye*). No son los clásicos faisanes o patos de Durero colgando de alguna pared. En Erlwein hay coloridos papagayos, gallos y pavos reales. Se percibe una familiaridad con los cuadros paisajísticos europeos, que se capta sobre todo en el cuadro del pavo real.

Sin ser una obra de paisaje se nota un claro uso del fondo, ciertamente no como tema, pero sí con la suficiente fuerza para recordarnos a Poussin. Sobre todo en la presencia de los árboles y de los cielos nubosos. De Poussin y de sus obras del 1640-1660 se ha dicho: “cielos con frecuencia claros, de un azul intenso atravesado por las nubes” (2019: 49). La diferencia con paisajes típicos del género es que en Erlwein no se coloca la figura humana sobre este fondo sino la de las diversas aves. La mezcla de aves, flores y frutas sugiere una cierta artificialidad del artista. Es Erlwein quien entrecruza alas extendidas con frutas y hojas: invasión de un espacio en otro. Como la larga “Pe” de Pedro que se prolonga sobre su apellido en su singular firma: protectora, invasiva y excéntrica a la vez. Ese movimiento que se extiende ocupando todo el lienzo se observa también en varios cuadros de flores. Es el caso de la bignonia roja, más conocida como jazmín de Virginia o enredadera de trompeta.

El movimiento va de derecha a izquierda, en un desplazamiento de la enredadera que va abriéndose de modo desproporcionado, sobre todo en la forma de la trompeta de la flor. Mismo movimiento de derecha a izquierda lo vemos en las iris blancas. La sensación de que algo está sucediendo se recalca aún más con el retorcido gesto de las hojas. Esto hace que no podamos concebir las flores de Erlwein del todo



Apio, 1994
Óleo sobre tela; 130 x 160 cm. Colección particular

bajo la categoría de naturaleza muerta. Se supone que son flores “cortadas” de su tallo, pero están abriéndose aún, en un estado de plenitud exuberante.

Un apio que no es un apio

Pablo Neruda le canta en sus odas a elementos simples de nuestra naturaleza y cotidianidad culinaria: la papa, la cebolla. En la oda nerudiana, la papa sigue siendo papa, solo que se le bendice, por decirlo de alguna manera, en todas sus propiedades. ¿Sucede lo mismo con el apio de Erlwein? ¿Es una loa al apio al estilo nerudiano y sus propiedades? Pues no, es un lenguaje pictórico que desnaturaliza a este vegetal para transformarlo en otra cosa. El fondo negro, una vez más, nos lleva hacia regiones misteriosas. Se trata de una descontextualización del objeto que parece más bien flotar en un espacio indefinido. Lejos estamos del bodegón y de la fruta o verdura sobre una mesa de cocina provenzal. La descontextualización concentra todo en la forma, el color y la textura del apio. Pero no por él mismo sino por la excesiva carga de sensualidad de la materia.

La mirada estética prima por sobre lo cotidiano y pedestre del objeto representado. Es un tocar con la vista que nos invita a una mirada del todo desasida de la funcionalidad culinaria del objeto. No deseo comer este apio. Es simplemente un apio admirable. La funcionalidad del apio se desvía hacia su materialidad. El pintor funge aquí de Rey Midas que todo lo que toca lo transforma en oro. Todo lo que ve, lo ve bello. Es una estética que nos recuerda “el arte por el arte”. Erlwein transforma lo cotidiano en belleza divorciada de todo utilitarismo o fin práctico. Pinta un apio metamorfoseado en experiencia háptica de luz y forma.



El muchacho de las jaibas, 1978
Óleo sobre tela; 93 x 92 cm. Colección particular

¿Un autorretrato?

Estructura de choque, decíamos, rojo sobre fondo negro. Y es este contraste el que genera una cierta inquietud indefinible en los cuadros de Erlwein. Pasemos de las naturalezas muertas al autorretrato del joven y las jaibas. Hay algo que no calza, que no termina de configurarse... son las desviaciones de un género. ¿Es un autorretrato al estilo de Rembrandt? No es la figura de Pedro Erlwein ejerciendo su labor de pintor, ni tampoco mira directamente a los ojos. El muchacho de la jaiba tiene la mirada ida, perdida. Su rostro anguloso posee sombras como la de una barba de tres días. La canasta de jaibas no se condice con su labor de pintor. El modo en que la toma es singular, una cierta delicadeza, ternura, pero al mismo tiempo desvinculación. Nuevamente el contraste entre el negro y el rojo. Negro el chaleco de cuello subido del joven, las sombras en sus mejillas y rojo el color de las jaibas en el canasto. La sensualidad vuelve en el énfasis del tejido tanto del canasto como del chaleco del joven. Las jaibas: ¿están vivas o muertas? Una de ellas parece salirse del canasto y trepar por el pecho del joven. Él las toca como con cercanía y protección, el canasto está demasiado cerca de su cuerpo y de su pecho. Y sin embargo, su mirada está en otra parte. El retrato no nos deja entrar en el retratado, se escabulle en un aire de misterio que se centra sobre todo en la indefinible relación entre el joven y las jaibas. La descontextualización de la escena contribuye al misterio. No es un joven en una caleta de pescadores o en una cocina campestre. El fondo no es más que un oscuro telón sobre el cual se proyectan las figuras mencionadas.

Un vía crucis azul

Toda la exuberancia, el despliegue de sensualidad y color ya visto se abandonan por completo en los catorce cuadros que representan cada una de las estaciones del tradicional vía crucis. Estamos frente a una contención del estilo en aras de la comunicación de la pasión religiosa. Lo que habla de la versatilidad del artista que es capaz de transitar nuevas estéticas y formas de acuerdo al contexto. El vía crucis está al servicio de una experiencia compleja del culto católico. En este ritual se entrelaza la oración, el desplazamiento físico y las imágenes al estilo de retablos que representan el misterio del dolor. Y ya que se trata de un misterio, Erlwein baja su paleta de colores, reduce el movimiento, concentra las figuras y prescinde del todo del uso del fondo. Su arte parece desnudarse para concentrarse en lo imprescindible. Cada estación buscará la esencia misma del momento descrito. Si Jesús cae por primera vez por el peso de la cruz, pues entonces es eso lo representado: Jesús cae por el peso de la cruz. Representación casi tautológica: se prescinde de los soldados romanos, del clásico paisaje montañoso a manera de telón de fondo, del público espectador. La figura de Cristo se alarga delgada y fina, el azul de su ropaje se sale de lo común. Es el azul de los reyes, pero no es el color que acostumbramos a ver. Erlwein ha creado su propio vía crucis, tan singular como toda su obra, logrando una experiencia inusitada ligada al dolor. Varias son las diferencias con las representaciones a las que solemos estar más acostumbrados. Resalta su Jesús: alargado como figura de Greco o escultura de Giacometti. Las demás figuras aparecen siempre más pequeñas en relación a él. La cruz, en su desproporción con la figura de Jesús, parece ser más liviana, como si el peso estuviera desplazado hacia otras esferas. La túnica es larga y los pliegues



Escena X, Vía Crucis
Colección particular



Escena IX, Vía Crucis
Colección particular

inusuales. El ropaje, más bien salido del espacio cortesano isabelino que del mundo romano. Hay una cierta sensación de extrañamiento producto de estas licencias artísticas. Los soldados de piernas cruzadas como arlequines y el azul ya mencionado recuerdan el período azul de Picasso. La mayor desnudez escenográfica se alcanza en la estación trece: la muerte en la cruz. Jesús solo en la cruz, nada más. Como suspendido en ese momento. No es un dolor histórico. Erlwein nos ha cerrado el camino a la representación más realista, no podemos ir hacia ese espacio histórico cultural de la época romana al que estamos acostumbrados. ¿Hacia dónde nos lleva entonces? Es una cierta atemporalidad, podría ser en cualquier lugar y en cualquier tiempo. La descontextualización y ausencia de escenario llevan a un nivel de abstracción que demanda un mayor esfuerzo del cristiano en este vía crucis doloroso. No podemos identificarnos, las figuras no nos son familiares. La tarea del peregrino no está tan ligada así a la emocionalidad más superficial del peso de la cruz de madera. Desplazamientos hacia nuevas esferas, ya lo mencionábamos. Un dolor que es más que el dolor físico. Y es que este Jesús es menos humano, no tan encarnado y conserva hasta casi el final su condición más divina y distante. Recién en la penúltima estación, estando Cristo en los brazos de su madre, recupera este hombre muerto su condición más humana. Aquí Erlwein nos ofrece la piedad de Miguel Ángel en miniatura, y el misterio se concentra ahora en el dolor de la madre. Erlwein, mediante sus diversas desviaciones, logra un vía crucis menos sensacional. Renuncia a la sensibilidad a flor de piel, al color estridente, al llanto fácil para llevarnos a un misterio más complejo y sutil. Después de todo, ese es el fin de este peregrinar, ahondar en la pregunta por el significado de ese dolor. El complejo status de dios/hombre

de Jesús se traspasa intacto en esta representación. La estilizada figura de ropaje azul tiene más de divina que de humana. Este camino de la cruz adquiere mayor complejidad y ahonda en el misterio que otras representaciones más tradicionales han simplificado: no es tan solo un hombre el que ha sido crucificado. Es, hasta cierto punto, una experiencia más intelectual. La imagen busca abrirse un camino concreto, sí, pero no tranza por eso con lo fácil y trillado. Las catorce estaciones de Erlwein se han desviado de la función más representativa de la imagen. La imagen aquí, más que re-presentar, es una imagen dialéctica, al estilo de Walter Benjamin. Nos descoloca, abre el pensamiento más que a la conmoción. Erlwein nos ahorra la emotividad del rojo, de ese púrpura tradicional de la sangre y la pasión. Baja la paleta de colores al mínimo, ausencia más bien de color, acentúa la línea del carboncillo para hacer aparecer sus figuras sobre un fondo pálido. Y el azul, obviamente. Un Cristo crucificado, muerto y sepultado... de azul. Raro, muy raro. El azul pertenece a los colores fríos y así es este vía crucis. No hay carne, no hay sangre. Hay pensamiento, hay misterio, hay pregunta. La gran pregunta de este misterio es qué ocurre con el dios trino en la crucifixión. ¿Quién es crucificado? ¿El dios o el hombre? Erlwein consigue renovar el misterio del vía crucis, lo replantea, lo extraña. Asume así el eterno y profundo rol de un verdadero artista.

Bibliografía

Laneyrie-Dagen, Nadeije. *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse, 2019.

Pájaro nocturno

Pedro "Choclo" Erlwein

Producción

Javiera Zañartu
Fundación Lustró Gestión Cultural

Edición

Pedro Maino

Diseño

Katherine Spikin

Textos

Pedro Maino
María Isabel Ringeling
Macarena Roca
Mary Mac-Millan

Fotografía

Darío Tapia
Berta Adasme y Miguel Reinoso

Digitalización de archivos

Claudio Aguilera

Impresión

Donnebaum Impresores

Agradecimientos

Quisiéramos reconocer especialmente a la familia Erlwein, quienes nos abrieron las puertas de sus casas y de parte de su historia, y a las amigas y amigos del Choclo, por compartir sus valiosos recuerdos.

Carmen Aldunate Salas
Carlos Casanueva Tagle
Pía Erlwein García Huidobro
Alfredo Erlwein Kaltenbacher
Alfredo Erlwein Vicuña
Antonia Erlwein Vicuña
Martín Erlwein Vicuña
Max Erlwein Vicuña
Arturo Erlwein Züst
Tomás Erlwein Vicuña
Gabriela García Huidobro Campos
Roberto Guzmán Lyon
Paz Llona Llona
Juan Noé Echeverría
Jorge Prieto Sánchez
María Isabel Ringeling Vicuña
María del Pilar Rodríguez Subercaseaux
Catalina Safrana Erlwein
Juan Salinas Lyon
Paloma Salinas de la Piedra
Alejandra Varela Moreira
Bárbara Vicuña Correa
María Isabel Vicuña Pérez
Cecilia Viel



LUSTRO
GESTIÓN
CULTURAL

