

Antonio Romera: asedios a su obra crítica*

Antonio Romera: sieges on his critical work

PEDRO ZAMORANO PÉREZ

Universidad de Talca. Talca, Chile
pzamoper@utalca.cl

CLAUDIO CORTÉS LÓPEZ

Universidad de Chile. Santiago, Chile
claudiocortes@hotmail.com

PATRICIO MUÑOZ ZÁRATE

Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile
patricio_zarate@hotmail.com

RESUMEN • Este artículo revisa, en su primera parte, algunas de las consideraciones que fundamentaron la crítica de arte en Chile durante la primera mitad del siglo XX. Examina algunos sesgos que caracterizan al discurso crítico de la época, mediatizado por condicionantes exógenas. Se intenta demostrar aquí cómo la crítica de arte atiende más bien a las circunstancias y los contextos, por sobre un análisis del texto propiamente estético. Se hace referencia a autores tales como Ricardo Richon Brunet y Nathanael Yáñez Silva. En la segunda parte se examina la presencia gravitante en Chile del crítico español Antonio Romera, a quien se le confiere el estatus de organizador teórico de la historia de la pintura nacional. Se analizan algunos ejes de sus planteamientos teóricos.

Palabras clave: pintura chilena, crítica de arte, historiografía, influencias.

ABSTRACT • In the first section, this article revises certain considerations that supported art criticism in Chile during the first half of the 20th Century. It analyses certain biases that characterized the critical discourse of the period, influenced by exogenous determining factors. The objective is to show how art criticism focuses more on the circumstances and contexts, rather than on the analysis of the aesthetic text itself. It refers to authors such as Ricardo Richon Brunet and Nathanael Yáñez Silva. The second part examines the gravitating presence of the Spaniard, Antonio Romera, in Chile, who became the theoretical organizer of the history of national painting. Some key aspects of his theoretical approaches are analysed

Keywords: chilean painting, art criticism, historiography, influences.

* Proyecto núm. 1010591. «El desarrollo de la crítica de arte en Chile a partir de la obra hermenéutica de Antonio Romera», financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología, Fondecyt. Investigador responsable: Pedro Zamorano. Coinvestigadores: Claudio Cortés y Patricio Muñoz.

CRÍTICA PERIMETRAL: EL CASO DE LA PINTURA EN CHILE DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

El concepto de crítica perimetral, desarrollado en esta investigación, dice relación con una reflexión teórica, muy propia de los escritos de arte publicados en Chile durante la primera mitad del siglo xx, que construye sus argumentaciones prescindiendo del objeto artístico, del proceso creativo y del discurso estético. En Chile, la crítica de arte surge, con este carácter exógeno, como una necesidad espontánea, estimulada por la aparición de los primeros salones y muestras individuales. Viene a dar un principio de ordenamiento para que el público naciente pueda situarse frente a las obras sin quedar a la deriva. De este modo, el juicio crítico es, ante todo, testimonio del presente artístico: «De este presente concreto el crítico profiere, por consiguiente, un juicio que integra las obras nacientes en las series artísticas del pasado» (Jiménez, 2003: 128). En nuestro país, la actividad crítica se organiza a partir de miradas procedentes de otras disciplinas y es ejercida por actores externos al ámbito teórico-estético. A este respecto Milan Ivelic señala:

Nuestra tradición crítica no se ha caracterizado, precisamente, por el rigor conceptual y por la amplitud de criterios para ponderar y valorar el fenómeno artístico. Nombres como Richon Brunet, Nathanael Yáñez Silva o Goldschmidt, ilustran muy bien una etapa de la crítica de arte francamente insuficientes (1988: 72).

El desarrollo histórico de la plástica chilena ha tenido por característica, al menos durante una buena parte de su trayectoria, cierta orfandad de sustento teórico. Es decir, ha faltado o ha sido insuficiente la crítica. Del quehacer de nuestros artistas quedaron sus pinturas o esculturas, pero escasos datos sobre información histórica, teórica o crítica. De otra parte, los pocos estudios o escritos de arte, publicados a fines del xix y comienzos del xx, revistieron algunas de las siguientes connotaciones: fueron concebidos principalmente como crónica artística, género interesante pero, en general, carente de rigurosidad conceptual; fueron unilaterales y herméticos en sus posiciones estéticas, sobre todo a la hora de legitimar los dogmas neoclásicos; y, usualmente, se realizaron por personas que no poseían una formación sistemática y estructurada en aspectos teóricos o históricos del arte.

A continuación señalaremos algunos parámetros que sustentan esta idea de crítica perimetral, contextualizado ello en la pintura chilena durante las primeras décadas del siglo xx. Uno de estos factores proviene de la propia institucionalidad cultural que había en el país por entonces. En Chile, durante esta época, la mayoría de los circuitos de formación y difusión artística estuvieron bajo la hegemonía del Estado. El Consejo Superior de Letras y Bellas Artes,¹

¹ Este Consejo tiene su origen en la Sociedad Artística, fundada por Pedro Lira y Luis Dávila en 1867, la cual se transforma en Unión Artística en 1885 y luego en organismo estatal, la Comisión Directiva de Bellas Artes (1887-1903).

tuvo a su cargo la vigilancia general de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística del país. También correspondía a esta institución estatal la supervigilancia y dirección de la Escuela de Bellas Artes. Las prerrogativas de este Consejo eran dictar políticas y orientaciones e intervenir en todos los temas técnicos y administrativos de la Escuela, incluso en aquellos netamente curriculares; esto es, determinar las pruebas que debían exigirse a los alumnos que aspiraban a una certificación profesional y expedir los mismos títulos. El fomento del «buen gusto» —término éste que, según el uso de algunos críticos, aspiraba a la calidad de categoría estética— fue otra de las funciones relevantes de la entidad. Un buen gusto que debemos entender asociado a ciertos principios formales e iconográficos y a una crítica que legitimaba el arte nacional desde una mirada europea academicista. Según Yáñez Silva:

Las obras clásicas no son fruto de la consagración de un momento en la humanidad, sino que han pasado por el espíritu crítico, a veces de muchos siglos de gente de buen gusto, que ha cristalizado su valer en forma definitiva. (1916: 40)

El Consejo ejercía una influencia monopólica sobre los procesos educativos en el ámbito artístico y sobre la reflexión teórica. La entidad estaba constituida ciertamente por artistas, pero también era integrada, y de manera significativa, por personalidades externas al mundo cultural, del ámbito diplomático y político, principalmente. La institucionalidad artística en nuestro país tenía peso burocrático e influencias en el gobierno. O, si se quiere mirar desde otra óptica, a través de ella el gobierno hacía valer su opinión en el complejo mundo de las ideas estéticas nacionales. Esta mirada oficial valoraba un repertorio icónico y un lenguaje técnico-estilístico particular. Respecto de lo primero, se hizo —básicamente en pintura y escultura— una opción casi exclusiva por la figura humana. Retratos en toda su tipología: desnudos, héroes helénicos, motivos históricos y algunos temas de género. Éste era el repertorio habitual de los artistas de esa época. Respecto del lenguaje técnico-estilístico, su soporte fue el realismo. Un realismo impregnado de idealismo clásico, que tiene su referente teórico en las doctrinas de Johann Winckelmann y que fue difundido en Chile por los primeros directores de la Academia de Pintura, especialmente por su fundador, el italiano Alejandro Cicarelli, maestro que valida, sin reservas, el modelo clásico en su discurso de fundación de la Academia, del 7 de marzo de 1849. El dibujo era el paradigma clave. El colorido debía estar supeditado a él, de otro modo «la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento y el arte perdería lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto». ² Oficio y disciplina fueron factores claves en las metodologías académicas. De este modo la enseñanza oficial del arte en nuestro país estuvo fuertemente marcada, por más de cincuenta años, por el modelo clásico. El uso de arqueti-

² Cicarelli, Alejandro, «Discurso inaugural de la Academia de Pintura», 7 de marzo de 1849, incorporado en Rosario Letelier, Emilio Morales y Ernesto Muñoz (1992).

pos³ y tratados buscaba representar la figura humana bajo una concepción de perfección e idealismo. Winckelmann, ideólogo frecuentemente citado en los discursos de la época, señala lo siguiente:

Las cuatro partes esenciales del arte, que se admiraban en los antiguos, son: en primer lugar, la belleza general de las formas; en segundo lugar, la perfección del dibujo en las figuras humanas y, por sobre todo, las hermosas cabezas; en tercer lugar, la grandeza y nobleza en las expresiones de los rostros y caracteres; y, en cuarto lugar, la orgullosa y adecuada expresión de las pasiones, que, sin embargo, esté siempre supeditada a la belleza (1964: 69).

Este clasicismo tiene aspectos de verdad y aspectos de ficción; de verdad, su empaque o tejido textural y su contextualidad con personas y circunstancias, también su naturaleza narrativa. De ficción, un soporte épico desmedido, su solemnidad clásica y, sobre todo, una saturación icónica de referencia literaria e historicista. Sin duda que esta mirada y estos repertorios icónicos y formales, establecen condiciones y orientaciones a la crítica de arte de aquella época en nuestro país y correlacionan, en este contexto de ideas, los juicios de valor, tanto de obras como de artistas.

La Exposición del Centenario, con la que el país celebró la conmemoración secular en 1910, fue administrada también por el Consejo de Bellas Artes. El certamen debe ser relevado más como un acontecimiento protocolar que cultural. El Consejo privilegió en la conformación de las comisiones, que actuaron tanto en Chile como en el extranjero, criterios absolutamente tradicionalistas.⁴ A modo de ejemplo, el cuantioso envío español incorporaba nombres de la talla de Joaquín Sorolla, Manuel Benedito, Eduardo Chicharro, Ramón Casas y Francisco Llorens, todos ellos ex pensionados en Roma⁵ y vinculados en forma directa con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por aquella época gran defensora de las normas tradicionales del arte. La presencia hispana no consideró a las figuras de la vanguardia artística peninsular. Los nombres de Pablo Picasso o Juan Gris no fueron considerados para la ocasión. Recordemos que en esa época movimientos tales como el fauvismo, cubismo y expresionismo tenían plena vigencia en Europa y que uno de los grandes inspiradores del arte moderno, Paul Cézanne, había fallecido en 1906. El Consejo de Bellas Artes seleccionó los invitados del certamen, presidió los jurados de las diferentes secciones de la exposición y escogió las obras que se adquirieron para el Museo Nacional. El Comisario General de la muestra fue Ricardo Richon Brunet,⁶

³ Cicarelli en su discurso habla de los cánones de Policeto (siglo v a. C.) y Lisipo (siglo iv a. C.).

⁴ Las cabezas visibles en la organización, además del Consejo, fueron los pintores Ramón Subercaseaux, Fernando Álvarez de Sotomayor, además del diplomático Alberto Mackenna. Detrás de la iniciativa se encontraba el propio Gobierno, que presidía don Pedro Montt y Montt.

⁵ España tenía instalada la Real Academia de Bellas Artes en Roma, al igual que Francia y otros países.

⁶ Ricardo Richon Brunet (1866-1946), fue el crítico más conservador de la época. Fue nombrado Comisario General de la Exposición de 1910, oportunidad en que escribió el catálogo oficial del certamen. Este pintor y crítico de arte francés fijó su residencia en Chile en 1900, siendo contratado luego por el Gobierno como profesor de la Escuela de Bellas Artes, cargo

un crítico y pintor francés que representaba en forma eficiente el discurso y la mirada estética de la clase dirigente. La exposición estuvo imperada por un paradigma academicista y marcó el escenario del arte nacional. Fue, sin dudas, un certamen ostentoso y grandilocuente, pensado al uso diplomático que ameritaba la ocasión. Expusieron allí muchos artistas nacionales y extranjeros, todos ellos vinculados a las academias oficiales de cada país. La presencia chilena en el certamen incorporó a los consagrados, pero también hubo espacio para los artistas emergentes, muchos de ellos vinculados a la futura generación de 1913. Algunos de estos pintores procedían de sectores sociales marginados, cuestión que ciertamente representaba en ese espacio una novedad.

El certamen da algunas señales de cierto agotamiento del modelo tradicionalista decimonónico. El ascenso a la ilustración y la cultura de la clase media e incluso de la clase baja, genera una dinámica distinta al interior de los procesos artísticos. Atendida la importancia histórica y protocolar que se atribuyó a esta celebración secular, podemos colegir que el certamen estableció un contexto de ideas, un orden o, si se quiere, un marco de referencia para la reflexión teórico-estética de ese entonces, es decir, primó aquí otro factor externo de ordenación para la crítica de arte. Este orden tuvo dos ejes; uno formal y otro cultural. El realismo, podríamos agregar académico, en lo formal y, en lo cultural, una impronta que legitimaba el modelo europeo.

Jamás en Chile había habido una fiesta de arte como aquella. Se refrescaba el espíritu entrando en esas salas, se sentía uno muy bien, como si visitase Europa, porque Europa había venido a nosotros, con su mejor producción y su mejor cariño por esta tierra (Yáñez Silva, 1955: 197).

A este respecto, es preciso señalar que la constante del influjo francés, subrayada por Antonio Romera, es desplazada por un breve entusiasmo de hispanidad. A decir de José María Palacios:

Fernando Álvarez de Sotomayor venía a crear un paréntesis en el proceso pictórico chileno. Dicho paréntesis tendrá, por un lado, un carácter neutralizador de la influencia francesa y, por otro, vendrá a provocar un cambio de actitud frente a las motivaciones, mostrando a la vez un cambio significativo en el trato del color (1983).

Este nuevo referente cultural tiene su origen en el anhelo, manifestado en un contexto oficial, de resituar a la cultura chilena en la tradición hispana. La perspectiva de un siglo de vida independiente había propiciado esta revisión de identidad. Con tal motivo el gobierno había contratado, en 1908, al pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor,⁷ para impartir docencia en la Escuela

que ejerció entre 1903 y 1906. Durante más de cuarenta y cinco años desarrolló en el país una labor vinculada a la crítica.

⁷Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza (1875-1960), pintor vinculado a la Academia de San Fernando, ex pensionado en Roma, fue contratado en 1908 por el Gobierno Chileno para dictar la clase de colorido y composición en la Escuela de Bellas Artes. Entre 1910 y 1913 se desempeñó como Director de la Entidad.

de Bellas Artes. Al examinar la historiografía artística local advertimos una cierta coincidencia en reconocer a este artista español el liderazgo en la conformación de aquella generación de pintores convenida en llamar como «del Trece», o «del Centenario», que declara una cierta adhesión a los postulados de la Escuela Española. De este maestro, señala Romera, toman la pintura negra y sombría, la pincelada ancha que dibuja el volumen, el gusto acusado por el trazo robusto y por las formas amplias. Todo ello llevado a temas costumbristas, generalmente en pequeños formatos. Quizá el ejemplo más claro a este respecto sea la adhesión a la pintura goyesca que se da en la obra de Arturo Gordon.

Otra condicionalidad exógena, que determinó la reflexión estética, dice relación con una supeditación de la cultura nacional a los modelos europeos, cuestión, claro está, que se proyecta en un contexto bastante más amplio al de las ideas estéticas. Con las primeras promociones de los artistas formados en la academia se había establecido en Chile la tradición de enviar a los egresados más aventajados a estudiar a Europa, principalmente a París. Se entendía que no estaban todavía dadas las condiciones, como para formar de manera completa a los pintores en el país. Como señala Ricardo Richon Brunet faltaba el ambiente, «la atmósfera por la ausencia de tradiciones y de un pasado de arte» (1910: 26). Los principales artistas chilenos de entonces pasaron por los talleres de muchos maestros europeos de la vieja escuela, cuya influencia e importancia era todavía notoria. Aquí se producen dos fenómenos interesantes de comentar, como son los influjos y las transferencias. Los influjos son más genéricos y actúan en un plano cultural; están propiciados por los viajes, la moda, la literatura llegada al país, la arquitectura y otros tipos de intercambios. Las transferencias, por su parte, actúan en el interior de la obra artística. Se trata de extrapolaciones o desplazamientos técnicos y temáticos que sitúan a la obra respecto de correspondencias con escuelas y autores determinados. Estos influjos y transferencias se entienden en un contexto histórico y cultural y se explican, además, por una disposición de ánimo, una especie de porosidad espiritual, que caracterizó a la sociedad y a los artistas nacionales de entonces. Europa, especialmente París, se transforma, en muchos aspectos, en un referente para la sociedad chilena de entonces. En la crítica de arte este influjo europeo actúa como un paradigma para la reflexión teórica, transformándose en un valor en sí mismo. Éste es otro caso que ilustra la idea de crítica perimetral. La afirmación de Ricardo Richon Brunet de que «todo hombre tiene dos patrias: la suya propia y París» (1912: 141), es mucho más que una frase casual.

Otro aspecto que se aprecia es que en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta la primera década del XX, la enseñanza del arte y la educación, en general, fue una prerrogativa de las clases más acomodadas. De otra parte, la producción cultural, la venta de obras y la promoción de artistas decía relación con esta realidad. La reflexión estética, en consecuencia, no estuvo ajena a este contexto y se correlaciona, de algún modo, con los símbolos de la clase social más pudiente. Es necesario señalar, además, la ausencia casi absoluta en la época de especialistas en el ámbito teórico de las artes. La actividad es, en consecuencia, ejercida con más intuición que profesionalismo, a un nivel muy

amateur. La crítica de arte, en consecuencia, se aristocratizó, asumiendo ciertos símbolos relacionados con las clases más acomodadas. Al respecto algunas ilustraciones; el señalado Richon Brunet, refiriéndose al pintor Alberto Orrego Luco, comentó lo siguiente: «ha conocido durante toda su vida de artista el éxito más constante, como correspondía a su talento, cuyas características son la distinción y el más delicado refinamiento». Y, agrega:

Es sumamente difícil explicar y definir en qué consiste la distinción en arte, esta cualidad tan sutil. Creo que la única explicación posible es que toda obra de arte refleja la naturaleza de su autor, cualquiera que sea el tema tratado y, en una palabra, que el asunto más vulgar y ordinario, interpretado por un temperamento refinado y culto, toma un sello de distinción; mientras que el tema, de por sí más elegante y fino, puede llegar a dar una impresión de vulgaridad, si el pintor que le reproduce es una persona sin educación moral o intelectual, o sin raza, aunque posea los recursos técnicos del arte que cultiva (1909: 183).

Muchos otros ejemplos ilustran acerca de este tipo de crítica perimetral, que construye su discurso fuera del texto y del contexto propiamente estético.

La crítica de arte se diversificó hacia 1920 con la aparición de la *Revista del grupo Los Diez* (1916-1917), la revista *Juventud* (1911-1912 y 1918-1921) y la revista *Claridad* (1920-1921), desde donde se objetan las normas académicas, a la vez que se valoran las tendencias emergentes. Se produce, entonces, un claro antagonismo entre los academicistas, identificados con el Consejo y la Escuela de Bellas Artes y con la crítica conservadora; y los vanguardistas, liderados por Juan Francisco González, quienes se agrupan en la Sociedad de Bellas Artes, creada en 1918, cuyo signo contestatario la transforma en alternativa de los esquemas académicos decimonónicos. En la misma línea aparece luego, hacia 1923, el grupo Montparnasse. Detrás de estas inquietudes innovadoras está la figura de Vicente Huidobro; su manifiesto *Non Serviam*, de 1914, puede ser considerado como pieza clave para la vanguardia latinoamericana.

La confrontación entre académicos y vanguardistas tensionó fuertemente el escenario estético nacional y llevó a la reflexión estética a un terreno más militante, muchas veces fuera de la obra y el proceso creativo.

Algunas reflexiones de Juan Francisco González cuestionaban los relictos academicistas que todavía gozaban de buena salud en el país. González fue una figura emblemática en el escenario estético local. Además de pintor, cultivó una importante veta literaria. Artículos suyos aparecieron en distintos periódicos de su tiempo, *Pluma y Lápiz*, *La Lira Chilena*, *Instantáneas de Luz y Sombra*, entre otros. Sus escritos más importantes y su epistolario han sido recogidos en un interesante estudio de Wenceslao Díaz (2004). La otra dimensión desarrollada por este artista fue su gestión como profesor. Según Luis Lobo Parga (1981), «la huella que dejara en sus discípulos se ha prolongado a través del recuerdo vigente de sus enseñanzas y reflexiones y así la luz de su espíritu sigue iluminando aún a generaciones posteriores». Juan Francisco González inicia el proceso de innovación artística en nuestro país. Su obra, especialmente aquella

relacionada con su etapa de madurez, rompe con los esquemas académicos de su tiempo. Su presencia intelectual gravitó también en el espacio teórico. Dictó conferencias, escribió en la prensa con el pseudónimo de «Araucano» y se mezcló en grandes polémicas con los defensores de la pintura académica. De este ambiente de innovación, que todavía se manifiesta desde posiciones periféricas, participan muchos otros artistas e intelectuales, quienes cuestionan el poder absolutista del modelo clásico, promoviendo una nueva mirada y sensibilidad estética.

Una vez debilitado el modelo clásico en las primeras décadas del siglo xx, aparecen en el terreno de la crítica otras figuras y movimientos, muchos de ellos vinculados a la literatura, que adhieren a opciones más vanguardistas. Coparticipan de un cierto deber de innovación, de una nueva conciencia de modernidad. Para ellos, a decir de Ana Pizarro:

La modernidad es un fenómeno que va adquiriendo un valor absoluto —ser moderno será un modo de existir por excelencia— y para los viejos sectores oligárquicos significa el peligro de perder su espacio social, económico, cultural, frente a los nuevos grupos que la propician: las burguesías impulsoras de la industrialización del país (1994: 37).

Hay, sin duda, correspondencia entre la aparición del fenómeno vanguardista y los procesos sociales y políticos que experimentó el país. La vanguardia es también un fenómeno reivindicativo, fuertemente mediatizado por las dinámicas históricas y culturales. De todas formas es preciso señalar que el compromiso ideológico-político que ha tenido la pintura en otros países, especialmente en México, no ha sido un sello caracterizador en la pintura nacional,⁸ tampoco una prioridad en la reflexión estética. El trasfondo costumbrista de los pintores del Trece no estuvo imperado por vindicaciones políticas, ello no fue parte de su discurso ni de su ideología. Para el grupo Montparnasse hubo siempre un predominio de la razón plástica.

La fuerte agitación social de los años veinte, con la aparición de los idearios socialista y comunista y con el peso que comienzan a adquirir las organizaciones gremiales y sindicalistas no impregnó el discurso de los artistas plásticos, ello, al menos, con el necesario valor significativo como para dar un sello caracterizador a la estética de esa época.

Tampoco la reflexión crítica de ese entonces tuvo un soporte adecuado para su difusión. Al respecto, es preciso señalar la ausencia casi absoluta de medios escritos especializados a través de los cuales se pudiera canalizar la reflexión estética. Es cierto que muchas revistas consignaron algunos escritos de arte, mas su enfoque fue bajo las pautas ideológicas de la publicación, es decir, de difusión y a nivel de opinión pública. Esta ausencia de publicaciones periódicas especializadas genera otro espacio de debate para las ideas estéticas: el artículo

⁸ Como excepción a lo comentado, podría citarse la obra de algunos muralistas nacionales. Entre ellos Gregorio de la Fuente, Julio Escámez, Pedro Olmos. Más cercano a nuestros días los artistas informalistas, vinculados al grupo «Signo» y, por cierto, gran parte de la estética desarrollada con posterioridad al golpe militar de 1973.

de prensa, medio éste que asegura mayores niveles de cobertura, aun cuando debe transigir su rigurosidad conceptual por la necesidad de viabilizar sus contenidos respecto de un público lector bastante más amplio y heterogéneo. La adecuación del discurso estético a las demandas de un público consumidor masivo y no especializado hace que el texto crítico vaya al terreno de la crónica o la entrevista. De este modo la información artística es formateada como noticia y no como un espacio de reflexión. Este es otro ejemplo que ilustra acerca de cómo la crítica declina su atención esencial en beneficio de otros factores exógenos.

ASEDIOS A LA ESCRITURA DE ANTONIO ROMERA

Introducción

Las incipientes discusiones en torno a la historiografía y crítica local podrían quedarse solamente en lo banal; apreciaciones triviales carentes de un sustento especulativo y metódico si no se atienen a una indagación más sagaz. Es el caso de Antonio Romera, autor que, cuando se hace referencia a su escritura, es invadido por prejuicios, tanto de aquellos que aluden a sus escritos como la fuente única y oficial, como de quienes denostadamente evitan cualquier mención. Dentro de las afirmaciones que se tejen respecto del crítico está la de su diletantismo; un conocedor de una variedad de temas, entre ellos el humor, la literatura, la música y el teatro, afirmación correcta porque son materias que abordó en distintas oportunidades, pero insuficiente para aludir a su obra escritural. Otra posibilidad es quedarnos con su labor crítica que periódicamente publicó en distintos semanarios y revistas especializadas;⁹ un examinador que, tras una pluma ligera y presurosa, se aventuró conscientemente en sistematizar cada uno de sus encuentros con la obra de los artistas chilenos, o tal vez un historiador que después de su obras emblemáticas: *Historia de la pintura chilena* y *Asedio a la pintura chilena*, se convierte en el autor obligado a la hora de iniciar cualquier estudio sobre los acontecimientos que fueron definiendo, durante el siglo xx, el quehacer artístico en el país.

Ninguna de estas afirmaciones parece competente para referirse al asunto, tampoco han sido puestas a prueba lo suficiente para aventurar una conclusión. Si nuestra historia del arte quiere adquirir un grado de madurez, deberá imperiosamente iniciar el trabajo de revisión crítica de los presupuestos con que se viene trabajando en torno a la escritura, preguntarse por los métodos y procedimientos, en este caso, desde qué posición abordamos esta prolija obra literaria. Sentarnos a *asediar* la obra de Romera, está claro, no será situarse desde la confortabilidad que significa aceptar lo dicho y escrito, porque una lectura que sólo se resigne a reeditar los propios presupuestos no es aconsejable y en el corto plazo irresuelta, corriendo el riesgo, incluso, de quedarse en lo

⁹ Antonio Romera publicó más de tres mil artículos de prensa, en el diario *La Nación* y, principalmente, en *El Mercurio*. Ello entre su llegada a Chile en 1939 y su muerte en 1976.

conmemorativo. Nuestro desafío inmediato consiste, de manera imperiosa, en ser capaces de cotejar si las afirmaciones de este primer crítico están habilitadas para dar cuenta de una historia del arte fehaciente.

Pero dónde mirar, a partir de qué disposición y qué dispositivos utilizar para adentrarse en el entramado que nos dejó este vecindado español: ¿una revisión histórica de la historia de Romera?; ¿una visión estética para deducir ciertas constantes esteticistas o una crítica de su propia obra crítica? Ciertamente esta última parece la más atendible, tal vez la más obvia, porque la producción crítica también está sujeta a la interpretación, la estimación y el juicio, pero obligadamente desde una visión que considere aquellos semblantes discursivos que subyacen en su escritura y no en la formalidad de la argumentación de un relato. Una primera afirmación, que se deriva de estas presunciones y que habría que rebasar, es ir más allá de su ejercicio de escritura y su propensión histórica, para incursionar en las referencias y las posibles hipótesis que éste pretende enunciar a partir de esas certificaciones. Un intento de ordenamiento de su obra debería considerar, a lo menos tres aspectos sobre los cuales Romera se pronunció en forma directa o indirecta. Su concepción estética, histórica y crítica, variables provenientes de una distinción disciplinaria tradicional pero que, previamente, es necesario considerar para instalar un marco conceptual que habilite cualquier análisis posterior.

Marco conceptual

Aunque en una primera lectura de la obra de Antonio Romera aparece esa escritura suelta, inequívoca y precisa, sin dar atisbos de una estructuración mayor, al indagar más profusamente es posible advertir la existencia de un discurso crítico. Sin embargo no hay que equivocarse, tras esta apariencia inofensiva se moviliza una serie de problemáticas que evidencian una preocupación teórica considerable. La primera afirmación que se puede sostener sobre nuestro autor es su tentativa por poner en circulación ciertas nociones estéticas e historiográficas que confluyen en un modelo interpretativo de la pintura moderna, de acuerdo al contexto referencial en que vivió. Romera es consciente de las modificaciones estéticas y artísticas de mediados del siglo XIX y es capaz de reconocer la evolución progresiva del arte a partir de la ilustración. Un segundo aspecto dice relación con el establecimiento de un modelo o trama histórica a partir del cual intenta ensayar una interpretación de la evolución del arte en nuestro país con instituciones artísticas recientemente creadas, una especie de trabajo de campo que le permitió, a partir del ejercicio crítico, conocer la actividad cultural santiaguina. No se puede olvidar que sólo habían transcurrido algo más de 90 años de la creación de la Academia de Pintura, por situar un punto inicial de la enseñanza de las Bellas Artes bajo una estructura académica, hasta la llegada de este español al país en 1939, tiempo prudente para cualquier indagación histórica con perspectiva.

Su obra crítica es testimonial porque conoció a la mayor parte de los artistas que dieron forma al arte en Chile. Aun cuando existen otros ensayos de menor

volumen,¹⁰ sin duda la obra de Romera es inaugural en muchos aspectos; la amplitud de criterios estéticos, el conocimiento actualizado de movimientos artísticos, de disciplinas abocadas al estudio del arte en Europa, la sistematización de un discurso, un buen dominio teórico y la fluidez de lenguaje, son algunos de sus méritos más relevantes.

Esta primera trama o urdimbre conjetural, bosquejada en *Historia de la pintura chilena*, persiste a través de otros textos que la historiografía local comienza a elaborar en forma más sistemática a partir de los años setenta. La mayoría de ellos, aunque no lo reconocen públicamente, son depositarios de esta primera incursión metódica.

La reiterada omisión que se hace de la obra de Romera llama a la duda, porque difícilmente se puede lograr construir una historia del arte actualizada sin las orientaciones que el crítico español estableció originalmente. Su aporte epistemológico y la clasificación histórica que propuso hicieron posible una interpretación válida, todavía vigente sobre la actividad artística en el país. Esta presunción se reafirma aún más cuando se certifica que este marco conceptual operó, indistintamente, en la actividad historiográfica y crítica, en cada una de las notas, ensayos y publicaciones que, con periodicidad, divulgó en los semanarios, convirtiéndose, de paso, en el crítico más prolijo y fértil de nuestro medio.

Nociones de estética

Si pretendemos aproximarnos a una teoría, a un corpus referencial que nos admita inventariar las variables interpretativas de Romera, encontraremos ello en sus notas de estética publicadas originalmente en la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción y posteriormente en su libro *Razón y poesía en la pintura* (1951).¹¹ Son las instancias sistemáticas en donde podemos reconocer las fuentes documentales de sus reflexiones estéticas; observaciones primordiales que permiten transitar con certeza sobre las publicaciones periódicas que realizó en distintos semanarios. El análisis crítico no responde a la intuición o reacción inmediata sobre la obra; tras esos comentarios se entrecruzan nociones y vivencias que fueron puestas a prueba cada semana mientras escribía sus notas. Romera recurrió a muchas de las teorías imperantes en su tiempo, entre ellas las de Wölflin, Ortega y Gasset, además del pensamiento y la estética de Nietzsche. En ello sigue el cauce de su época, que se abocaba a establecer ordenaciones o grandes sistemas de pensamiento que pretendían resolver en su totalidad los problemas de la ciencia y también del arte.

Romera recurre con frecuencia a categorías o nociones estéticas confrontadas, como una forma de ilustrar tendencias divergentes que orientan el arte en un

¹⁰ Aquí es posible citar los textos de Vicente Grez, Álvarez Urquieta, Richon Brunet, Tomás Lagos, Marco Antonio Bontá, entre otros.

¹¹ El artículo originalmente fue publicado como «Notas de estética» en la revista *Atenea* núm. 288, año 1949. Posteriormente fue incorporado como primer capítulo de *Razón y poesía de la pintura* (1951).

sentido u otro, rehabilitando el influjo de los ideales de sus coetáneos. Nuestro autor no se queda en la saga y parte de una afirmación bastante rígida, por no decir dogmática, a la hora de ensayar una posible interpretación del arte de su época. Comenzando por la relación polar o antinómica que existiría entre *masa y línea*; tensiones persistentes que definirán la trama dramática del arte. Aunque considera que en esta oscilación existen zonas intermedias, lo que prevalece es esta tensión. Masa está en relación con lo expresivo, donde el artista indaga en lo caótico, originando obras artísticas que dan cauce a lo sombrío y patético, asociado ello usualmente a lo romántico. La otra categoría es de carácter lineal y tiene que ver con el dibujo. Es propia de la destreza académica, quedando subordinada a la percepción visual y táctil que se complace con la voluntad de orden y equilibrio. Esto tiene que ver con lo que, generalmente, se designa como clásico. Estas categorías parecen temporales y concretas, pero al mismo tiempo son constantes que se vienen reiterando cada cierto tiempo, desde los orígenes de la historia de la pintura.

Otra dialéctica es la conocida distinción de Nietzsche entre lo dionisiaco y lo apolíneo; contienda de dos fuerzas antagónicas que cada cierto tiempo se disputan la tutela sobre las artes. Una se mueve en lo informe y lo oscuro, mientras que la otra en la claridad y la armonía. Estas son también propiedades naturales de la condición humana, que se evidencian en el arte de una manera semejante.

La humanidad se inclina sucesivamente hacia lo dionisiaco o hacia lo apolíneo. En un tiempo siente atracción por lo equilibrado y armónico. En otro por lo oscuro y dramático. El arte, como reflejo de la actividad humana, se impregna de los ideales predominantes y es ordenado, medido, claro o, por el contrario, oscuro, patético, dramático (Romera, 1949: 425).

Para corroborar este presupuesto acude a otra diferenciación tradicional, más cercana a los avatares de las artes, aquella recurrente distinción entre clásico y romántico. Aquí Romera recurre al crítico Eugenio d'Ors, quien resuelve este antagonismo optando por una nueva categoría, el barroco; noción que reconoce como una corriente permanente y perturbadora, renovándose cada cierto tiempo por sobre los fugaces momentos de la armonía clásica.

Una vez establecido este marco de referencia podemos afirmar que muchas de sus orientaciones y afirmaciones respondieron a este repertorio de ideas, propio de una época que se hacía cada vez más consciente de la autonomía del arte. Pero lo que estaba en el plano de los ideales tiene su corolario en un ámbito más acotado, la propia práctica del arte. El único recurso para entender los procedimientos, la intencionalidad, consiste en adentrarse en las contrariedades de la pintura; primero haciéndose cargo de la «mirada» o las maneras de ver, sobre todo en esa obcecada persistencia de la realidad como referencia y, en segundo término, considerar los ideales pictóricos o estilísticos que definen cada época. Confrontándose, finalmente, a lo que él mismo denomina plástica pura. Decimos confrontar porque su relación con el arte más abstracto no estuvo exenta de polémica. Pero no basta con establecer simplemente estas

ordenaciones, toda representación implica, además, una cercanía o una lejanía con la realidad. Pero esa relación de fidelidad y cercanía con lo real, que aspira a cierta objetividad es engañosa, porque cada artista y cada época tendría una singular manera de ver.

La mirada del arte tiene relación con su representación, con su apariencia. Cobra sentido aquí la mirada personal y el patrimonio subjetivo de cada autor. Según Romera, «ni Monet vió el mundo que le rodeaba como lo veía Courbet, ni éste tenía de la naturaleza una imagen semejante a la de Rembrandt» (1949: 426). Esta percepción que tiene el artista evoluciona a través del tiempo, porque cada época o tiempo histórico tiene sus propias apreciaciones y convicciones sobre la relación que existe entre representación y mirada. Una forma de manifestar estos convencimientos sobre la contemplación en tiempos más distantes, que se puede ubicar durante la ilustración, es lo que se denominó como ideales estéticos y que en la historia de la pintura se designa como estilos de época. Estas categorías fueron significativas hasta la llegada de las vanguardias artísticas, encargadas de destruir muchos de estos modelos.

Como una forma de saldar la discusión, Romera recupera esa vieja y frecuente creencia donde el sentido de verdad de la pintura se atribuye a la capacidad de representar con fidelidad el mundo exterior, desconociendo que el *estilo* es expresión de la capacidad del artista de crear medios e instrumentos plásticos que reinterpretan esa realidad, el soplo del espíritu sobre las formas. En estas primeras apreciaciones el autor deja entrever, claramente, su indisposición respecto del realismo y su reivindicación de la plástica pura, que reconoce en determinados autores, sobre todo en aquellos vinculados al impresionismo. Para Romera el único realismo que tiene sentido se ubica más allá de la mera realidad, no se queda atrapado en lo que observa, reinterpreta lo tangible reasignando nuevos códigos pictóricos, aportando significaciones distintas y particulares. Ahora si el artista cuenta ya con un estilo debe establecer, además, su dominio de la plástica pura, cuestión que no parece comprender en las obras más abstractas, porque entiende como plástica pura el dominio formal de la construcción de la obra, pero parece menos dispuesto a atribuirle la misma connotación a la disolución de la forma, aunque la reconoce como uno de los asuntos más importantes de la crítica moderna. Relacionar la naturaleza sensible con el arte es la mejor forma de apartarse de la autonomía de sentido que éste contiene. La aspiración objetiva no es una condición de la pintura y durante su historia más bien ha sido ajena a los artistas. Si el contenido o el tema están en relación con lo real, en ningún caso es funcional al modelo, que solo sirve como anclaje a la imaginación. Adoptando como ejemplo a renombradas figuras como Rafael y Velásquez, sostiene que existiría una razón mental, que preestablece a la acción de captación del modelo que, a través de operaciones sucesivas de abstracción, se distancian de la vinculación inmediata con el original. Para Romera:

En la apariencia —sólo en la apariencia— las obras de esos dos maestros recuerdan el mundo real; pero si penetramos más profundamente en la íntima voluntad creadora, advertimos que la realidad se trasmuta en ellos en una

razón mental, en un esquema previo hecho de supresiones y de estilizaciones, marginal ya al mundo sensible que rodea el pintor (1949: 431).

De hecho si buscamos ejemplos más afines con la representación fidedigna, encontraremos que tras la utilización y exacerbación de los medios puramente imitativos, como George la Tour y Van Eyck, persiste la autonomía representativa del arte. Estilización y valoración de la luz tienen que ver más con la voluntad expresiva y con la capacidad de composición, que con la necesidad de dar cuenta del comportamiento de una atmósfera real. Finalmente, Romera se aventura en un análisis comparativo con la fotografía; para él, quién más que este artificio puede reivindicar una privilegiada relación con lo real. La imagen mecánica establece necesariamente un símil, aspira a la objetividad, mientras que la pintura, por el contrario, instaura síntesis, esquemas que comentan lo tangible, de ahí que la actividad del artista esté asociada a una permanente búsqueda de autonomía. Cuando no es así se produce un arte sumiso e imitativo.

Metáfora

Es posible, también, establecer categorías que sirvan para demostrar cómo funciona el mecanismo, por decirlo de otra manera, de la imaginación. Dentro de las posibles realidades diferenciadas, existe una que es plasmada desde la ficción. La más consabida de aquellas alusiones con la apariencia, que no se quedan simplemente en la exterioridad del fenómeno pero que sí aluden a ella indirectamente, es lo que conocemos como metáfora; artilugio recurrente que intenta un aproximación manifiesta y simbólica sin abandonar del todo el objeto. Aunque es dependiente en más de algún sentido, establece una modalidad de contenido que no se queda exclusivamente en lo narrativo, sino que aspira a una esencialidad funcional, logrando una adecuación entre contenido y forma. Cuando se abandona todo aquello que no contribuye a la intencionalidad temática por la apariencia expresiva, nos encontramos frente a la metáfora, una especie de forma sustitutiva que es más eficiente para señalar o expresar. Curiosamente, visto con cierta perspectiva, Romera ve en las estrategias de abstracción, entre ellas el cubismo analítico, una elaboración metódica de la metáfora, porque aluden a la realidad de manera indirecta, «donde el objeto es y no es, al mismo tiempo» (438).

Estilo

En toda elaboración plástica las operaciones formales dependen, en mayor o menor medida, de los contenidos, dando una cierta coherencia a la relación entre discurso y producción formal. De ambos dependerá si la obra logra establecer un rasgo particular y definitorio, conformando lo que se denomina usualmente como estilo o unidad estilística. De forma simple, otra manera de explicarlo es entendiendo esta cualidad como la manera de ver de un artista en un contexto o época determinada. El estilo es el resultado de todas aquellas implicancias que, en cuanto a lo formal, tienen que ver con los valores lineales

y plásticos. Son parte de una composición logrando configurar una unidad o un equilibrio entre la forma y el contenido. Si predomina lo formal se acentuará el carácter ilustrativo, en cambio si prevalece el contenido se intensificará la subjetividad.

Romera antepone al estilo el carácter para incorporar lo que denomina como «emoción sentimental», atributo responsable de dar cuenta de la subjetividad del artista. Así la emoción tendría su propio campo de expresión, pues el estilo sólo se preocupa de los valores formales en la constitución de obra, aspirando a una unidad superior, abstracta y permanente. Siguiendo a Romera, si apelamos a la historia del arte, diríamos que el barroco se encuentra más cercano del carácter que del estilo, pues contiene el impulso instintivo propio del mundo emocional. No se propone la ordenación o la voluntad de representación. El carácter conlleva el peligro de adentrarse en el tipismo, cercano al costumbrismo y al folclore, mientras que por el estilo se vincula a las tipologías, validando más la estructuración de normativas que determinan la elaboración de una obra, ahondando de esta manera en la organización y conformación plástica de ella:

Un artista preocupado por los problemas fundamentalmente plásticos y sobre todo por la coherencia estilística ve la obra como un espacio que es necesario llenar con un conjunto de líneas, de masas coloreadas. Un espacio en el que la totalidad de los elementos componentes del cuadro estará equilibrada y trazada según un ritmo interno, previo y mental (430).

Estableciendo una analogía con otras áreas de la creación diremos que geometría y poesía son las claves que conforman la creación estética, logrando la plenitud e integridad estilística. Un modo de concordancia que permite sortear de buena manera la aparente contradicción entre ambas, porque la sola ordenación responde a un valor puramente numérico, espacial, en tanto que la mera expresión tiende al sentimentalismo.

Expresión

Romera nos da otra de sus claves para intentar comprender su obra crítica. Al tomar partido por la expresión desecha su antagonico, el ordenamiento, que reconoce, más que en lo clásico, en la aspiración objetiva del realismo. Considera que éste simplemente no se debe a una analogía de lo sensible con la representación fiel y fidedigna de lo real, porque esta predisposición la juzga como mediocre, falta de espíritu o consecuencia de una carencia de estilo. Por lo contrario, es en la capacidad expresiva en donde se reúnen inteligencia, imaginación y sensibilidad. El estilo, al estar relacionado con la libertad creativa, tiene la capacidad de instaurar nuevos lenguajes o miradas respecto de la obra. Aquí se puede entender la adhesión que tenía por la pintura de ciertos artistas, tan sólo recordemos el impresionismo de Juan Francisco González, autor al que se refirió en varias oportunidades señalándolo como uno de los artistas clave en la autonomía del arte chileno. Romera vincula la obra de González con el peculiar modo impresionista de los españoles, quienes diferían de sus

homólogos franceses en un cierto acento criollista, donde las sensaciones ópticas eran seducidas por la idiosincrasia del lugar.¹² Aspecto diferenciador que no dependía de la similitud o cercanía con la ortodoxia de las creencias de los franceses en este caso, sino en la posibilidad diferenciadora que cada artista podía otorgar según su propio carácter. Romera considera que al interior de la obra, más que la pura representación, se estructura una morfología que modifica los distintos aspectos formales que la constituyen; el dominio de la plástica pura en pintura es asunto de morfología y tectónica, de cualidades cromáticas y su disposición dentro de la obra, que está, además, por sobre los procedimientos de ordenamiento y composición.

Noción crítica

Una vez establecido este marco conceptual, con todas sus implicancias, necesariamente debemos abocarnos al terreno específico donde estas ideas se plasmaron; el campo de la crítica. Tal vez lo más difícil para un profesional de la escritura sea definir su propio ámbito de trabajo, más aún cuando éste se mueve en una zona polémica, donde lo que se señale o indique tiene connotaciones y consecuencias prácticas; nada menos que la pretensión de definir qué es, o no, arte, esto es tener de alguna forma la facultad de establecer categorías de análisis. A partir de ello sistematizar una metodología de investigación, facilitando el ordenamiento de las piezas que posteriormente conformarán la trama historiográfica. La aspiración modélica conceptual de nuestro autor está preestablecida, como hemos constatado, por ciertas lecturas afines que configuran la proposición interpretativa del acontecimiento artístico. La pregunta es cuánto de su propia experiencia e indagación persiste y en qué medida contribuyeron sus propios interlocutores a orientar su discurso crítico.

Romera percibe la crítica como un terreno difuso donde confluyen elementos dispares, a veces contradictorios; un género plural de intersección de disciplinas como la filosofía, la estética, la historia y la poesía, pero al mismo tiempo un terreno riesgoso, afecto a imprecisiones y tergiversaciones que se atreve a evidenciar, estableciendo algunas sentencias sobre la productividad crítica. Con mucha sagacidad y lucidez reconoce que una de las consecuencias del cultivo y la práctica de la crítica, es su creciente diseminación o proliferación discursiva, que de una forma u otra se vuelve autosuficiente. Según lo que señala no se puede desatender la interdependencia del discurso crítico respecto de la obra, porque no se puede renunciar a la condición propia de la crítica, que tiene la función de ejercer como puente entre la obra y el público para hacerla más comprensible. La interpretación que realice el crítico debe favorecer el goce estético, que se produce cuando el público receptor de la obra logra comprenderla en su cabalidad. La especificidad de su labor está determinada por

¹² El luminismo levantino impregna un sello paisajístico y cultural. Otra diferencia que es preciso señalar es que, en España, no se llega a la disolución plena de la forma, tal como había ocurrido en Francia. Darío Regoyos, Francisco Llorens y, sobre todo, Joaquín Sorolla acogen el fenómeno lumínico y cromático sin renunciar del todo al dibujo.

esta función; sacar a relucir, deducir e identificar, desde la superficie pictórica, todos aquellos aspectos que rehúsan a ser considerados por el lector en una primera aproximación. Pero si nos acercamos aún más al interior, analizando, revisando las propiedades del género crítico, Romera, perspicaz, logra percibir con bastante agudeza ciertos menoscabos de la actividad crítica que terminan por deformar su propósito original. Entre otros vaivenes que vislumbra está la sumisión a normas exclusivas, las que caen en muchas ocasiones en la reiteración, los juicios a priori y el lugar común y que, a la larga, logran distorsionar el propósito original del artista. Condena, también, el apresuramiento de la práctica periodística que, con el afán de responder a la rotativa del semanario, deja sin entrelazar ciertas especulaciones determinantes en la reflexión estética. También reprueba el exceso de narración, sobre todo cuando se abusa de lo descriptivo, porque no logra dar cuenta de aquellos aspectos que definen la obra. Es necesario dar autonomía a la escritura sin caer en el exceso del *método formalista* que, generalmente, se queda en lo narrativo y no ayuda a comprender la obra: «lo urgente es sacar a la crítica de la bastardía de la literatura, del psicologismo, de la explicación por el asunto, de la erudición, del impresionismo difuso y la gacetilla vacua» (Romera, 1952: 186). Si la crítica no puede existir sin la obra, también hay que reconocer que lo mismo sucede respecto del arte. Esta ecuación de mínima lógica aún es controversial y discutible para muchos, sin dejar de estimar que el otro factor integrante es el público, que requiere de un nexo para acceder a la comprensión de la obra. Para hacer más dificultosa la discusión, considera la crítica como una zona de concurrencia de diversas disciplinas, anteponiendo esta cualidad fronteriza a cualquier determinismo o exclusividad, cuestión que para algunos la vuelve indecorosa, un remedo de otros campos disciplinarios, como un pasaporte adulterado, pero que en sí es la única manera de entender esta actividad, como confluencia donde no es bienvenido el juicio unánime o taxativo.

Concepción histórica

Más que interiorizarnos de la disciplina histórica, que de alguna forma se ha asimilado en los apartados anteriores, parece sugerente preocuparnos por su propuesta metodológica que, a diferencia de lo que usualmente ocurre, es aplicada en un contexto específico y poco conocido, nuestra propia historia de la pintura. Antonio Romera se propone ensayar una interpretación de la pintura chilena en lo que él denomina *asedios*, un supuesto cerco que permita dar respuesta a las interrogantes que plantea la historiografía para un ámbito reducido y localista.

La primera distinción sistemática que propone, establece dos categorías iniciales que denomina como «constantes» y «claves». Designa como *constantes* aquellos aspectos que permanecen y que no se modifican, resisten de alguna manera el paso del tiempo, renuentes a los cambios que se producen tanto en el contexto como en las condiciones internas de la producción de obra. Inicia este recorrido con el paisaje como uno de los rasgos persistentes en nuestra pin-

tura. Al inicio como influencia propia del espíritu romántico, con la llegada de los artistas expedicionarios que confirmaban la valoración de la naturaleza y, posteriormente, de la pintura al aire libre conquistada por el impresionismo en Europa. El *color*, otra constante, entendido como el predominio de la mancha por sobre la composición y el dibujo, lo que demuestra el abandono del rigor academicista. El *influjo francés*, como norma que ampara e inspira a la mayoría de los artistas de la época, reconociendo que hay una cultura influyente que establece el sentido y orientación de las artes. Se sabe que esta directriz conoce un paréntesis de hispanidad hacia la celebración del Centenario y cambia, definitivamente, a mediados de siglo con la mudanza hacia el arte norteamericano que, a partir del *pop art*, establece un dominio en el arte internacional. El *carácter*, como predominio del color, de lo sentimental, atributo propio y característico de nuestra pintura.

El otro rasgo pertenece a las *claves* que, a diferencia de las constantes, cambian y se modifican con mayor rapidez. Corresponderían a lo que comúnmente llamamos época. Cada una de las distinciones que se derivan de las claves ocupan un espacio cronológico y se expresan en un período histórico concreto y definido. La *exaltación* correspondería al elogio de lo ilustrado, el heroísmo y el enaltecimiento nacional, y comprende desde la llegada del Mulato Gil de Castro hasta 1870; en la *realidad* predomina la representación, como el reconocimiento de la geografía del lugar dado por la práctica del paisaje, y se ubica entre 1870 a 1910; el *sentimiento*, la exploración psicológica que indaga en el interior del artista y su relación subjetiva con el entorno, entre 1910 a 1928 y la *razón plástica* después de 1928, coincide con el surgimiento de las propuestas de renovación del grupo Montparnasse, que varios historiadores, incluyendo Romera, consideran como una de las brechas históricas, donde es más perceptible la adhesión manifiesta a las vanguardias y la consideración de las artes plásticas como un lenguaje de especulación formal.

Dentro de la búsqueda de posibles caracterizaciones significativas del arte chileno, el paisaje aparece como uno de capítulos más relevantes. Sin incurrir en excesivos recursos y desdoblamientos, establecer una teoría o estética del paisaje aparece, para Romera, eventualmente como una posibilidad.

Conclusiones

El crítico español Antonio Rodríguez Romera, llegado a Chile en 1939, desarrolló en nuestro país una importante labor en el campo de la teoría y la historia de la pintura chilena. Además de sus libros, catálogos e impresos, una parte muy relevante de su obra está constituida por sus artículos de prensa, publicados en los diarios *La Nación*, *El Mercurio* y otros medios de información, que en su conjunto cubren casi cuarenta años de reflexión, documentación y análisis estéticos. La presencia de este crítico constituye el punto de partida en la gestación de la crítica artística contemporánea en el país. Es decir, con él comienza a ejercerse con objetividad de juicio, con bases teóricas, con conocimiento de autores, escuelas, museos y con rigurosidad intelectual. Sus escritos vienen a

enriquecer nuestro escenario artístico, el que se había caracterizado por una menguada tradición historiográfica y crítica. Ello tanto por la escasez de teóricos del arte, como por la falta de medios de difusión a través de los cuales se pudiera canalizar la opinión especializada de la crítica.

Aun cuando sus categorizaciones y jerarquías todavía admiten revisión, en su momento tuvo el mérito de proponer criterios de ordenación y clasificación de las diferentes tendencias dentro de la pintura nacional, estableciendo concepto y períodos. Desde sus escritos (libros y artículos de prensa) dio un verdadero contenido teórico y vertebración conceptual a la historia de la pintura nacional.

REFERENCIAS

- ACHA, Juan. (2002). *Crítica de arte, teoría y práctica*. Segunda reimpresión. México: Editorial Trillas.
- DÍAZ, Wenceslao. (2004). *Juan Francisco González; cartas y otros documentos de su época*. Santiago: Ril Editores.
- GALAZ, Gaspar y Milan IVELIC. (1988). *Chile: arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universidad Católica.
- JIMÉNEZ, José. (2003). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- LETIELIER, Rosario, Emilio MORALES y Ernesto MUÑOZ. (1993). *Artes plásticas en los anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.
- LIZAMA, Patricio. (1992). *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- LOBO PARGA, Luis. (1981). Catálogo «González hoy». Sala BHC. Santiago.
- PALACIOS, José María. (1983). *Catálogo sobre el pintor Arturo Gordon*. Santiago: Instituto Cultural de Las Condes.
- PIZARRO, Ana. (1994). *Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados.
- PLAZAOLA, Juan. (2003). *Modelos y teoría de la historia del arte*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- RICHON BRUNET, Ricardo. (1909). Conversando sobre arte (Don Alberto Orrego Luco: La distinción en el arte). *Revista Selecta*, núm. 6. Santiago.
- . (1910). *El arte en Chile. Catálogo oficial ilustrado*. Exposición Internacional de Bellas Artes. Santiago: Imprenta Barcelona.
- . (1912). *Revista Selecta* «Conversando sobre arte». núm 5. Santiago.
- ROMERA, Antonio. (1949). Notas de Estética. En *Revista Atenea*, 288. Concepción: Universidad de Concepción.
- . (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- . 1951). *Razón y poesía de la pintura*. Santiago: Nuevo Extremo.
- . (1952). La crítica y el periodismo. En *Revista Atenea*. (pp. 319-20). Concepción: Universidad de Concepción.
- . (1969). *Asedio a la pintura chilena (desde el Mulato Gil hasta los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago: Nascimento.

- YÁÑEZ SILVA, Nathanael. (1916). Visitando a Don Ramón Subercaseaux. Revista *Zig-Zag*, 25 de marzo. Santiago.
- . (1955). *Revista Zig-zag 1905-1955*, número especial. Grandes Exposiciones de Arte, diciembre de 1954. Citado en «Grandes exposiciones de arte», en número especial de revista *Zig-Zag, 1905-1955*, Santiago.
- WINCKELMANN, Johann. (1964). *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. (1994). *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*. La Coruña: Ediciones de la Universidad de La Coruña.

RECEPCIÓN: MARZO DE 2007

ACEPTACIÓN: JULIO DE 2007