

PINTURA CHILENA A COMIENZOS DE SIGLO: HACIA UN ESBOZO DE PENSAMIENTO CRÍTICO*

Pedro E. Zamorano P., Claudio Cortés L.
Universidad de Talca

Este trabajo tiene como objetivo constatar que la característica principal del desarrollo histórico de la plástica nacional fue la orfandad de sustento teórico. La crítica realizada entre fines del siglo pasado y comienzos del actual se encuadra principalmente dentro de la llamada crónica artística carente, en general, de rigurosidad conceptual. A partir de esta consideración, se revisan los aportes de Ricardo Richon-Brunet, Juan Francisco González y Juan Emar, y también el quehacer crítico de los principales movimientos como la generación de pintores del Trece, el Grupo de los Diez y el Grupo Montparnasse. Por último, se revisa la obra de Antonio Romera, quien realizó una propuesta fundacional para la historia de la pintura nacional, ejerciendo por primera vez una crítica con objetividad de juicio y bases teóricas.

The purpose of this work is to verify that the principal characteristic of the national fine arts historical development was the abandonment of theoretical support. Criticism, carried out between the end of last century and the beginning of the present century, inserts mainly within the named artistic chronicle, in general, lacking of conceptual rigorousness. Concerning this reason, contributions made by Ricardo Richon-Brunet, Juan Francisco González and Juan Emar are examined, as well as the critical work of the principal movements, such as the *Trece painters' generation*, the *Grupo de los Diez* and the *Grupo Montparnasse*. Finally, it is also examined the work of Antonio Romera, who carried out a foundational proposal for the national fine arts history, criticizing, for the first time, with an objectivity of judgement and theoretical bases

ANTECEDENTES

La historia de la pintura en el Chile republicano comienza a escribirse con la presencia de los llamados artistas precursores extranjeros¹, quienes empiezan a desarrollar una actividad pictórica, de exaltación –como diría Romera– o de retención documental de una geografía y costumbres casi del todo desconocida para los ojos europeos. Después de ello, en 1849, la fundación de la Academia de Pintura trae al país no sólo la presencia de maestros europeos, sino la regencia y el peso de toda

* Este artículo corresponde a parte de la fundamentación teórica del proyecto de investigación "Influencias europeas en la pintura chilena durante la primera mitad de este siglo", financiado por FONDECYT (Proyecto N° 1960225).

¹ Armando Lira distingue a Charles Wood, Juan Mauricio Rugendas y Raimundo Monvoisin como precursores del arte nacional, *Boletín del Instituto Nacional* 21 (mayo de 1945). También Richon-Brunet y Nathanael Yáñez Silva hablan de este concepto antes de Antonio Romera.

una tradición neoclásica, cuya vigencia se prolonga en el escenario de nuestra pintura hasta las décadas iniciales de este siglo. Su primer director, el italiano Alejandro Cicarelli –“artista de talento mediocre como ejecutante pero de mucha ciencia y notable estudio”²– deja sentada las bases de este modelo en su discurso inaugural³.

Desde el siglo pasado hubo, ciertamente, una acción benéfica del Estado que apoyó el desarrollo de las artes. A ello se sumó el aporte de personas cultas, aficionadas a la pintura, que traían obras de maestros europeos y alentaban el desarrollo del arte nacional. En tal sentido, Jorge Huneeus Gana⁴ subraya el aporte de Manuel José Gandarillas, Pedro Palazuelos y Ventura Blanco: “...hombres de gusto acendrado que conocían los museos de Europa y que difundieron en nuestra sociedad el gusto artístico”

Pedro Lira y Luis Dávila Larraín habían fundado, en 1867, la Sociedad Artística, incorporando a ella a sus camaradas de arte, aficionados y coleccionistas. Organizan tres exposiciones particulares sucesivas, que producen un impacto muy positivo, precediendo la gran exposición llamada del Mercado (1872), que fue organizada por Benjamín Vicuña Mackenna para estrenar el nuevo local del Mercado Central. En 1875 se realizó la primera exposición de carácter internacional y otra especial de arte extranjero en 1878. La Sociedad Artística se transforma, al regreso de Lira de Europa (1885), en la Unión Artística. Al esfuerzo de esta entidad se debe la fundación del primer Museo de Obras Extranjeras (con pinturas de Villegas, Pradilla, Delaunay, D’Halmar, Aubigny, entre otros).

En 1880 el interés por el arte se materializó en la creación del primer museo de Bellas Artes⁵, que funcionó inicialmente en el segundo piso del Congreso, para luego trasladarse al edificio llamado El Partenón⁶, en la Quinta Normal, que se transforma en el núcleo de la vida artística nacional, pues allí se efectuaron los salones nacionales hasta la inauguración del edificio Museo-Escuela, del Parque Forestal, en 1910. El templete neoclásico transformado en museo era prueba patente de la penetración del ideal helénico: Atenea Partenos tenía también su sitio sagrado en nuestra capital. El éxito de la Unión Artística conllevó a un apoyo más decidido por parte del Estado al desarrollo de esta actividad. Se crea la Comisión Permanente de Bellas Artes, que tuvo a su cargo hasta los años iniciales de este siglo el Salón Anual de Pinturas. Este organismo dio un gran impulso y estímulo a esta actividad; incrementó el patrimonio de las colecciones públicas con obras de pintores nacionales y extranjeros, pensionó a muchos pintores a Europa, mantuvo por varios años la *Revista de Bellas Artes*, administró los premios de honor del Gobierno y las recompensas de otros certámenes financiados por filántropos, tales como el coronel Marcos

² Huneeus Gana, Jorge. p. 803.

³ Discurso de Alejandro Cicarelli en la inauguración de la Academia de Pintura, referido en Letelier, Rosario *et al.*

⁴ Huneeus Gana, Jorge. p. 805.

⁵ El 31 de julio de 1880 en los altos del Congreso Nacional. Allí se exhibieron 180 obras, donadas en parte por el coronel Marcos Maturana. El 18 de septiembre el Presidente de la República Aníbal Pinto y su Ministro de Justicia y Educación, Manuel García de la Huerta, abrieron oficialmente sus puertas, siendo nombrado como director don Giovanni Mochi. Cf. Pereira Salas, Eugenio. p. 303.

⁶ Fue inaugurado el 21 de noviembre de 1885 por el Presidente Domingo Santa María.

Maturana y Arturo Edwards, fundadores ambos de premios anuales. A esta Comisión se deben muchos de los avances artísticos experimentados en las postrimerías de siglo:

Ha desarrollado con tino y altura el gusto público por el arte; ha sabido obtener el mantenimiento de los pensionados artísticos a través de las veleidades políticas y financieras del presupuesto de la nación; y ha sabido, sobre todo, vencer las dificultades naturales que presenta el espíritu generalmente celoso y apasionado de los artistas a toda organización colectiva imparcial y ha logrado mantener el prestigio, la seguridad y la concurrencia de exponentes dignos a los salones de cada año, aun a despecho de las divisiones y rivalidades de bandería artística, que llegaron alguna vez hasta producir escándalo, poderoso signo de vitalidad artística de un gran Salón Libre Anual, a imitación del de París⁷.

Las nuevas demandas propician la creación del Consejo Superior de Letras y Bellas Artes⁸, que incorpora las secciones de Bellas Artes, Artes Gráficas, Música y Declamación. Este Consejo fue instituido mediante decreto el 31 de mayo de 1909, y tuvo a su cargo la "vigilancia general" de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística y, en general, el fomento de la cultura nacional. También le correspondía la supervigilancia y dirección de la Escuela de Bellas Artes. Sus prerrogativas eran, desde luego, dictar las políticas y orientaciones, pero, además, podía dictar o modificar los planes de estudio y reglamentos internos de los diversos establecimientos artísticos; proponer al Gobierno el nombramiento de sus directores; nombrar o remover a los profesores y empleados; determinar las pruebas que debían exigirse a los alumnos "que aspiren al título de idoneidad profesional", y expedir estos mismos títulos.

En lo que respecta al fomento de las artes, este Consejo tenía alguna de las siguientes facultades: proponer la creación de museos, exposiciones y concursos públicos; organizar exposiciones; informar al Gobierno sobre qué obras habían de adquirirse para los museos; proponer al Gobierno sobre quiénes debían recibir el beneficio de una pensión a Europa, informar sobre el mérito de sus obras, entre otras. El "fomento del buen gusto estético" fue una de las prerrogativas fundamentales de la entidad, un "buen gusto" que debemos entender asociado a ciertos principios formales e iconográficos y a una crítica que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea academicista. Como se ve, un Consejo que establecía las políticas, administraba presupuestos y dictaminaba normas relativas a los procesos de la enseñanza del arte y que, por extraña curiosidad, estaba integrado en una proporción absolutamente desmedida más por personas vinculadas a la vida política y la diplomacia que por artistas. La institucionalidad artística en nuestro país tenía peso

⁷ Huneus Gana, Jorge. pp. 808-9.

⁸ Presidía este Consejo, en calidad de Presidente Honorario, el Ministro de Instrucción Pública, el Presidente designado por el Consejo fue Francisco Gana Huneus y el Secretario Miguel Luis Rocuant. De la Sección Artes Gráficas fueron cabezas visibles Enrique Cousiño (Presidente) y Hernán Castillo (Secretario). Dentro de los miembros se cuenta a Rebeca Matte, única mujer, Paulino Alfonso, Ernesto Courtis, Álvaro Casanova Zenteno, Rafael Correa, Luis Dávila Larraín, Joaquín Fabres, Simón González, Emilio Jequier, Raimundo Larraín, Alberto Mackenna Subercaseaux, Fernando Álvarez de Sotomayor y Máximo del Campo.

burocrático e influencias en el gobierno. O, si se quisiera mirar desde otra óptica, a través de ella el gobierno hacía valer su opinión en el complejo mundo de las ideas estéticas nacionales.

Bajo este poder regencial y circunstancial se desarrollan nuestras expresiones de las artes visuales, primero y en términos generales bajo la ortodoxia clásica, desde la fundación de la Academia y hasta los años iniciales de este siglo; después, en abierto antagonismo con este modelo, buscando situar las obras en los espacios creativos conquistados por los movimientos europeos más vanguardistas. Los discípulos de Fernando Álvarez de Sotomayor⁹, grupo que se conoce como generación de 1913, o del Centenario –término más apropiado este último–, son los que primero sufren una cierta incomodidad respecto de los moldes tradicionales; su reacción, en todo caso, no tiene la fuerza necesaria como para hacer variar esencialmente el panorama de la plástica nacional, aun cuando ciertos elementos de su obra, como los enfoques temáticos, el color –que tiende hacia los verdes y ocres, siempre en armonía apagada– y el lenguaje de las formas, resultan ser opuestos, casi en términos diametrales, a la visión ochocentista. Esta reacción anticlasicista inicial se profundiza con el grupo Montparnasse y movimientos posteriores. Clásicos e innovadores tienen una cosa en común: convergen con su mirada en la Ciudad Luz.

La visión clásica en el arte de la pintura y la escultura es asimilada por los jóvenes artistas nacionales, en primer lugar, en su formación inicial en la Escuela de Bellas Artes. Luego, muchos de ellos van a Europa a estudiar con los maestros clásicos, consolidando a este modelo académico como un patrón distintivo de su arte. Efectivamente, con las primeras promociones de pintores formados en la Academia se había establecido la tradición de enviar a los jóvenes artistas a París. Allí completaban su formación, conocían los principales museos, se familiarizaban con las obras de los grandes pintores y formaban su gusto e ideas estéticas, generalmente bajo formas y predisposiciones creativas relacionadas con el neoclasicismo que, durante la segunda mitad del siglo pasado, comenzaba ya a agonizar. Johann Winckelmann¹⁰ aportó la teoría, los antiguos maestros seguidores de la escuela de David, los modelos y las técnicas. En Chile no estaban todavía dadas las condiciones como para formar de manera completa e integral a los pintores en el país. Como diría Ricardo Richon-Brunet¹¹, faltaba el ambiente, “los refinamientos apropiados

⁹ El distinguido pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) fue contratado por el Gobierno de Chile en 1908, primero como profesor de Colorido y Composición, luego como Director para la Escuela de Bellas Artes. Bajo su magisterio se forma la generación de pintores convenida en llamar “del Trece”, o “del Centenario”, grupo que, en general, suscribe ciertos valores de la escuela española. Pablo Neruda les llamó “Heroica capitanía de pintores”.

¹⁰ Johann Winckelmann propicia en el siglo XVIII una mirada de admiración hacia los ideales clásico-griegos, determinando a partir de ello “la verdadera belleza”

¹¹ Ricardo Richon-Brunet (1866-1946). Inició sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de París, y los continuó en el Taller de Gervex y Humbert. Su primera recompensa la obtuvo en el Salón de París de 1888. Posteriormente, fue pensionado a España por el éxito que alcanzó uno de sus cuadros. En ese país, por el cual el artista tuvo especial predilección en su juventud, se dedicó a pintar una serie de cuadros con motivos españoles, uno de los cuales, *Plaza de Sevilla*, forma parte de la colección del Museo de Luxemburgo. En París había conocido a Edouard Manet. También tuvo contacto con varios de los pintores impresionistas, con los cuales llega a simpatizar. Su obra, en todo caso, muestra escasos ecos de esa sensibilidad estética. En Sevilla conoció a la señorita Ruiz Olavarría, hermana del Cónsul de Chile, con quien contrajo matrimonio, motivo por el cual se vino a nuestro país. Por ello, el

para hacer de Chile una gran capital". Por esta razón ir a Europa se entendía casi como una obligación. Todos los artistas chilenos, con raras excepciones, pasaron por los talleres de los maestros franceses, dentro de los cuales podemos citar como los más destacados a Alejandro Cabanel, Jean-Paul Laurens, Benjamín Constant, Juan Antonio González, Elie Delaunay, Gerôme, entre otros. De este modo la influencia de la escuela francesa y de la intelectualidad parisina en nuestros artistas se hace obvia y persistente, y esta fue tanto más fuerte cuanto que algunos de nuestros artistas al volver la introdujeron y la esparcieron en el país, ya muy bien predispuesto, por lo demás, para recibirla.

Para su época, y para los ojos nacionales, estos maestros europeos eran depositarios de una verdad absoluta, del "arte verdadero"; un modelo indiscutible que había atravesado exitosamente casi todo el panorama de la historia de la pintura. El Consejo de Bellas Artes y entidades afines, los estamentos oficiales, las personas cultas e influyentes del mundo de la política y la diplomacia no tenían dudas sobre la legitimidad y trascendencia de este patrón. La seguridad de esta verdad terminó transformándose en arrogancia.

Como se ve, en Chile se reeditan los modelos europeos, y también los conflictos. Las viejas polémicas entre clásicos y románticos, entre cambios y resistencia a ellos, los caudillismos artísticos, y otros avatares que caracterizan la pintura francesa durante el pasado siglo¹², tienen su correlato, quizá más atenuado, en nuestro país. El Consejo de Bellas Artes asumió la resistencia, su posición fue dogmática y tradicional. Frente a este estado de cosas la juventud quería reaccionar.

La llegada del nuevo siglo trae al país los ecos de la vanguardia artística internacional. El quiebre entre tradición y modernidad se comienza a acentuar en el salón de 1928¹³. Los desacuerdos y mutuas descalificaciones entre aquellos que defendían las premisas academicistas y aquellos que con vehemencia enarbolaban los fundamentos de la razón plástica llegaron a un punto insostenible. La consecuencia natural de tales desavenencias fue la intervención del Gobierno del General Carlos

Gobierno francés le encomendó que estudiara la organización y desarrollo artístico de los países sudamericanos, con el fin de realizar acercamientos e intercambios en la materia. Fijó su residencia en Chile en 1900, siendo contratado por el Gobierno como profesor para la Escuela de Bellas Artes, cargo que ejerció entre 1903 y 1906. Durante cuarenta y cinco años desarrolló en nuestro país una labor vinculada preferentemente a la crítica, que resultó provechosa para el arte chileno. En 1910 fue designado como Comisario General de la Exposición del Centenario, acontecimiento con el cual el país celebró sus primeros cien años de vida republicana, en el nuevo edificio destinado al Museo y Escuela de Bellas Artes. Richon-Brunet escribió en la oportunidad el catálogo oficial de la exposición. En 1913 volvió a ocupar la cátedra de pintura en la Escuela, hasta el año 1927. Desempeñó, asimismo, el cargo de subdirector de esa entidad desde 1919. Obtuvo recompensas y premios en diversos países, entre ellos: Medalla de Plata en la Exposición Universal de París (1900); Diploma de Honor en Barcelona, Hors Concours en Petrogrado, París y Saint Louis. Declarado fuera de concurso por voto especial y medida extraordinaria en el Salón de Santiago, de 1901. Richon-Brunet se especializó en la pintura de género y el paisaje. Fue uno de los primeros artistas que en Chile cultivó la crítica de arte, a través de artículos de prensa (revista *Selecta* y otros medios) y en catálogos. Entre sus publicaciones más conocidas figuran: *Cien años de arte en Chile*; *Pedro Lira, patriarca del arte nacional* (1919); *Monvoisin; el arte en Chile* (1910), etc.

¹² Según señala Lionello Venturi: "En ningún otro país, como en Francia, se dio una lucha sin cuartel tan fuerte entre innovadores y tradicionalistas, en la que los primeros acababan siempre por vencer, después de haber creado las bases de su propia tradición". p. 245.

¹³ Isabel Cruz nos entrega algunas noticias sobre el polémico salón de 1928, y las consecuencias que tuvieron tales desavenencias para el arte nacional. *Op. cit.*, p. 393.

Ibáñez del Campo (1927-1931), quien decretó¹⁴ el cierre de la Escuela de Bellas Artes y el envío de veintiséis de los mejores alumnos y profesores a estudiar a Europa. Estos artistas no fueron esta vez a los talleres de los viejos maestros clásicos. Su aprendizaje fue con los pintores que formaban parte o lideraban la renovación. De este modo, a su regreso, y ya reabierto la Escuela, se instalan en nuestros principales centros de formación artística los modelos de las vanguardias de origen parisino, vinculados a visiones cezannianas, poscubistas, neopresionistas y expresionistas, entre otros.

Este desarrollo histórico de la plástica nacional tuvo por característica una cierta orfandad de sustento teórico. Del quehacer de nuestros artistas quedaron sus pinturas o esculturas, pero ninguna, o más bien una muy escasa, información sobre aspectos relacionados con la historia, la teoría o la crítica. De otra parte, los pocos estudios o escritos de arte publicados a fines del siglo pasado y comienzos del actual 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, especialmente a la hora de legitimar los dogmas neoclásicos; y, en general, se realizaron por personas que no poseían una formación sistemática y estructurada en aspectos teóricos o históricos del arte. De igual forma, conservadores y modernos encuentran sustento teórico a sus argumentos a través de la todavía poco desarrollada crítica nacional. Como antecedente de ello encontramos ya durante el pasado siglo escritos a nivel de discursos, ensayos y monografías, entre otros de Alejandro Cicarelli, Miguel Blanco, Pedro Francisco Lira Recabarren, Ignacio Domeyko, Domingo Amunátegui Solar, Paulino Alfonso, Emilio Rodríguez Mendoza, Manuel Rodríguez Mendoza y Virginio Arias¹⁵. De esta época, quizá la obra más importante fue el *Diccionario biográfico de pintores*, de Pedro Lira Rencoret¹⁶.

La crítica de arte durante la primera mitad de este siglo fue ejercida, entre otros, por Ricardo Richon-Brunet, Nathanael Yáñez Silva¹⁷, Manuel Magallanes Moure¹⁸, Pedro Prado¹⁹, Juan Francisco González, Jean

¹⁴ Decreto Supremo, del 5 de marzo de 1929.

¹⁵ Escritos de estos autores figuran en *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*, publicado por el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, 1993. Selección de Rosario Letelier *et al.*

¹⁶ Pedro Lira publicó este libro en 1902, en la Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda (Bandera 30, Santiago). Escribió, además, desde 1866 sobre arte en los *Anales de la Universidad de Chile*, en la *Revista de Santiago* y en el *Correo Literario*.

¹⁷ Nathanael Yáñez Silva (1884-1965). Periodista, dramaturgo y crítico teatral. Tradujo a Pirandello, Molner y otros. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 1953. Se dedicaba, también, a la crítica pictórica, adhiriendo a una visión preponderantemente académica. Sus obras más conocidas fueron: *Los viejos violines* (teatro, 1908), *Sueños y fantasías* (teatro, 1911), *Ocaso* (novela, 1911), *El huracán* (monólogo, 1917), *La tragedia del arte* (novela, 1926), *El vértigo o la condesa Natacha* (teatro, 1926), *El hombre y el artista* (lucubraciones, 1933), y *Memorias de un hombre de teatro* (obra póstuma, 1966). En la *Revista Zig-Zag* publicó crónicas de arte bajo el título de "Actualidad artística", "Horas de taller", "Visiones artísticas", "Interiores" (1916). En estas últimas habla sobre distintas colecciones de arte de familias santiaguinas.

¹⁸ Manuel Magallanes Moure (1878-1924). Poeta, cuentista, pintor y dramaturgo. Realizaba crítica literaria, crónica, comentarios pictóricos, reportajes y, sobre todo, publicaba versos. Junto a Pedro Prado y otros forman el grupo Los Diez. Integra, también la Colonia Tolstoyana. Sobre arte escribió en revista *Zig-Zag*, *Pacífico Magazine*, *Selecta*, entre otras. En sus crónicas habla sobre pintura chilena, escultura, artistas, el arte del grabado, etc.

¹⁹ Pedro Prado (1886-1952). Poeta, novelista y cuentista. En 1949 recibió el Premio Nacional de Literatura. Se le recuerda como uno de los fundadores del grupo Los Diez y de la revista del mismo nombre. Escribió artículos de arte en la revista *Arte y Cultura*, en *Zig-Zag*, en la *Revista Juventud*, entre otras.

Emar²⁰, Vicente Huidobro y, ya más cerca a nosotros, Antonio Romera²¹. Sin duda que todos ellos contribuyeron a la formación de una cierta cultura plástica en Chile. Mas, no lograron dar forma a una crítica profesionalizada, o configurar una tradición historiográfica en el ámbito de las artes visuales en nuestro país. Hay todavía mucha información, referida a movimientos, escuelas, monografías sobre autores, catalogaciones y otros antecedentes importantes, que están a la espera de un juicio crítico, de una publicación o, al menos, de su registro histórico.

RICARDO RICHON-BRUNET: UNA MIRADA EUROPEA

La crítica artística, especialmente en el ámbito de la pintura, estuvo marcada durante las primeras cuatro décadas en nuestro país por la figura de este pintor y crítico francés. Fue un orientador de opinión artística, una especie de crítico oficial, de las artes chilenas por casi medio siglo. Sus comentarios estéticos, escritos en Revista *Selecta*, en crónica "Conversando sobre arte", y otros medios, valoraron, en primer lugar, esa "capacidad de los chilenos", después de haber conquistado su Independencia, de organizar su vida social y cultural tomando como modelo a las naciones europeas, por entender que allí –especialmente Francia– estaba localizado el quehacer de la intelectualidad y las vanguardias artísticas. "La aurora de los tiempos había alumbrado a América" (*Selecta*) después de producida la Revolución Francesa.

El influjo francés, del cual nos habla Antonio Romera, había sido una constante en el quehacer de nuestra cultura republicana. La nostalgia de un mundo más desarrollado, la necesidad de organizar la vida social y cultural de la joven nación, la reacción hacia España después de casi tres siglos de dominio colonial, y cierta fascinación cultural que produce Francia, por aquella época cuna de la ilustración y escenario de los principales y más interesantes movimientos en el terreno de la plástica –neoclasicismo, romanticismo, realismo e impresionismo, por sólo nombrar aquellos del siglo pasado–, propician esta mirada hacia ese país, el que se constituye en paradigma de nuestra cultura, en ámbitos que exceden ampliamente el dominio de la plástica.

"Todo hombre tiene dos patrias: la suya propia y París" Y agrega: "...todo artista extranjero que tenga genio, talento u originalidad, puede conservar su nacio-

²⁰ Jean Emar es el seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964). Novelista, crítico, pintor y viajero. Sus principales obras literarias fueron: *Miltín* (novela, 1934), *Ayer* (novela, 1934), *Un año* (novela corta, 1934), *Diez* (cuentos, 1937), entre otras. Se ha explicado que Jean Emar viene de "J en ai marre", que significa en argot francés "estoy hasta la coronilla"

²¹ Antonio Romera había sido en España, antes de su llegada a Chile (1939), profesor de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de España (1932-1939). En nuestro país se dio a conocer por sus trabajos de estética e historia del arte. En su bibliografía figuran libros y estudios sobre Pedro Pablo Rubens, Rembrandt, Vida y obra de Leonardo, Camilo Mori, Razón y poesía en la pintura, Apuntes del Olimpo, Velázquez, Goya, Historia de la pintura chilena, entre otros. Fue crítico de arte del diario *El Mercurio* y de la revista *Atenea*. Recibió varias distinciones, entre ellas el Premio Municipal de Ensayo (1949) y el Premio Atenea Extraordinario (1952). Además de sus labores literarias fue dibujante y caricaturista. Fue nuestro principal crítico de arte desde su llegada a Chile y hasta su muerte, ocurrida en 1976.

nalidad, y llegar a ser un artista parisiense, o si no que digan lo contrario Jongkind, Whistler, Sargent, Fortuny, Zuloaga, etc.”²².

El intercambio con Francia fue intenso. Muchos alumnos egresados de la Academia de Pintura habían completado su formación en París. De otra parte, en la Sala Eyzaguirre de Santiago se presentaban exposiciones organizadas por la “Galerie Française” de MM. Allard y Boussod y Valadon de París²³. Según Richon-Brunet, estas actividades venían a dar “una nota de elegancia y refinamiento artístico a la alta cultura nacional” El alejamiento material de los grandes centros propiciaba esta mirada hacia Europa. Según opinión del crítico, en Santiago hacía falta todavía algo de historia, de refinamientos, como para aspirar a ser considerada como una gran capital.

Así como Winckelmann había valorado el arte de su época en base a los modelos de los antiguos griegos –la perfección del arte había sido transferida del pasado al presente–, Richon-Brunet valida la pintura chilena en relación a este pasado y a sus referentes europeos, neoclásicos y románticos. Las extrapolaciones y puntos de comparación son permanentes entre pintores y escultores chilenos con los maestros del arte francés: “el Caupolicán, de Nicanor Plaza, es lo que el Vercingetorix a Francia²⁴”. Cuando establece una similitud entre Plaza y su maestro Jouffroy, habla de que ambos poseen igual distinción y delicadeza: “procuran hacer más *bonito* que *fuerte*”, queriendo decir que los dos artistas reeditan la perfección de estilo y las formas idealizadas, propias de un modelo que hundía su mirada en un lejano pasado helénico. Estos comentarios encierran las lógicas del idealismo clásico, que tanta penetración tuvo en nuestro país.

Una de las figuras que más destaca nuestro crítico en sus escritos fue José Tomás Errázuriz²⁵, quien después de “brillantes” estudios artísticos en Italia y Francia se incorporó a la Sociedad de Bellas Artes de París, donde consiguió el título de *associé*, que representa una de las distinciones más importantes que haya obtenido un pintor chileno en París. Después de varios años en Francia nuestro pintor diplomático se establece en Inglaterra. De otra parte, no escatima elogios a Alberto Orrego Luco, a quien destaca tanto por sus méritos artísticos, cuanto por sus vínculos y refinamientos sociales²⁶. Otros de los beneficiados por la crítica de la época

²² Comentario de Richon-Brunet, en revista *Selecta* 5 (agosto de 1912): 141.

²³ Estas exposiciones eran comunes por esta época y no sólo el ámbito nacional. En Buenos Aires, por ejemplo, se habían realizado desde hacía varios años.

²⁴ La comparación entre Caupolicán y el héroe de la antigua raza de la vieja Galia aparece referida en Revista *Selecta* 1 (abril de 1910): 8.

²⁵ José Tomás Errázuriz fue condiscípulo, junto a Enrique Lynch, de Richon-Brunet en la Escuela de Bellas Artes de París.

²⁶ “... 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 el 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 el más elegante y fino, puede llegar a dar una impresión de vulgaridad, si el pintor que le reproduce es una persona sin educación moral e intelectual, o sin raza, aunque posea los recursos técnicos del arte que cultiva”. En revista *Selecta* : “Conversaciones sobre arte”

fue Carlos Alegría, figura casi olvidada, que también acapara el entusiasmo de Nathanael Yáñez Silva.

El maestro que concentró el mayor interés de la crítica a comienzo de siglo fue Pedro Lira Rencoret, cuya carrera, a decir de Richon-Brunet, fue exitosa gracias a los sólidos principios adquiridos en París²⁷. Nuestro crítico entiende, al igual que Ingres, que el dibujo es la base de la pintura. Valora la armonía de las líneas y de la composición. El oficio es para él una ciencia, una suerte de manipulación metódica y razonada de las formas y los colores. Como maestro, Lira fue partidario de una enseñanza profundamente honrada, que se sustentaba en lo que en esa época se entendía como “sanos principios artísticos”. Sus principales discípulos fueron: Carlos Alegría, Rafael Valdés, Marcial Plaza Ferrand, Agustín Undurraga, Pablo Burchard, José Backhaus²⁸, José Caracci, Nicanor González Méndez, entre otros. Su fuerte personalidad le permitió imponer a muchos de estos jóvenes artistas la tendencias y visiones que había traído de París.

Richon-Brunet confiere a Monvoisin el mérito de ser el introductor y fundador del arte de la pintura en Chile, mientras que a Lira la virtud de haberla afianzado y proyectado. De este maestro apunta: “nacido en un hogar patricio, educado en medio del lujo y las comodidades que le permitieron hacer los estudios clásicos, los más serios y completos...”.

Durante la Exposición Internacional del Centenario²⁹, nuestro crítico tuvo el honor de ser nombrado Comisario General, además de autor del catálogo de la muestra. Este certamen significó para la pintura nacional mucho más que un acto de conmemoración. Congregó en nuestro país la presencia artística de muchos países, los que se hicieron presente con lo mejor de su producción. Nathanael Yáñez Silva comentó al respecto lo siguiente: “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”³⁰. Fue como traer al mundo del arte a nuestro país. La sola presencia española consideró envíos de casi cuarenta de sus mejores pintores de la época, muchos de ellos ex premios Roma, estrechamente vinculados a la Real Academia de Bellas de San Fernando³¹. En general los artistas

²⁷ “Tengo la seguridad de que fue a las enseñanzas y a la influencia de este gran pintor –Elie Delaunay– que las obras del señor Lira deben el sello de seriedad y distinción sobria que son la marca de ellas, sobre todo de las de su primera manera”, Richon-Brunet, *Selecta* 1 (abril de 1912): 6.

²⁸ José Backhaus (1884-1920), profesor de pintura decorativa de la Escuela de Bellas Artes, formado en la Academia Julien de París. Se le considera como otro de los críticos adherentes al modelo clásico. Su obra pictórica suscribe iguales principios.

²⁹ Se inauguró el 18 de septiembre de 1910 en el nuevo edificio del Museo y la Escuela de Bellas Artes, en el Parque Forestal. Se constituyeron comisiones organizadoras en los principales países de Europa y América. La inauguración del Palacio de Bellas Artes y de esta muestra internacional fueron los acontecimientos más destacados en la conmemoración secular.

³⁰ Yáñez Silva, Nathanael. “Grandes exposiciones de arte”, en número especial de revista *Zig-Zag* 1905-1955, Santiago: 1955.

³¹ Llegaron obras de Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito, Aureliano Beruete, Ramón Casas, Eduardo Chicharro, Francisco Llorens, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla, José Villegas, entre otros.

representativos de la vanguardia europea no fueron considerados por las comisiones organizadoras de la exposición.

En 1908 había llegado a Chile el maestro Fernando Álvarez de Sotomayor. Su presencia en la Escuela de Bellas Artes, además del interés que profesaban muchos de sus discípulos del trece por los maestros españoles —en especial por Francisco de Goya— viene a señalar una tendencia distinta, un paréntesis de hispanidad, en una pintura chilena casi permanentemente inclinada a la rectoría del arte francés. Este momento comienza con la llegada del pintor español y dura hasta la irrupción del grupo Montparnasse, quienes resitúan a la plástica chilena en los moldes de la escuela de París.

Richon-Brunet tuvo el mérito de haber iniciado en Chile el pensamiento crítico en el arte. Una actividad, para la época, casi del todo desconocida en nuestro país. Y lo hizo con fundamentos técnicos e históricos y con elevada admiración por la tradición europea, y, en especial, por la escuela de París. Determinó ciertos hitos y categorías para nuestra pintura que todavía orientan a críticos e historiadores. Al conjunto de su obra escrita se le debe conceder en el escenario de nuestra crítica de arte un carácter fundacional.

Su pensamiento crítico se sustenta en premisas que dicen relación con su formación. Hablamos de un pintor —no de un historiador o filósofo— cuyos estudios en la Escuela de Bellas Artes de París suscriben un modelo de rigurosa ortodoxia académica. Poseía una gran cultura³², mas no una formación sistematizada en lo teórico como para realizar comentarios de arte con ciertas bases conceptuales. De otra parte, se trata de una mirada europea, que intenta dar legitimidad a la pintura chilena, en virtud de una correspondencia o supeditación a ciertos referentes estéticos de origen francés. Su modelo de análisis y visión de la pintura se fundamenta en tal situación.

Para él, en Europa estaban la medida del arte, las tradiciones, los genios. “Hay sitios privilegiados, especiales, que atraen a los artistas como la luz atrae a los pájaros y a las mariposas, y que como ella también pueden quemarlos y matarlos si no tienen la sutilidad y la fuerza necesarias para resistir a las llamas demasiado violentas” (*Selecta*).

Richon-Brunet es estrictamente contemporáneo de los pintores impresionistas, de hecho se formó en el mismo medio y época que ellos. En algunos de sus textos parece entender e incluso valorar estas nuevas propuestas. De ahí sus comentarios elogiosos que hace de algunos artistas nacionales que suscriben esta sensibilidad. Otros escritos, sin embargo, se esclerizan en el dogmatismo academicista. A Juan Francisco González, a quien califica como pintor lleno de cualidades, pero de una manera más efectista que “delicada”, lo atacaba repitiendo cada vez los mismos

³² Sus comentarios se plantean en ámbitos mucho más amplios a los de la pintura. Las citas de literatos, músicos, filósofos e historiadores son frecuentes en sus escritos.

argumentos, en especial lamentando que, a pesar de sus condiciones, no “dé término a sus obras”³³. A Alfredo Helsby, por el contrario, lo ve como un espíritu más “refinado y metódico”. Le insta a que persevere en perfeccionar su dibujo, el que ve como vacilante e inseguro, hasta que pueda dominar por completo las técnicas del buen hacer pictórico. Contradictorio juicio para un crítico que “posa” de moderno, que dice conocer y apreciar y valorar por sobre todo las nuevas tendencias de la pintura³⁴.

Identifica a la escuela impresionista como poseedora de un “exagerado descuido”, que, con el pretexto de que sólo la luz era interesante, desatiende el dibujo y la composición. Admira a los grandes paisajistas de la escuela barroca francesa, Nicolás Poussin y Claudio de Lorena. Del impresionismo valora algunas de sus conquistas, “la sensibilidad y el sentido de las vibraciones luminosas”. Ve la racionalidad como sustento de toda obra artística. Su visión de modernidad estética pareciera llegar sólo hasta terrenos preimpresionista. Escasas son las menciones que hace de movimientos posteriores.

Sus concepciones valóricas del arte las sitúa, en ocasiones, fuera de la esfera de la disciplina: “Pronunciar el nombre del señor Jarpa es, para todas las personas que se interesan en Santiago por las Bellas Artes, evocar la idea de cortesía, de gentileza, de benevolencia, al mismo tiempo que de la conciencia artística y del talento más fino y distinguido” (*Selecta* 250).

Como se ve, ese y muchos otros comentarios estéticos connotan halagos y consideraciones sociales. Pareciera entender que el abolengo, la cuna, la experiencia de mundo, son cualidades que también distinguen a la obra del artista. El juicio estético pierde su objetividad –incluso su severidad– frente a pintores de familias aristocráticas. Son comunes en sus escritos adjetivaciones tales como: distinción, sensibilidad, exquisito gusto, probidad artística, poseedor de “estilo”, seriedad (como norma de valor respecto de lo clásico), etc.

Aun cuando más de alguna vez llegaron a polemizar en forma violenta³⁵, Ricardo Richon-Brunet y Nathanael Yáñez Silva pueden ser considerados como críti-

³³ Zegers, Roberto. p. 119.

³⁴ El siguiente comentario del crítico ilustra sobre el particular: “El campo artístico era dividido, para mí, en dos partes desiguales: la una, la de mis ídolos de la Escuela Moderna, donde todo era obras maestras; la otra, todo lo demás en que no quería reconocer nada, pero absolutamente nada bueno. . .” (*Selecta* 250).

³⁵ En 1913 hubo una ardua polémica entre estos dos críticos. En la sección “Correspondencia” del diario *El Mercurio*, del 15 y el 19 de septiembre, Richon-Brunet encara violentamente a Yáñez Silva: “... hombre que no conoce ninguna obra de arte antiguo o moderno, fuera de las pocas que vinieron a Santiago, que no sabe lo que es una escuela, que no ha visto en su vida una obra maestra de las grandes escuelas, porque no ha ido nunca adonde se encuentran, como él mismo lo reconoció hace algunos meses en unas líneas de tono lastimero, dirigidas a don Joaquín Díaz G., añadiendo; que no era culpa suya! Como si alguien pensara en echarle en cara el no haber visto tales obras, cuando lo único que se le observaba era que generalmente es preferible no hablar, sobre todo pontificando y tomando actitudes doctorales de lo que no se conoce. Para quien las palabras impresionismo, naturalismo, romanticismo, etc., no pueden ser sino palabras muy vagas, ya que no ha podido ver tampoco ni una sola obra de las que han dado nacimiento a estas palabras y, por último, que ha formado su criterio artístico no por experiencia personal, sino en unos pocos libros de críticos célebres, que son casi incomprensibles para quien no conoce las obras de que se tratan, porque han sido escritos con la natural idea de que todos sus lectores conocían estas obras” (*El Mercurio*, 15 de septiembre de 1913).

cos coincidentes en sus visiones estéticas, y que dieron legitimidad y sustento teórico en Chile al arte académico. El primero, formado en Europa, valoró por sobre todo el arte francés, mientras que el segundo dio más importancia al arte español. En ambos se advierte un similar esquema crítico, el que se refiere a dos elementos: la obra, de la cual se hace una descripción analítica, casi inventarial, valorando sin reservas las concordancias con los modelos europeos. La otra aproximación es al artista, a quien se destaca por sus vinculaciones sociales, a la vez que por sus perfiles ancestrales.

LA INNOVACIÓN ARTÍSTICA Y LA CRÍTICA

Una vez debilitado el modelo clásico en las primeras décadas de este siglo, aparecen en el terreno de la crítica otras figuras y movimientos, muchos de ellos vinculados a la literatura, que adhieren a la vanguardia artística. Coparticipan de un cierto deber de innovación, una nueva conciencia de modernidad. Para ellos, a decir de Ana Pizarro³⁶: “La modernidad es un fenómeno que va adquiriendo un valor absoluto –durante todo el siglo XX 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”.

En los primeros decenios de este siglo se desarrollan las clases medias en el continente, las que acceden a la educación y al mundo universitario. Un ejemplo de ello en nuestro país fue la generación de pintores del Trece. La procedencia social de sus integrantes constituye, ciertamente, una novedad en una enseñanza que, por lo general, había sido privilegio de las clases más acomodadas. Por esta razón su arte, que expresa fuertes inquietudes sociales, se transforma en herramienta de crítica y enjuiciamiento. Su pintura se equilibra entre la fuerza expresionista de los temas y ciertos intentos de innovación formal. Estos jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes rescatan en sus obras el mundo social al cual pertenecían.

La crítica de arte se diversificó con la aparición de la revista del grupo *Los Diez* (1916-17), la revista *Juventud* (1911-12 y 1918-21) y la revista *Claridad* (1920-25), donde se objetan las normas académicas, a la vez que se valoran las tendencias emergentes. Este antagonismo, a decir de Patricio Lizama³⁷, tiene por protagonistas, de una parte, a los incumbentes, identificados con el Consejo y la Escuela de Bellas Artes y con la crítica conservadora, cuya cabeza visible era Richon-Brunet; y, de otra, a los contendientes liderados por Juan Francisco González quienes se agrupan en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, creada en 1918, cuyo signo contestatario la transforma en alternativa de los esquemas academicistas decimonónicos.

El cuestionamiento del modelo clásico y la aparición del fenómeno vanguardista tienen una cierta correspondencia con los procesos sociales y políticos:

³⁶ Pizarro, Ana. p. 37

³⁷ Lizama, Patricio. p. 12.

... no hay entre el fenómeno estético y el fenómeno político una mera relación de coincidencia cronológica, sino que se trata de una articulación real en donde, por una parte el fenómeno de vanguardia surge a partir de un condicionamiento histórico de dependencia cultural y por otra asume, en carácter reivindicativo, las coordenadas de su momento histórico y político. Tal afirmación no nos puede llevar por cierto a concebir el vanguardismo como un puro reflejo pasivo de ese marco histórico, sino como una palabra cuya dinámica de relación con la historia se evidencia a un nivel altamente mediatizado³⁸.

Detrás de todas estas inquietudes innovadoras está la figura excelsa de Vicente Huidobro. Su manifiesto "*Non Serviam*", de 1914, puede ser considerado como "... la propuesta fundadora del proceso de vanguardia en América latina"³⁹.

EL GRUPO LOS DIEZ: PRIMEROS INTENTOS DE INNOVACIÓN

El poder absolutista del modelo clásico se ve cuestionado por la visión innovadora del grupo Los Diez⁴⁰, quienes se muestran empeñados en afanes de renovación artística. Se trata de una alianza espontánea de poetas, músicos, pintores y arquitectos. Donde mejor se definen Los Diez es en la "*Somera iniciación al Jelsé*"⁴¹. No se trata ni de una secta, ni una institución, ni una sociedad. Carecen de disposiciones establecidas y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural. "Los Diez deben obedecer ciegamente al Hermano Mayor. Lo que él diga se hará; pero no hay temor que diga cosa alguna, porque nadie sabe cuál es el Hermano Mayor y cada uno puede y debe creer que él lo es"⁴²

No establecieron un estilo, no dieron normas y pautas. Cada cual cultivó su arte conforme su propio criterio y visión. Ernesto A. Guzmán, en una polémica con los críticos de su época, reafirma esa postura: "Somos hombres de nuestro tiempo; vivimos con las ideas y los sentimientos de la época; nos movemos en el ambiente actual de una renovación de tendencias artísticas; no podemos abandonar el contacto con este momento de la vida, en que nos ha tocado actuar"⁴³.

Pedro Prado definía el hacer artístico como "un proceso de liberación, de pureza y de alegría desbordante" Junto al grupo Los Diez expresan, además, simila-

³⁸ *Ibíd.*, pp. 79-80.

³⁹ *Ibíd.*, pp. 79-80.

⁴⁰ A pesar de su nombre, los integrantes de este grupo no fueron necesariamente diez. El núcleo fundamental está constituido por: Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure, Juan Francisco González, Armando Donoso, Julio Bertrand Vidal (arquitecto fallecido muy joven y que fue reemplazado en la hermandad por Eduardo Barrios), Alberto García Guerrero, Alberto Ried, Acario Cotapos, Ernesto Guzmán, Augusto D'Halmar y Alfonso Leng.

⁴¹ Pieza leída por Pedro Prado en la velada pública organizada por el grupo en la Biblioteca Nacional el 2 de julio de 1916: "Nuestro libro oculto se llama Jelsé, palabra a la que es inútil buscar etimologías, porque no significa nada, pues se ha formado a la suerte uniendo cinco letras"

⁴² Zegers, Roberto. p. 202.

⁴³ Cit. por Ibáñez Santa María, Adolfo. p. 11.

res inquietudes artísticas los pintores de 1913. No se oficializa unión alguna, aun cuando manifiestan una posición de cierta coincidencia.

De este ambiente de innovación, que todavía se manifiesta desde posiciones marginales, participan, además de los alumnos de Álvarez de Sotomayor, muchos otros artistas e intelectuales. El Centenario había sido un motivo para revisar nuestros procesos identitarios, pero también lo fue para propiciar una mirada crítica al pasado y para cuestionar las vetustas fórmulas ochocentistas. La inquietud de la modernidad ya se comenzaba a instalar en el corazón de nuestra intelectualidad.

JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ (1853-1933): AIRES DE RUPTURA PLÁSTICA⁴⁴

Juan Francisco González⁴⁵ marca el proceso de innovación plástica en nuestro país. Su obra rompe con los esquemas académicos que imperaron en su tiempo. Su presencia pictórica muestra, además, una veta profunda en relación con la teoría y con la crítica. Dictó conferencias, escribió en la prensa con el seudónimo de "Araucano" y se mezcló en grandes polémicas con los defensores de la pintura académica. Una de las más duras fue la que se generó a raíz de una crónica titulada "Obras de arte", aparecida en *La Unión*, de Valparaíso, el 24 de abril de 1894. El articulista alaba un retrato realizado por W. H. Walton, donde: "en actitud natural y tranquila, con una expresión llena de vida, el señor Salas tiene en la mano un cigarrillo, en que uno cree que puede encender su propio cigarro..." En la réplica, publicada en *El Heraldó*, González señala lo siguiente:

Y no menos ancho de tragaderas que el público deben ser los susodichos cronistas, para dejarse embaucar por estos pordioseros de alabanzas, que para lograr reputación asaltan las imprentas sin perdonar ocasión. Cada vez que han hecho la gracia de iluminar en tela la fotografía agrandada con la cámara solar, con cuya superchería y con la desvergüenza en que les ayudan los cronistas, la pegan al público pasándole por arte lo que no es sino la adulteración industrial de la fotografía y la falsificación más injuriosa que se puede hacer del arte de Velázquez y Rafael⁴⁶.

Las polémicas continúan; en el Salón de 1896, realizado en Valparaíso, Alfredo Valenzuela Puelma, en un gesto impertinente, colgó al revés un cuadro de Juan

⁴⁴ Juan Francisco González, 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. En el primer número de la revista de *Los Diez*, aparecido en 1916, hay un cuento suyo. "El Cachespeare", narración costumbrista que describe aledaños de la Iglesia de la Matriz, barrios de la bohemia y el hampa de Valparaíso. Otros escritos: "Un recuerdo de antaño", "La hojas de otoño", "La pátina" y "Cartas a María Tupper"

⁴⁵ "Estos seres son los maestros. Maestro es el que nos revela nuestra primitiva sensibilidad, el que nos interna en nuestro propio conocimiento. Maestro es el que nos arranca del letargo de confusión y suficiencia de la vida y nos entrega a la esperanza ardiente y al ansia de realizaciones superiores. Maestro es quien nos extrae de nosotros mismos y nos arroja más allá de nuestras propias fuerzas. Maestro es quien libera en nosotros el espíritu y hace que él nos posea y nos conduzca", Juan Francisco González (fragmento de discurso), por Pedro Prado, en revista *En Viaje* 171 (1948).

⁴⁶ Zegers, Roberto. p. 80.

Francisco González. Comentó lo siguiente: “de cualquier modo se ve bien, da lo mismo”⁴⁷ Encendidas disputas tuvo, además, con Pedro Lira, quien en carta dirigida a Ramón Subercaseaux, manifiesta que en el Salón de 1894 González ha expuesto “una verdadera avalancha de impresiones de singular atrevimiento”, y que si bien “es incapaz de hacer un cuadro por cuanto en él la impresión, aunque profunda y ardiente, es demasiado fugitiva y su educación de artista es incompleta (él va a fusilarme por estas palabras), en cambio hace improvisaciones como no las hace nadie, y que los artistas preferimos a muchos de sus cuadros acabados”⁴⁸. En la exposición de 1896 en Valparaíso, Juan Francisco González le disputaba la Primera Medalla a Alfredo Valenzuela Puelma. Lira, jurado en el certamen, optó por apoyar “La Perla del Mercader”, que obtuvo la distinción. Famoso fueron también en su época sus desencuentros con el controvertido escultor y Director de la Escuela de Artes, don Virginio Arias. El maestro Álvarez de Sotomayor tampoco entendió la propuesta plástica de nuestro pintor⁴⁹.

Pintor antiacadémico, su genio innovador rechazaba el detallismo fotográfico. De su colega Richon-Brunet decía que pintaba “miriñaques y bordaditos”, fuerte réplica a quien afirmaba que González dejaba sus cuadros inconclusos.

A principios de siglo Juan Francisco González se vincula a la Colonia Tolstoyana. San Bernardo fue el punto de reunión de este grupo inspirado en la filosofía del autor de *La guerra y la paz*, donde se preconizaba el contacto directo con la naturaleza, el trabajo de la tierra y la comunidad de bienes. En una propiedad que facilitó Magallanes Moure tuvo lugar la vida de la colonia, encabezada por Augusto D’Halmar e integrada por Fernando Santiván, el escultor Canut de Bon y los pintores Julio Ortiz de Zárate, Benito Rebolledo Correa y Pablo Burchard. Waldo Vila⁵⁰ apunta lo siguiente:

Así veo a Pedro Prado, sencillo y cariñoso, con su pura transparencia de filósofo y poeta; a Juan Francisco González, de leonina melena, combativo, genial y desconcertante. A Alfonso Leng, romántico, abstraído y como tocado ya de un vago misticismo. A Alberto Ried, inquieto, dando siempre la sensación de estar de vuelta de alguna parte o pronto a levar sus anclas rumbo a un extraño país; a Augusto Thomson, que más tarde fue Augusto D’Halmar, impregnado de esoterismo de la India, que hablaba hondo a su refinado espíritu; Julio Ortiz de Zárate, hercúleo como un Miguel Ángel, sujeto ya a las duras disciplinas del artífice y del pintor. Juan Carrera, volcado hacia las constelaciones, naufragaba en su silencio de predestinado. Magallanes silencioso, sonreía entre todos ellos.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 86.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 117.

⁴⁹ Álvarez de Sotomayor califica a González como: “... pintor bohemio de grandes cualidades de colorista pero desordenado hasta en su manera de vivir y sus obras de arte son chispazos de luz sin resolver nada en definitiva”. *Recuerdos de un viejo pintor*, memorias inéditas de Álvarez de Sotomayor, en poder de la familia.

⁵⁰ Cit. por Zegers, Roberto, p. 196.

En noviembre de 1906, por encargo del Ministerio de Instrucción Pública, Juan Francisco González dictó una conferencia en el Salón de Honor de la Universidad de Chile sobre "La Enseñanza del Dibujo", trabajo en el que demuestra sus profundos conocimientos técnicos y teóricos sobre la materia. Nuestro pintor incurrió, incluso, en el cine: en 1925, bajo la dirección de Jorge Délano, actúa en el filme *Luz y Sombra*.

La gran premisa y fundamento de su arte fue creer que el gran secreto de la belleza consiste en el máximo de efecto, con el mínimo de detalles, es decir, la simplicidad formal, sustento de una visión impresionista a la que adhirió, más que en sus postulados técnicos, al espíritu renovador que representan estos artistas.

Cultivan también la pintura y la crítica de arte –bajo la impronta de la modernidad– los poetas Manuel Magallanes Moure y Pedro Prado.

EL GRUPO MONTPARNASSE Y LA FIGURA DE JEAN EMAR

En el mes de junio de 1923, en la Casa de Remates "Rivas y Calvo", de Santiago, se presenta una primera exposición de un grupo de pintores que plantean un cambio (o quiebre) más o menos definitivo con las tradiciones académicas imperantes en la plástica nacional. Se trata del Grupo Montparnasse⁵¹, nombre de varios artistas, encabezados por el pintor Luis Vargas Rosas, que toman el nombre de una zona de París; un barrio que se había caracterizado por albergar a estudiantes, humanistas y artistas desde el siglo XVII, quienes, inspirados en la mitología helénica y debido a que en ese lugar urbano se alzaba una colina, denominaron al sitio "Parnasso", aludiendo al concepto mitológico y lugar donde residía Apolo, dios de los poetas y las musas.

Pero será durante el siglo XIX donde esta sección de París cobrará más fuerza significativa, pues artistas como Henri Rousseau, ideólogos como Lenin y Trotsky, estetas como Apollinaire y Bretón, y músicos de la envergadura de Stravinsky, llenarán las distintas cafeterías, las que cumplirán una misión de aglomerar dichos personajes⁵². Nuestros artistas que viajaron a París se instalaron en este bohemio barrio, que en esos instantes era el crisol de las más temidas y audaces innovaciones artísticas. Allí conocieron a Picasso, Leger, Mir, y otras figuras de la vanguardia. Era esta la época de apogeo del cubismo. De vuelta a Chile, y liderados por Vargas Rosas, se unen para manifestar su disconformidad (rebeldía) en contra del arte que preponderaba todavía en el país. La primera exposición del grupo, realizada en junio de

⁵¹ Integran el grupo los pintores Luis Vargas Rosas (1897-1977), Enriqueta Petit (1900-1984), Julio Ortiz de Zárate (1885-1946), Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946), Augusto Eguiluz (1893-1969), José Perotti (1898-1956), Jorge Letelier (1887-1963), Hernán Gazmuri (1901-1979), Camilo Mori (1896-1973) e Isaías Cabezón (1891-1936), entre otros.

⁵² Jean Emar (diario *La Nación*, 22 de octubre de 1923) señala: "Montparnasse, barrio de artistas en París, en cuyos cafés, academias y exposiciones, bulle gran parte del porvenir de las artes plásticas y donde muchos 'dolos caducos' se han destrozado, muchas ideas rancias sepultado y no pocas semillas que luego germinaron, han sido sembradas"

1923, produjo asperezas y convulsionó al público y a la crítica oficial. Vargas Rosas pretendió iniciar un movimiento que exaltara la plástica contemporánea, dejando de lado el arte "amanerado", repetitivo y sujeto a convenciones que en esos tiempos tenía aún gran aceptación (naturalismo, romanticismo, realismo, etc.). Dicha posición revolucionaria del grupo produjo más reacciones adversas que adeptos, pero entre los que miraron con buenos ojos esta propuesta innovadora figuran entre otros Carlos Humeres, Alberto Rojas Jiménez, Víctor Bianchi, Juan Francisco González y Jean Emar, quienes comunican la nuevas teorías por diversos cauces de difusión⁵³.

Jean Emar había llegado a la capital francesa en 1919, trabajando en la Embajada de Chile como Primer Secretario. Viaja por Europa y asiste a la Academia de La Grande Chaumiére. Le atrae, por sobre todo, el contacto con la intelectualidad parisina, que se reunía en el barrio Montparnasse. Allí conoció a varias de las más importantes figuras que lideraban la vanguardia europea, y consolidó sus vínculos de amistad con los pintores chilenos que por esta época estaban en París. De regreso a nuestro país, en febrero de 1923, se transformó en crítico de arte y guía intelectual de este nuevo grupo pictórico. Desde el diario *La Nación*, empresa periodística de su padre, don Eliodoro Yáñez, comenzó su trabajo de divulgación en artículos que hablaron por primera vez en Chile sobre Picasso y el cubismo, sobre Cézanne, Van Gogh, Matisse, Vlaminck, Derain, Van Dogen, sobre fauvismo, etc. Es decir, dio sustento teórico al nuevo arte militante y a la visión estética que representaba el grupo Montparnasse⁵⁴. Dedicó crónicas a cada uno de sus integrantes, donde ilustra sobre los fundamentos de este nuevo lenguaje plástico, de esta nueva sensibilidad estética. Intenta revelar la evolución personal de los artistas montparnassianos y sobre la importancia de su formación en París. Su pluma abre un espacio para conocer y entender la pintura moderna. Jean Emar ilustra a la cultura nacional sobre las concepciones estéticas de vanguardia, de lo que ocurre en el mundo. En tal sentido, representa, en el plano de la crítica de arte, uno de los antecedentes más valiosos de estas nuevas propuestas estéticas.

Jean Emar entendió al grupo Montparnasse como pionero de la innovación plástica. Es el que primero se planteó en la historia de la pintura chilena, en forma consciente y pragmática, el arte como una realización autónoma, que debía escindirse de las representaciones miméticas del naturalismo. Es decir, el arte como un quehacer del intelecto, que debía romper con las rémoras del pasado académico. A decir de Patricio Lizama⁵⁵: "La ruptura que ellos originaron era doble: una, al interior de la pintura, pues instalaron una nueva preferencia, la vanguardia; la otra, al interior del sistema académico, pues emergía un grupo autónomo, no oficial, que era autosuficiente en todos los planos".

⁵³ Estos nuevos referentes estéticos se apoyan en distintos medios de comunicación: *Revista de Educación*, *Primera Revista de Arte*, *Segunda Revista de Arte*. Además se conquistan otros espacios, como los salones oficiales.

⁵⁴ A modo de ejemplo, entre el 22 y el 27 de octubre de 1923 escribió en *La Nación* seis artículos dedicados al grupo. Habla, primero, del origen parisino del nombre, dedicando el resto de los días a cada uno de los integrantes.

⁵⁵ Lizama, Patricio, p. 15.

El ideologismo montparnassiano se había propuesto para realizar su “quiebre” con la tradición, varias metas; una de ellas, quizá la principal, fue poner en vigencia y práctica las ideas de Paul Cézanne (1839-1906), en especial aquellas que acuñó en su período de madurez (1880-1886), cuando se apartó de los impresionistas, tratando a la naturaleza desde una óptica racionalista-estructuralista. Esto lleva al grupo a oponerse a toda pintura que llevase en sí los estigmas tradicionales, en especial a aquellas propuestas clásicas, románticas o realistas. El código del grupo Montparnasse se forma con la propuesta de Cézanne, el racionalismo cubista (heredero directo de lo anterior) y el apologismo y desborde cromático de los fauves. Sumemos a todo esto la gran acentuación proyectiva de los sentimientos dados por el expresionismo alemán, que llama especialmente la atención para sus propuestas pictóricas.

Como hemos de entender, esto significó una fractura absoluta con las tradiciones plásticas establecidas en el Chile desde los inicios de la enseñanza del arte⁵⁶. Aquí ocurrió un encuentro frontal entre dos “francesismos”. Aquel que conserva las tradiciones de la vieja escuela de París, con el otro, que propugna formas sintéticas, avatares del color y deseos de manifestar en los lienzos las propias reacciones subjetivas. En resumen, los grandes lineamientos cezannianos, cubistas, fauves y expresionistas... todo ello, a la “chilena”

ANTONIO ROMERA

Como se ve, muchos fueron los actores que, desde distintos ámbitos, visiones, niveles de sensibilidad e información, profirieron opiniones artísticas. De todos ellos cabe el mérito como artífice de los estudios artísticos en el país a Antonio Romera, quien llega a Chile en 1939. El crítico español no sólo realizó una propuesta fundacional para la historia de la pintura nacional, determinando hitos y categorías (claves y constantes) en su modelo de análisis, sino que con él la crítica artística se ejerció, quizá por primera vez en nuestro país, con objetividad de juicio, con bases teóricas, con conocimiento de autores, escuelas y museos, con intuición y sensibilidad, con disciplina, rigurosidad intelectual, y, quizá lo más interesante, con la necesaria flexibilidad intelectual como para entender, valorar y dar un espacio, tanto a los conceptos tradicionales del arte como a la modernidad. A su *Historia de la pintura chilena*, cuya primera edición fue realizada por la Editorial del Pacífico en 1951, se le concede un carácter fundacional en la historiografía del arte chileno. Antonio Romera, al igual que Richon-Brunet, trae un modelo de análisis, una mirada europea para el arte nacional.

⁵⁶ El efecto más relevante de la medida del General Carlos Ibáñez del Campo de cerrar la Escuela de Bellas Artes (1929) fue que, reinstalados a su regreso los profesores en la Escuela, la enseñanza del arte cambia radicalmente. La vanguardia se transforma en arte oficial. Los artistas e intelectuales ligados al antiguo academicismo entran en disputa, ahora desde posiciones marginales. Desde el llamado Salón Nacional y la *Revista Bellas Artes*, atacan duramente la vanguardia. Según ellos era necesario restituir el buen criterio y el buen gusto en el arte de la pintura. Por esta época la Escuela de Bellas Artes se transformó en Facultad, dependiente de la Universidad de Chile.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y la escultura chilena*. Santiago: Antártica, 1984.
- Huneeus Gana, Jorge. *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile, 1908.
- Ibáñez Santa María, Adolfo. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Universitaria, ¿ ?
- Letelier, Rosario et al. *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, 1993.
- Lizama, Patricio. *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.
- Maino Prado, Valeria et al. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Universitaria, 1976.
- Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Santiago: Universidad de Chile, 1992.
- Pizarro, Ana. *Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados, 1994.
- Romera, Antonio. *Razón y poesía en la pintura*. Santiago: Nuevo Extremo, 1950.
- Venturi, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Wincklemann, Johann. *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1964.
- Zamorano Pérez, Pedro. *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*. España: Universidad de La Coruña, 1994.
- Zegers de la Fuente, Roberto. *Juan Francisco González, maestro de la pintura chilena*. Santiago: Ayer, 1981.

