

EL ESPAÑOL ANTONIO ROMERA Y LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA CHILENA: UNA PROPUESTA DE ORGANIZACIÓN FUNDACIONAL ¹

POR

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ, CLAUDIO CORTÉS LÓPEZ
y PATRICIO MUÑOZ ZÁRATE
Universidad de Talca (Chile)

En este artículo se recrea la personalidad del murciano Antonio Romera (1908-1975), que, tras su exilio al final de la guerra civil española, se convirtió en una de las figuras capitales para la configuración de la crítica artística en Chile.

Palabras clave: Antonio R. Romera. Crítica de Arte. Pintura chilena. Arte contemporáneo.

The authors reconstruct the personality of the Murcian Antonio Romera (1908-1975), who, following his exile at the end of the Spanish Civil War, became one of the essential figures in the configuration of artistic criticism in Chile.

Key words: Antonio R. Romera. Art Criticism. Chilean painting. Contemporary art.

Sin temor a equívocos se podría afirmar que el arte y la cultura en Chile han tenido en diversos momentos de su historia una profunda raigambre hispana. Descontado el antecedente de la Colonia, durante el siglo xx distinguimos dos episodios claves que sitúan la cultura chilena en una relación muy directa o, si se estima, bajo el alero de la influencia hispana. El primero tiene relación con la llegada al país del pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), quien fue contratado por el Gobierno en 1908 como profesor —luego Director— de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. El paso de este español, de 1908 a 1915, dejó huellas profundas en la cultura chilena pues influyó en toda una generación de artistas y marcó un fuerte sesgo de hispanidad en el arte nacional. La generación de pintores convenida en llamar como del

¹ Este artículo corresponde al Proyecto de Investigación nº 1010591, *El desarrollo de la crítica de arte en Chile a partir de la obra hemerográfica de Antonio Romera*, financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile (FONDECYT). Pedro Emilio Zamorano Pérez, doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor de la Universidad de Talca, Chile; Claudio Cortés López, magister en Historia del Arte (Universidad de Chile), es profesor de las universidades de Talca y de La República, Chile; y Patricio Muñoz Zárate, magister en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile), pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

Trece, o del Centenario ², tiene la impronta pedagógica y estética de este artista, a la vez que una marcada identificación con el arte español. Un segundo afluente de hispanidad al arte nacional está en relación con la llegada a tierras chilenas en 1939 del crítico español Antonio Romera ³ (1908-1975), quien formó parte de una oleada de inmigrantes políticos que vinieron con una historia común, pero con distintas especialidades y oficios. Hombres de empresa, obreros, intelectuales, historiadores como Leopoldo Castedo y artistas, entre estos últimos hubo dos figuras que llegaron a ocupar sitios de distinción en la pintura nacional: José Balmes, Premio Nacional de Artes en 1999, y Roser Bru. La mayor cantidad de refugiados llegó a Chile en un barco de bandera francesa llamado *Winnipeg*, detrás de cuya gestión estuvo el empeño directo de Pablo Neruda, por aquella época cónsul en España. Romera, que viajó a América en otro barco, el *Formosa*, dejó en Chile una obra extensa y en varios aspectos fundacional pues en un escenario en el que la investigación estética, la reflexión teórica en arte y la crítica eran insuficientes, pudo levantar una obra que dio cierto espesor a la historiografía artística local. Además, Romera había nacido el mismo año en que llegaba al país Álvarez de Sotomayor, punto de coincidencia que une a estos dos principales embajadores en Chile del arte y la cultura peninsular.

ANTECEDENTES

La historia de la pintura en el Chile republicano comienza a escribirse con la presencia de los llamados artistas precursores extranjeros, quienes dan los primeros pasos en una actividad casi del todo desconocida en el país. Después de ello, en 1849, la fundación de la Academia de Pintura trae no sólo la presencia de maestros europeos, sino la regencia y el peso de toda una tradición neoclásica, cuya vigencia se prolongó en el escenario de la pintura chilena hasta las décadas iniciales del siglo xx. Hacia fines de los años veinte, en los principales centros de formación artística se instalaron los modelos de las vanguardias de origen parisino, vinculados a visiones cezannianas, postcubistas, neoimpresionistas y expresionistas, entre otras. De un esquema academicista se pasó a concepciones más abiertas a las vanguardias: dos modelos distintos, identificados por una misma mirada: Europa.

² Se le llama generación de 1913 por la exposición realizada ese año en los salones del diario *El Mercurio* en Santiago de Chile, en donde se presentaron obras de varios de los artistas del grupo. El Centenario, celebrado en 1910, marcó también el arte y la cultura local, significando históricamente al grupo. Integraron este conjunto de pintores Ezequiel Plaza, Pedro Luna, Arturo Gordon —a quien llamaban «el Goya chileno»—, Alfredo Lobos, Enrique Moya y Abelardo Bustamante, entre otros.

³ Antonio Rodríguez Romera —que solía firmar sólo con el segundo apellido— (1908, Cartagena, Murcia, España - 1975, Santiago de Chile, 23 de junio) fue nombrado Miembro Académico de la Universidad Austral de Valdivia, Miembro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Representante en la Reunión de Expertos de la UNESCO, en Lima, Presidente de la Association International de Critiques D'Art (AICA), Sección Chilena; Representante de Chile en el Congreso de dicha Asociación celebrado en Brasilia, Sao Paulo y Río de Janeiro, en 1959; Delegado en el Festival de Cine de Berlín, en 1960; Miembro del jurado en las Bienales de Córdoba, en 1962 y 1964, y en las bienales de Escultura de Santiago, en 1963; y de Grabado en tres versiones consecutivas. Recibió, entre otros, el Premio Municipal de Ensayo (1949) y el Premio Atenea Extraordinario (1952). Publicaciones: *100 Caricaturas (La política, la literatura y el arte vistos por Romera)*, Ediciones Orbe, 1941; *Dos ensayos de arte*, Editorial Millatún, Santiago, 1942; *Rubens*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944; *Rembrandt*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1946; *Leonardo da Vinci*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1947; *Mario Carreño*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1949; *Poema de las madres de Gabriela Mistral*, con grabados de André Racz, Editorial del Pacífico, 1949 (cuatro ediciones); *Camilo Mori*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1949 (Premio Municipal de ese año); *Apuntes del Olimpo (Caricaturas)*, Nascimento, Santiago, 1949; *André Racz, pintor y grabador*, Santiago, 1950; *Razón y poesía de la pintura*, Ediciones Nuevo Extremo, Santiago 1950; *Historia de la pintura chilena*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1951 (reeditada en 1962, 1968 y 1976, esta última por la Editorial Andrés Bello; por este trabajo recibió el Premio Extraordinario Atenea) y *Asedio a la pintura chilena (desde el Mulato Gil hasta los bodegonos de Luis Durand)*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1969. Además realizó varios trabajos sobre *Velázquez, Goya y Valenzuela Llanos*, entre otros. A su muerte quedaron inéditas dos obras suyas: *Despertar de una conciencia artística (1920-1930)* y *Las Meninas, trampa del espacio tiempo*.

Este desarrollo histórico de la plástica nacional tuvo por característica una cierta orfandad de sustento teórico. Del quehacer de los artistas quedó el testimonio de sus obras y, a veces, alguna escasa información sobre aspectos relacionados con la historia, la teoría o la crítica.

La enseñanza del arte y demás aspectos de la actividad estuvieron dirigidos desde la fundación de la Academia y hasta las primeras décadas de este siglo por el Estado. Esta tutela fue ejercida inicialmente por el Consejo de Bellas Artes ⁴, institución formada en su mayoría por personas cultas e influyentes, que dictaba normas sobre los procesos de enseñanza, designaba los jurados de los certámenes, determinaba a quiénes se becaba a Europa y, en general, regulaba todos los alcances de la formación y la difusión artísticas. De más está decir que la visión estética de esta entidad oficial favorecía la rigurosidad neoclásica. Desde esta instancia de carácter administrativo se establecieron los criterios artísticos y los patrones de lo que, en un sentido amplio y poco exigente, podríamos entender como crítica artística, dominada inicialmente por un paradigma clasicista de origen europeo.

El modelo clásico encontró adhesión en escritos de Paulino Alfonso, José Miguel Blanco, Manuel Rodríguez Mendoza, Pedro Lira Rencoret, Ricardo Richón-Brunet y Nathanael Yáñez Silva, todos ellos cercanos en su visión del arte a los dogmas neoclásicos, propios de las academias oficiales de origen europeo (francesas, italianas y españolas, principalmente). En contradicción a tales ideales surgieron en este siglo las voces de Juan Francisco González, Jean Emar (Álvaro Yáñez Bianchi), Pedro Prado, Vicente Huidobro, Camilo Mori o, entre otros, Julio Ortiz de Zárata, más cercanos al quehacer de las vanguardias artísticas que desde las últimas décadas del siglo pasado actuaban fuertemente en París. Sin duda que todas estas figuras, clásicos e innovadores, contribuyeron a la formación de una cierta cultura plástica en el país. Mas no lograron dar forma a una crítica profesionalizada o configurar una tradición historiográfica en el ámbito de las artes visuales.

En términos generales, éste fue el panorama que conoció Antonio Romera cuando llegó a Chile a fines de 1939. Sobre este medio ejerció su influencia. En España, Romera había tenido una formación inicial en Pedagogía, ejerciendo desde muy joven la docencia. Entre los años 1935 y 1939, en plena guerra civil española, fue enviado por la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores a ejercer su profesión a la localidad francesa de Lyon, en donde, además, complementó sus estudios pedagógicos y de Estética. En 1937 había contraído matrimonio con Adela Laliga, quien le acompañaría hasta su muerte. Estando en Chile, entre 1949 y 1952 fue profesor en el Windson School, al mismo tiempo que crítico de artes visuales, dramáticas y de cine en distintos periódicos capitalinos. Entre 1942 y 1967 ejerció el oficio de caricaturista en *Las Últimas Noticias* y también en *El Mercurio*. Esta inclinación por las labores gráficas fue sin duda inspirada por el dibujante Luis Bagaría ⁵, a quien había conocido en Francia, profesándole siempre una gran admiración. A este respecto, Adela Laliga refiere el siguiente episodio: *Creo que fue en octubre y principios de noviembre cuando el Ministro de Educación organizó una exposición sobre el dibujante Bagaría. Antonio, como especie de Agregado Cultural del Consulado (Lyon), ayudó mucho en la instalación de la exposición. Estaba, como se dice en España, «en sus glorias», pues era gran admirador de Bagaría desde que conoció los dibujos que publicaba en el periódico «El Sol». Ni remotamente pudo nunca imaginarse que alguna vez iba verse mezclado y con cierta responsabilidad, en una cosa para él importantísima* ⁶.

⁴ Este Consejo tuvo su origen en la Sociedad Artística, fundada por Pedro Lira y Luis Dávila en 1867, la cual se transformó en Unión Artística en 1885 y luego en un organismo estatal -Comisión Directiva de Bellas Artes-, que funcionó entre 1887 y 1903.

⁵ Luis Bagaría (Barcelona, 1882 – La Habana, 1940).

⁶ Laliga, Adela, «Romera y Bagaría (Memorias)», *Romera y su tiempo*, Centro Cultural de España en Chile, 2000, p. 71.

Romera desarrolló en Chile una vasta labor en el campo de la teoría y la historia de la pintura. Además de los libros y catálogos, una parte muy relevante de su obra está constituida por sus artículos de prensa, publicados en el diario *El Mercurio* y en otros medios de información, que en su conjunto cubren casi cuarenta años de reflexión y análisis estéticos. En Chile ha sido considerado como un pionero en el estudio de la pintura nacional. Antes de su libro *Historia de la Pintura Chilena*⁷, existían sólo artículos sueltos en diversas revistas. Pedro Lira había intentado en 1902 una cierta catalogación (*Diccionario biográfico de autores*), pero sólo referente a autores europeos, mencionando a unos pocos artistas nacionales que destacaban por algunos premios. Luis Álvarez Urquieta había publicado en julio de 1928 *La Pintura en Chile. Colección Álvarez Urquieta*. Estos escritos aportan información y valiosos antecedentes, pero adolecen de rigurosidad histórica y conceptual, quizá por la deficiente preparación teórica de sus autores. Romera marcó el escenario de la crítica de arte en Chile durante casi cuarenta años, desde su llegada en 1939 hasta su muerte en 1975. Su obra literaria y su pensamiento crítico son un referente obligado a la hora de analizar el desenvolvimiento estético-plástico del país.

Antes de su llegada, el escenario de la crítica de arte en el país era muy deficiente tanto por la escasez de cultivadores, amén las posiciones dogmáticas de la mayoría de ellos, cuanto por la falta de medios para la difusión de la reflexión estética. Se estima que con él se inicia verdaderamente la crítica de arte en Chile. Es decir, comienza a ejercerse, por primera vez, con objetividad de juicio, con bases teóricas, con conocimiento de autores, escuelas, museos y con rigurosidad intelectual. En otras palabras, se profesionaliza una actividad expresada, con anterioridad, básicamente a nivel amateur.

Los escasos estudios o escritos de arte que habían sido publicados a fines del siglo XIX y comienzos del XX revistieron algunas de las siguientes connotaciones: fueron concebidos principalmente como crónica artística, género interesante pero carente de rigurosidad conceptual⁸; fueron unilaterales y herméticos en sus posiciones estéticas, especialmente a la hora de legitimar los dogmas neoclásicos; y, en general, fueron realizados por personas que no poseían una formación sistemática en aspectos relativos a la teoría o la Historia del Arte. Al respecto, Milan Ivelic señala lo siguiente: *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 Richón-Brunet, Nathanael Yáñez o Goldschmidt, ilustran muy bien una etapa de la crítica de arte francamente insuficiente*⁹. A decir de Waldemar Sommer, Romera fue una especie de *organizador teórico* en el desenvolvimiento de la pintura chilena¹⁰, que *supo situarse respecto a la polémica figuración-no figuración y calibró con mesura y ponderación las nuevas tendencias gracias al estudio que hizo de ellas*¹¹.

Romera estableció un modelo de análisis para la pintura nacional. Éste consideró una doble mirada. De una parte, determinó claves y constantes¹², es decir, propuso una forma de or-

⁷ Publicado por la Editorial del Pacífico S.A., en 1951.

⁸ En muchos casos, cuando se habla de un pintor, las referencias críticas apuntan más bien a cuestiones de entorno y no a la obra misma, o a su proceso creativo. Consideraciones tales como el abolengo del artista, su amplia cultura de origen europeo, su gusto refinado, etc. son muy frecuentes en los textos de Ricardo Richón-Brunet y Nathanael Yáñez Silva, quienes intentan sustantivar el mérito estético de la obra en razón de tales argumentaciones. De otra parte, las consideraciones éticas priman sobre los juicios estéticos. A modo de ejemplo, el propio Yáñez Silva criticaba a Cézanne, en quien veía «un peligro para la moral y para la formación de la juventud estudiosa» (citado por Antonio Romera, *El Mercurio*, jueves 20 de febrero de 1969).

⁹ Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar, *Chile: arte actual*, Ediciones Universidad de Valparaíso, 1988, p. 72.

¹⁰ Sommers, Waldemar, *Panorama de la pintura chilena desde los precursores hasta Montparnasse. Catálogo de exposición del Instituto Cultural de Las Condes*, 1987.

¹¹ Ivelic, M. y Galaz, G., *op. cit.*, p. 72.

¹² Romera habla de las *Claves* y las *Constantes* de la pintura chilena. Dentro de las primeras distingue la Exaltación, la Realidad, el Sentimiento, y la Razón Plástica; dentro de las segundas, el Paisaje, el Color, el Influjo Francés, y el Carácter (Romera, Antonio, *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago de Chile, 1976, pp. 12-13).

ganización conceptual, que intenta definir el carácter de nuestra plástica a partir de sus orientaciones y caracteres específicos; de otra, plantea una estructuración de desarrollo cronológico, cuyo mérito fue haber ordenado, orientado y clasificado las distintas tendencias en la pintura nacional republicana¹³. Y todo ello en un medio de escasa tradición teórica y crítica, donde prácticamente todo estaba por hacer. Por ello, estimamos su obra como pionera en el contexto de la pintura nacional.

Romera tuvo flexibilidad intelectual para analizar imparcialmente los distintos lenguajes estéticos, desde aquellos tradicionales hasta las propuestas más innovadoras. El propio autor señala lo siguiente: *No quiero erigirme en Catón. A mí no me gustan las obras por el solo estilo. Prefiero un buen pintor realista que un mal pintor abstracto. Lo que debe guiarnos en este problema es la calidad estrictamente plástica*¹⁴. La rigurosidad y precisión de sus comentarios, su amplia cultura y su vasta labor literaria le constituyen en una de las más relevantes figuras del ámbito de la teoría en la historia de la pintura nacional.

Su modelo de análisis no se inscribe en corrientes ni en escuelas estéticas determinadas. Es un ecléctico que valora las distintas propuestas estéticas, atendiendo a su especificidad formal y su contextualidad histórica. Su análisis es independiente de todo prejuicio y dogmatismo. La particularidad es que mira al arte nacional bajo los parámetros del arte europeo, haciendo permanentes extrapolaciones entre nuestra plástica y las escuelas del Viejo Mundo: la francesa, la española y la italiana, principalmente. Tal situación no resulta extraña en un país, como el nuestro, permeado fuertemente en sus manifestaciones culturales por modelos foráneos.

Romera desarrolla y profesionaliza una actividad, cuyo nivel anterior era insuficiente. Ello, tanto por la escasez de críticos, cuanto por el bajo nivel de su preparación teórica. De hecho, la posibilidad de realizar estudios de estética, de teoría o crítica de arte en el país es tema reciente. Las universidades nacionales comenzaron en fecha reciente a formar teóricos a partir de los años sesenta¹⁵. De igual modo, las fuentes de divulgación a nivel de revistas especializadas eran también deficitarias. En Chile, el soporte casi exclusivo de la crítica de arte ha sido la prensa escrita. Escasas han sido las fuentes especializadas a nivel de revistas¹⁶, en las cuales se ha podido canalizar el pensamiento y la reflexión estéticos. Por esta razón, el artículo de prensa ha adquirido en nuestro país una gran significación, pues pasa a ser el orientador, casi exclusivo, de la opinión pública en este ámbito. La breve extensión de un artículo y su necesidad de informar sobre temas contingentes sitúan a su autor más a un nivel de opinión que de reflexión, esfera esta última en la cual se mueve el pensador, cuya obra se inscribe en un tipo de argumentaciones y proyectos de más largo alcance. El caso de Romera es distinto; sus artículos de prensa tienen la particularidad de situarse en un ámbito donde se conjugan la información, la opinión y la reflexión, razón por la cual trascienden la esfera de la crónica periodística.

Estimamos que la obra más importante de este autor, por su extensión y profundidad, fue precisamente la desarrollada a través de sus artículos de prensa, publicados en los diarios *Las*

¹³ Romera definió doce conceptos en torno a los cuales articuló el desarrollo de nuestra plástica: los Precusores, el Romanticismo, la Academia de Pintura, Tres maestros solitarios, Los cuatro maestros y sus seguidores, la Generación de 1913, Persistencia del Naturalismo, los Independientes, Grupo Montparnasse, Seguidores y movimientos, Generación del 40, Nuevas tendencias y Últimos nombres.

¹⁴ Romera, A., *El Mercurio*, jueves 20 de febrero de 1969.

¹⁵ De hecho, la formación profesional de teóricos comienza en forma bastante tardía. La Universidad Católica desarrolló algunos cursos de estética a partir de la década del cincuenta. Creó el Centro de Investigaciones Estéticas en 1966; el Departamento de Estética en 1968 y el Instituto de Estética, dependiente de la Facultad de Filosofía, en 1971. Desde 1975 imparte la carrera de Licenciatura en Estética. La Universidad de Chile creó el Departamento de Teoría e Historia del Arte en 1969, egresando las primeras promociones en 1975.

¹⁶ En el período que comprende este estudio son escasas las revistas nacionales de estudios o investigaciones estéticas. Algunas de ellas fueron la *Revista de Artes*, de la Universidad de Chile; la *Revista Pro Arte* y, en un plano más misceláneo, la *Revista Atenea*, de la Universidad de Concepción, y la *Revista Zig-Zag*, entre otras.

Últimas Noticias (donde escribe hacia 1940 con el seudónimo de Federico Disraeli), *La Nación* (1940 a 1952) y *El Mercurio* (desde 1952 a 1975), medio de información este último especialmente relevante por marcar una fuerte línea de opinión estética en nuestro país.

TENTATIVAS INTERPRETATIVAS EN LA OBRA CRÍTICA DE ROMERA

La labor interpretativa de Antonio Romera, tras sus 35 años de ejercicio crítico en Chile, le sitúa como testigo privilegiado de su tiempo, a la vez que alentador de una investigación histórica inicial en el campo de las artes plásticas que determinará los ordenamientos y orientaciones de la trama pictórica nacional. Podríamos sostener que su labor crítica predefine las cronologías y divisiones históricas que serán parte de su monumental proyecto de publicación futura, fuente documental imprescindible que otros sabrán adoptar, algunos con excesivo apego; otros, los más escépticos, simplemente confirmando su persistente indagación sobre las orientaciones que comienzan a adquirir las artes. Parte de esta consideración surge en el despertar de la conciencia vanguardista y la expansión de la actividad artística producto de la consolidación de la enseñanza, la difusión y creación de espacios expositivos en nuestro país. La llegada de Romera coincide con un momento de transformaciones vertiginosas, siendo testigo de las nuevas orientaciones del arte chileno que se hacen sentir a partir de la década de los 40.

Si el crítico establece un ordenamiento, éste no responde exclusivamente a la dependencia de una metodología de trabajo, de un sistema de pensamiento o su incansable deseo de investigación, porque sin duda todas coexisten en su afán de articular una cierta lógica de acuerdo a las categorías que convengan. No sabemos con certeza si Romera pretendió conscientemente establecer una clasificación histórica o si fue el resultado lógico de sus pretensiones de escritura. Las preguntas que corresponden son si el interés por determinados artistas confirman un programa preexistente de escritura; tal vez una afinidad natural otorgada por su formación académica, que busca inexorablemente la conciliación con los movimientos europeos validando una historia oficial, o más bien asistimos a su genialidad e intuición que, unida a la capacidad deductiva, lo llevarían a un acercamiento mayor con determinados artistas o propuestas plásticas. Si esto último fuera el caso, es necesario responder en qué medida esa adhesión personal se sobrepuso a las categorías aceptadas socialmente en su tiempo, si fueron un descubrimiento innegable para la posteridad o la mera obstinación del crítico. Pero indistintamente de cuáles sean las razones, muchos artistas gozaron de la predilección del crítico, sobre ellos escribió con cierta frecuencia y nos da un atisbo de sus pasiones mayores, sin abandonar el trasfondo de una interpretación más compleja.

Desde su llegada a Chile a fines de 1939, advierte la creciente actividad artística en nuestro país, que difería entonces en intensidad y actividad de los anteriores decenios, pero su mirada meticulosa sugería desde ya una falta de consistencia en esa expansión. *Ha faltado sin embargo de esa proliferación, la eclosión de un arte maduro y encaminado hacia lo autónomo por la conquista de una expresión que ahonde sus raíces en la propia entraña vernacular*¹⁷. Este afán expositivo apresurado es renuente a una profundización mayor; entonces la labor del crítico es distinguir aquellas obras que contienen *el noble impulso de la belleza más auténtica*, orientando el gusto y *la sensibilidad de las gentes hacia la obra digna de ser contemplada*¹⁸. No es intención de esta investigación entrar en controversia con los juicios de Romera que obedecen a un contexto específico; sólo recordar que sus apreciaciones correspon-

¹⁷ Romera, A. R(odríguez), «Notas de arte», *La Nación*, 3 de enero de 1944, p. 5.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 5.

den con cierta fidelidad a las consideraciones de la labor crítica aceptada y confirmada por todos en esa época; de hecho, muchos de sus fundamentos persisten en el propósito de críticos que ejercen hasta hoy en algunos medios.

En febrero de 1940, prácticamente apenas un par de meses después de su llegada, comenzó a escribir para el diario *La Nación*, época tumultuosa para el mundo y para el arte que había asistido a los embates de las primeras vanguardias artísticas del siglo xx, cuando el influjo que recogía aquellos ecos recién empezaba a tomar consistencia en nuestro país, situación que Romera subrayó detenidamente en sus primeros análisis: *La influencia de los movimientos modernos franceses ha penetrado tan profundamente en nuestros artistas jóvenes —dando a su producción un carácter no siempre sincero y espontáneo— que su imperio se ha transformado a la postre en dominio esclavizador*¹⁹. El influjo no es visto de buena manera porque no reconoce la propia identidad, el arraigo es condición primera del origen de cualquier manifestación artística, pero más que la influencia de un movimiento estilístico percibe un *individualismo exacerbado* que se aleja del sentido distintivo y propio, una falta de sinceridad y de interpretación que culpa a la situación de crisis generalizada que vive en ese momento el mundo en plena guerra mundial.

El asunto es sopesar cuáles fueron los aspectos determinantes a la hora de señalar una posible orientación estética y el paso definitivo de su inserción histórica. La nominación de los artistas responde a la capacidad de exhibición periódica que se aprecia en un trabajo consistente, su vinculación con las experiencias más innovadoras o al reconocimiento público expresado en las exposiciones conmemorativas que, de alguna forma, dejan entrever la influencia y perduración de la obra. Lo interesante del juicio crítico de Romera es su exterioridad, una mirada objetiva que no se entremezcla en los avatares de una escena artística demasiado encerrada en sí misma, aislada de los centros artísticos latinoamericanos y europeos.

Después de un recorrido exhaustivo por sus publicaciones periódicas, encontramos autores que se reiteran, confirmando su estratégica incorporación en las ediciones realizadas por el crítico; en aquellos escritos es posible detenerse en pormenores que avalan su incorporación; en otros, en cambio, reconocemos predilecciones temáticas donde el autor evidencia afanes por ciertos períodos de la historia del arte; finalmente, también es admisible desprender su adhesión personal por algunos artistas, que a la luz de los grandes artífices de la pintura chilena podrían ser considerados como desconocidos. Entonces, cómo enfrentar estas posibles disposiciones de escritura: primero ahondaremos en las figuras fundacionales que por su carácter y tesón marcaron a las generaciones venideras; posteriormente, los semblantes que llamaron la atención de Romera por su temática paisajista de notoria cercanía con el impresionismo y el expresionismo; más adelante, la eclosión y despertar generacional de los 40 coincidente con su llegada al país; consecutivamente, su reacción frente a las figuras vanguardistas de mediados del siglo xx; y finalmente, el rescate de ciertos artistas que conformaron una anomalía respecto de sus coetáneos.

UN ARTISTA FUNDADOR

De las figuras fundacionales llamadas también maestros de la pintura chilena, como Valenzuela Llanos, Valenzuela Puelma, Orrego Luco y Pedro Lira, el que más se reitera en la obra crítica de Romera es Lira. De la mayoría de las personalidades que a través del siglo xix contribuyeron a la formación artística en nuestro país, el crítico siempre reivindicó la figura de

¹⁹ *Ibíd.*, p. 5

Pedro Lira, que, junto a Pablo Burchard, considera como figuras rectoras del arte nacional²⁰; no se cansó nunca de requerir la atención sobre el maestro, que, según él, fue olvidado transcurrido el siglo, autor desestimado y desconocido, víctima según el autor de la nuevas corrientes que privilegiaban la *razón plástica*. La admiración que profesaba Romera por el artista lo llevó a considerarlo incluso como uno de los grandes del arte americano, aunque no lo ubicó precisamente dentro de los innovadores, considerando que su obra resuelve bien aquellos aspectos que tienen que ver con la *vocación, la sensibilidad y el sentimiento de lo bello*, además del dominio del oficio y la técnica sustentado en un conocimiento muy acabado de la pintura, esa capacidad de sostener un pensamiento claro y definido que implicó la admiración de sus alumnos y discípulos.

Reconocemos en el texto crítico de Romera varias de las consideraciones que han quedado sujetas a la interpretación de su personalidad y obra, valorando en este artista su transitoriedad estilística desde una rigurosidad académica, sus devaneos por el Romanticismo y cierta cercanía con el Impresionismo, estableciendo una clasificación que divide su obra: *Primero, Romanticismo naturalista; segundo, realismo pleno; tercero, romanticismo purista, y cuarto, vagas desviaciones hacia la pintura del pleinair*; más que simplemente reafirmar tales observaciones, interesa recalcar la certeza interpretativa, capaz de definir por medio de algunos trazos la obra artística, demostrando que Romera no es de los críticos adscritos a una retórica difusa, sino a una indagación más aguda y profunda consciente de su labor como historiador.

PINTORES DEL PAISAJE

Uno de los aspectos más tratados y centrales del aporte histórico de Romera es considerar el paisaje como uno de los géneros que más contribuye a la definición del arte chileno, asunto que lo vincula directamente con las especulaciones plásticas más actuales de mediados de los 90 en Chile. Constante que persiste a través de todos los movimientos y expresiones individuales, dentro de esa vertiente paisajista encontramos tres figuras vitales que, aunque cultivaron otros géneros, mantuvieron esa mirada al entorno geográfico: Juan Francisco González, Pablo Burchard y Pedro Luna.

Para Romera, Francisco González es el pintor más cercano al impresionismo pero desde la particularidad cromática y expresiva²¹, cuestión que lo acerca a la posición del artista que siempre negó su pertenencia al movimiento. En un ensayo magistral escrito sobre el artista para la revista *Atenea*, el crítico dio muestra de un cabal conocimiento en cuestiones estéticas y de paso entregó algunas claves de su interpretación metodológica²². En ese texto admite la necesidad clasificadora de la crítica porque *el hombre es un animal encasillador y taxonomista*, reconociendo como contrapartida que el arte es expresión por lo general de la sinrazón, los caprichos y el azar. La obra de Francisco González pone precisamente a prueba esta capacidad metódica, teniendo como desafío la demostración de la pertenencia del artista al movimiento

²⁰ «De todos los pintores chilenos no existe ningún otro hasta él que reciba de modo tan justo el título de «maestro». Después de él, por la extensión de una aureola ejemplarizadora, viene al recuerdo el «maestro» Burchard, que, como Lira, mereció también por su magisterio este título. Aparte del «don», don Pedro Lira y don Pablo Burchard han sido en la pintura nuestros grandes «dones» (Romera, A. R., «Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 16 de abril de 1966, p. 5).

²¹ «Se ha hablado con frecuencia del impresionismo de Juan Francisco González. El pintor chileno en efecto, ronda la escuela del «pleinair». Pero dentro del impresionismo es una voz heterodoxa» (Romera, A. R., «Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de octubre de 1953, p. 3).

²² Romera, A. R., «¿Fue Juan Francisco González un pintor impresionista?», *Revista Atenea* n° 339-340, pp. 14-54, Ed. Universidad de Concepción, 1953.

impresionista, alusión que siempre rehusó aceptar. La modalidad consistió primero: en recoger los dichos del propio pintor escritos en diferentes medios; segundo: definir el impresionismo incluyendo su influencia en otros países; tercero: establecer las características que definen la obra del pintor; y cuarto: la interpretación crítica realizada por distintas personalidades del medio escrito ²³.

A diferencia de otros artistas, Francisco González tenía la capacidad de escribir sus ideas sosteniendo reiteradas discusiones, entre ellas su frecuente rechazo a su supuesta adhesión impresionista; para Romera, el artista sin comprenderlo o sin interesarse por sus experiencias era parte de la atmósfera francesa. De ahí la dificultad del cometido de Romera; intentar demostrar que la obra del artista muy a su pesar, sí compartía los preceptos de la pintura *en plain air*. Considerando cierto retraso *a causa de la situación periférica de la pintura chilena*, su obra contiene las mismas reivindicaciones estéticas de sus similares europeos abocados a la captación sensorial y la expresión bucólica que se manifiesta en un variado cromatismo y subjetividad interpretativa manifiesta de la disposición anímica del propio artista. Para el crítico, González se encuentra en una disyuntiva con dos tendencias muy definidas, una cercana a la objetividad realista y la otra manifestación de la subjetividad expresiva; la primera lo lleva a la captación de las formas y la segunda, a cierta fascinación atmosférica donde las formas se liberan sugiriendo realidad. Las temáticas que aborda también ofrecen un parámetro de comparación que lo acerca a sus similares, entre ellos el paisaje y las naturalezas muertas, dejándose llevar por las apariencias y aquella entidad expresiva que el talento artístico solía sacar. Para Romera, poco importaba la sumisión a las doctrinas impresionistas si éstas no se sometían al impulso espiritual que conciliaba la emoción, el placer y la impresión, sintiendo cada hora y minuto del día ²⁴.

Pablo Burchard es otro de los artistas a los que expresa sin remedos su admiración; catalogado en varias ocasiones como maestro, le atrae su vitalidad y el aspecto festivo de sus obras, sobre todo ese particular abandono del tema que renuncia a la gran composición por el detalle. *Ni tema aparatoso, ni composición sabia y estudiada, ni viejos puentes europeos cargados de historia. Nada. Un poco de color que por el secreto de la ciencia del pintor y por el milagro de la sensibilidad se hace vivo* ²⁵. Este desapego de lo figurativo y el desdén por las grandes composiciones es el que hace unir la obra de Burchard a Francisco González, pero a diferencia de este último se aventura aún más en la gestualidad y en la pincelada ágil, un pintor intimista ²⁶ en constante diálogo con lo visible haciendo de la *representación pictórica un arte entroncado en sus propias leyes, viviendo a expensas de su autonomía* ²⁷; de alguna manera encontramos en su obra atisbos de una incipiente abstracción que se hará más ostensible en sus discípulos. Para Romera el pintor es una figura capital, el punto de transición entre los artistas clásicos como Pedro Lira, Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, Juan Francisco González y

²³ «Para llegar a la respuesta concreta en el problema estilístico que tratamos de resolver, necesitamos asediar al pintor desde distintos puntos: Primero: lo que el propio pintor expresó sobre su arte; Segundo: lo que fue el impresionismo; Tercero: características de la obra de Juan Francisco González en un cotejo minucioso con las teorías del *plein-air*, y Cuarto: opinión de la crítica» (Revista *Atenea* n° 339-340, p. 16, Ed. Universidad de Concepción, 1953).

²⁴ «En este caso importa menos la sumisión a unas doctrinas, bastante imprecisas por cierto, que aquel impulso espiritual que lleva a todos los impresionistas a «reflejar los efectos fugaces de la luz y el color, expresando con una pincelada apresurada y como abocetada la emoción, el placer y la impresión, para decir todo lo que el artista siente en todas las horas y en todos los minutos del día» (Revista *Atenea* n° 339-340, p. 54, Ed. Universidad de Concepción, 1953).

²⁵ Romera, A. R., «Retrospectiva de Pablo Burchard. Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27 de abril de 1956, p. 7.

²⁶ «Cuando los pintores como Pablo Burchard reproducen lo que hay de fungible en una hierbecilla o en una flor o detienen la sombra en una vieja pared no hacen acaso otra cosa que eternizar el instante» (Romera, A. R., «Retrospectiva de Pablo Burchard. Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27 de abril de 1956, p. 7).

²⁷ Romera, A. R., «El Burchard de Adolfo Couve. Libros de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de diciembre de 1966, p. 7.

la nueva generación de los años 40, cuestión que con el tiempo ha tomado fuerza, ya que su obra, heredera de las tendencias postimpresionistas que desembocan en el fauvismo, tiene una fuerte influencia en sus discípulos que desembocará en las tendencias renovadoras de los 50.

El otro pintor es Pedro Luna, perteneciente a la mítica generación del 13; el primer pintor que a principios de los 20 se declaraba discípulo de Cézanne, del que heredó la aplicación del color por manchas tonales. Impregnado de las innovaciones artísticas europeas en sus viajes al viejo mundo, fue una excepción colorista al marcado tenebrismo de su generación y de los pocos que enfrentaron con propiedad la temática social. Considerado por Romera como un expresionista nato, es uno de los que se opone a las tendencias que buscan la visualidad pura, más apegado a lo sensorial y lo emotivo y la proyección psicológica, cuestiones que a la hora de evaluar siempre fueron valoradas por el crítico.

EL DESPERTAR DE UNA GENERACIÓN

Entre mediados de los 40 y de los 50 se produce el despertar de una generación con figuras como Oscar Trepte, Sergio Montecinos, José Venturelli, Pacheco Altamirano, Jose Perotti, Pablo Vidor, Ximena Cristi o Luis Strozzi, la mayoría de ellos habituales de sus crónicas; por tanto, se hacen menos visibles sus preferencias; sin duda, la máxima que considera la distancia histórica se hace aquí ostensible; difícilmente encontramos autores que llamen la atención del crítico, algunos se reiteran con más frecuencia que otros y por ahora es el único modo de dilucidar ciertas adhesiones.

Uno de ellos es Oscar Trepte, vecindado alemán que llega a Chile a finales de los 30 con un año de diferencia del propio arribo de Romera. Aunque en cierta manera el desconcierto que la obra de Trepte provoca en nuestro medio también se transmite a nuestro crítico, éste es capaz de valorar su importante labor artística gracias al conocimiento acabado de los movimientos artísticos europeos. Obra inadvertida para la mayoría de los entendidos que demuestra la lejanía de nuestro medio crítico de aquellas propuestas más agrestes y controversiales, de paso poniendo en tela de juicio la labor periodística, de teóricos y críticos que reaccionaron tardíamente cuando su obra se había distanciado lo suficiente de su emergencia conceptual²⁸, el artista es representativo del arte alemán de los años 20 con un marcado acento antiexpresionista propio de la *nueva objetividad*, presumiblemente situado dentro del *realismo mágico*. Su obra llamó mucho la atención a Romera considerándola como una especial forma de retomar el realismo pero desde una indudable abstracción, como él mismo señalaba: *En tiempos de «aficionados» y «manchateles», esto se ve más claro. En definitiva, solo se salvará la obra bien hecha*²⁹. El estilo pictórico de Trepte, bastante inusual, conciliaba aspectos emotivos con la pureza plástica de las formas, que enfatizaba reafirmando su aspecto plano y constructivo; en el color, en cambio, era más partidario de un repertorio casi monocromático o lo que se denomina como grises de color. Pocas veces el arte chileno tuvo la oportunidad de interactuar directamente con un representante de los movimientos artísticos europeos. Oscar Trepte fue la excepción y una gran oportunidad que se dejó pasar, pero que Romera fue capaz de reparar en su momento, demostrando gran versatilidad y capacidad de comprensión de las artes más rupturistas.

²⁸ «Esta exposición convenció a los entendidos y a ciertos críticos, que todavía se obstinaban en no enterarse de que nos hallábamos ante la pintura de un hombre que no sólo sabía su oficio, sino que se hallaba en posesión de una sensibilidad y de un sentido muy agudo para transformar en materia artística las imágenes que la realidad le presentaba» (Romera, A. R., «Recuerdo de Oscar Trepte. Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 14 de agosto de 1969, p. 2).

²⁹ Romera, A. R., «Exposición de Oscar Trepte. Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de mayo de 1958, p. 9.

EL PROPÓSITO VANGUARDISTA

Durante los 50 despuntaron las figuras rectoras de un arte más internacional que señalaba por primera vez un posible vanguardismo en lo que conocemos habitualmente como grupo recángulo y posteriormente informalismo, pero una década antes comenzaba a tomar fisonomía una generación paralela a estos afanes de ruptura, que respondía a la misma eclosión artística de la generación anterior; entre ellos estaban Mario Carreño, Roberto Matta, Enrique Zañartu, Nemesio Antúnez, Roser Bru, Sergio Castillo y Ernesto Barreda. Pero aquí es otro emigrante el que se destaca sobre sus congéneres.

Precedido de un considerable prestigio, Mario Carreño provocó una estima inmediata en Romera, tal vez por la connotación que su nombre ya tenía en el exterior o su procedencia de un núcleo de artistas cubanos que promueven innovaciones originales en el arte latinoamericano, entre ellos Wilfredo Lam y Amelia Peláez. Otro aspecto que debió sopesar fue el diletantismo del pintor, artista conocedor de una variedad de temas con publicaciones sobre el arte más actual, su especial modo de abordar el mundo poético en su pintura que lograba conciliar con una composición y ordenación rigurosas. Carreño es un artista que transita y concilia al mismo tiempo dos mundos antagónicos: el clasicismo figurativo y la abstracción geométrica; su obra representa de algún modo esa particularidad continental que observa con admiración los movimientos europeos, pero ya no en forma condescendiente, sino reivindicando la autonomía plástica, la propia identidad, añadiendo la mirada singular del artista continental.

Para Romera, su obra representa el rigor y la invariable pureza adquiridos de una enseñanza disciplinada, normas depuradas que logró conciliar con cierto *barroquismo explosivo* propio de los artistas del trópico, que acomoda a la pulcritud expresiva y la geometría inmanente de su obra, donde destaca sobre todo su perfección técnica. Cuando la mayoría de los artistas de nuestro país han caminado por los mismos derroteros, Carreño viene a demostrar cómo dos mundos aparentemente inconciliables se reúnen y pueden convivir logrando una innegable capacidad expresiva. Otro aspecto importante fue el aporte a la abstracción geométrica que recién comenzaba a despuntar en nuestro país; es el propio crítico el que se encarga de citar las reflexiones del artista: *En la pintura abstracta no figurativa el artista se aparta de la imitación de la realidad naturalista para crear una realidad convirtiendo el cuadro en un objeto en sí mismo y desechando la idea tradicional de que un cuadro debe ser como una ventana abierta*³⁰. Lo que más admira nuestro crítico de su personalidad como pintor es la autonomía expresiva, al considerar el cuadro como un fenómeno individual que no está sujeto a la representación sino a sus propias leyes, aislado de cualquier consideración externa.

UNA FIGURA ANÓMALA

Hasta ahora, los nombres de artistas parecen conocidos e innegables; no podía ser de otra forma, porque fue el propio crítico el que los avaló en sus escritos, especialmente en sus textos de historia, pero existen nombres que causan extrañeza, sobre todo por la importancia que les atribuye Romera, figuras infrecuentes que ocupan una posición secundaria, pero que para el crítico adquieren una fisonomía infrecuente. Luis Herrera Guevara es uno de ellos; pocas veces encontramos en la obra de crítica de Romera comentarios tan laudatorios respecto de la obra de un artista; tal impacto le provocó su obra que no escatimó en elogios. Considerado

³⁰ Romera, A. R., «Exposición de Mario Carreño. Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 29 de agosto de 1958, p. 7.

como pintor instintivo e ingenuo, su obra fue inaugural, sin buscarlo, del movimiento «naif» y a tal punto llegó su fama que un grupo de críticos y pintores siguió atentamente la evolución de su obra, unido a una personalidad extravagante que no dejó de sorprender, encontrándose entre sus admiradores Edwards Bello, Neruda, Luis Oyarzún y el propio Romera. Lo que más llamó la atención fue esa impronta lírica y poética unida a una maestría técnica inigualable, influjo de la libertad expresiva que deliberadamente utilizó en sus composiciones, negando las diatribas propias de una enseñanza apegada a las reglas o los dogmas de los movimientos artísticos.

Para Romera, ese impulso respondía a condiciones innatas, «sentía» el color y sabía trasladar una impresión «vista» a la complejidad compositiva de una tela pintada. Es el primer artista que da rienda suelta a sus intuiciones abandonando los preceptos y enseñanzas en favor de la libertad expresiva; se apartaba de *las imposiciones del natural y el realismo lógicamente resuelto*. Al ser comparado con otros artistas europeos, Romera consideraba que *ningún pintor «naif» —con la excepción de Rousseau, que plantea otros problemas— ha logrado fundir tan intensamente los hallazgos magistrales de la intuición pictórica y el candor de un espíritu horro de toda malicia profesional*³¹.

³¹ Romera, A. R., «Más sobre Herrera Guevara. Crítica de Arte», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 9 de agosto de 1957, p. 5.