

# EXPERIENCIAS DE UN CRITICO DE ARTES PLASTICAS

**Antonio R. Romera**

Antes que nada una aclaración: mis experiencias pueden girar en torno a un triple aspecto de la creación. Como crítico de artes visuales, de teatro y de cine. Las crónicas de las dos actividades últimas están firmadas con un seudónimo: "Critilo". Lo utilizo desde 1941, en mi primer comentario teatral escrito en Chile, que estuvo dedicado al estreno de "El caballero de Olmedo", de Lope ("La Nación", 1941). Me limitaré a la plástica.

Mi trabajo comienza en forma regular a partir de 1940. La etapa anterior la llamo "mi" prehistoria. Los hombres se hallan condicionados en su vivir y en su actividad por las circunstancias sobre las cuales se proyecta su existencia. Podemos modificar tales circunstancias, pero lo probable es que éstas configuren de algún modo en una reciprocidad de influencias nuestro presupuesto de vida.

Existe una línea divisoria entre la que llamo prehistoria e historia de una vida. El viaje al continente americano deja atrás un mundo y a partir de 1939 ese mundo se transforma en recuerdo, se anula como vivencia y deja de proyectarse en el nuevo período si no es como impreciso antecedente.

Para lo que voy a decir necesito referirme muy brevemente a la etapa prehistórica. Mis primeros contactos directos y activos con el arte se hicieron a través de la pintura española. Había experimentado como casi todos los estudiantes de mi generación el choque con los maestros del llamado siglo de oro. Acaso por influencias de orden literario más que puramente estético el grupo generacional se vio obse-

sionado por el influjo espiritual de El Greco. Saber que Ortega tenía en su biblioteca la reproducción fotográfica de **“El Caballero con la Mano al Pecho”** nos producía una impresión deleitosa.

Me aprendí de memoria el trozo que en su ensayo **“Meditación del Marco”** dedica el pensador al “frenético griego de Toledo” y todavía lo recuerdo: “Este personaje desconocido es una fisonomía apasionada e incandescente que modera con el peso de su mano una incurable exaltación cordial y mira al mundo con ojos febriles...”, etc., etc.

Sí, era lo literario el punto de atracción y no los valores plásticos; el delgado misticismo y no las formas. Por eso, años después frente a la **“Asunción de la Virgen”** en el Art Institute de Chicago y admirado por la plenitud formal y por la densidad prodigiosa de la materia pictórica, me decía a mí mismo: “Señor, ¿cómo pude equivocarme tanto y tomar lo secundario por lo esencial?” Porque en el Prado vi en los años de una mocedad temprana obras tan valiosas como la del Museo de Chicago, pero con otros ojos.

Mis admiraciones en el dominio de la pintura moderna eran detestables: Sorolla, Zuloaga, Rusiñol, etc. Conocía como todos los jóvenes curiosos de entonces el impresionismo francés y, en otro dominio del movimiento de avanzada, a Picasso, a Gris, al primer Dalí. No se trataba tanto del pintor —en el caso de Picasso— como del hombre. Es decir, de la aventura humana del malagueño rebelde que había roto con una tradición consabida escapándose hacia dominios incomprensibles pero atrayentes, por lo que en su actitud había de disformidad, de juvenil protesta.

Recuerdo que en una exposición de José Gutiérrez Solana, unos jóvenes mayores que yo proclamaban su adhesión a los broncos realismos del maestro santanderino. “Así hay que pintar —decían— y no como ese siniestro Velázquez”. Me complacía oírlos. Admiraba yo a Gutiérrez Solana sin participar de la idea antivelazquina.

Años más tarde me fui a Lyon (Francia) como profesor. Iba imbuído de todos los prejuicios que una tradición pictórica firme y cerrada podía formar en el espíritu de quien no veía ejemplos que deshicieran el lugar común. Mi primer ensayo largo data de entonces. Lo escribo en Lyon en 1932 y lo publico en una revista española, **“Altozano”**. En este trabajo influido por la lectura de un libro polémico refuto las ideas extremadas del autor, pero agrego las mías. Se titulaba dicho ensayo **“El Impresionismo Patológico”**. Más tarde lo incluí en mi libro **“Razón y Poesía de la Pintura”**.

Sucede entonces un hecho capital, por lo menos para mí y para la evolución de mis ideas sobre las artes visuales.

En el Musée de Saint-Pierre, dirigido en esos años por René Jullien, profesor de estética en la Universidad de Lyon y cuyas lecciones me fueron muy útiles, se realizó entre otras muchas una exposición de pintura moderna. El conjunto era notable y muchas de las obras son famosas y se muestran con orgullo en distintos museos del mundo. Mas no fue el total el que me impresionó, sino una tela, el "**Autoportrait**", de Maurice Vlaminck. Produjo en mí una especie de conmoción, en la cual se mezclaban sentimientos contradictorios de atracción y de repulsa. Más tarde he combatido con cierta energía la pintura posterior acomodaticia, convencional y conformista de Vlaminck, pero esa obra post-fauviste de 1912, que encontré repulsiva y poco a poco tras la primera impresión, admirable, creó en mí las esenciales bases de una nueva óptica. Tres años después en ese mismo Museo de la Place des Terreaux lyonesa la gran exposición de Cézanne (1936) completó el efecto del autorretrato de Vlaminck.

Escribí entonces un ensayo que fue mi primera colaboración en las páginas de la revista "**Atenea**". Lo traje de Europa y en él traté de explicar la forma en que el maestro de Aix-en-Provence llegó a la fórmula de la **modulación**, con la cual sustituye el modelado tradicional del claroscuro, base de todo el arte contemporáneo.

Esta —con otras experiencias que soslayo— es la que llamo mi prehistoria. Convenía mencionar el episodio del **Autorretrato** de Vlaminck, poderosa síntesis arquitectural de un estilo que sería decisivo en mi cambio de posición.

El primer ensayo que publico en Chile está dedicado a una especie de reivindicación de la pintura de Solana. El segundo, a combatir la idea absurda y extravagante de que las estampas de Julio Romero de Torres definieran la continuidad del arte español.

Era necesario sacar a la superficie de la notoriedad a muchas gentes olvidadas. Por ejemplo, a Darío de Regoyos, a Echavarría, a Nonell, a Iturrino, a Aureliano Arteta. Se hallaban todos marginados del mundo que la crítica oficial dominaba. Y sin embargo traían, con algunos más (Artemio Valle, Ricardo Baroja, Beruete) una carga latente para la posteridad. Por mi parte y de modo harto modesto contribuí a incrementar la acción de quienes trataron de restaurar la verdad.

La etapa más activa empieza en 1940. En febrero de ese año comienzo a trabajar en "**La Nación**". Mi primera crítica está dedicada a la exposición del pintor Strozzi. Existía en esos años una sola sala de exposiciones: la del Banco de Chile, en Huérfanos. A veces determinada empresa de remates —la Casa Eyzaguirre, en Compañía— cedía algún salón y en él se mostraban las obras en condiciones muy desfavorables.

En mi recuerdo ha quedado la sorpresa de una retrospectiva lejana, dedicada a la obra de don Pablo Burchard.

En la Sala del Banco de Chile se producía una especie de rotativa anual, siempre los mismos pintores con pocas excepciones y siempre de la tendencia que alguna vez he llamado de la "persistencia del naturalismo". En el otro polo actuaba el grupo más avanzado de la Escuela de Bellas Artes. Exponían sus artistas esporádicamente en exposiciones individuales y colectivamente en los Salones Oficiales, en donde existía la rotativa de los galardones y una especie de escalafón de Premios. Para conseguir el tercero había que recibir primero una mención, para tener el segundo era necesario haber merecido el tercero y así sucesivamente, como en el mundo castrense en donde el sargento viene del cabo y el general del coronel.

Los jurados de los rutinarios Salones se formaban con los mismos pintores —la historia sigue— y sus miembros se extraían de las promociones "medalladas", como se decía en la jerga de talleres.

Los naturalistas de la Sala del Banco de Chile o del Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes (Alhambra) eran Rebolledo Correa, Pedro Rezska, Luis Strozzi, Melossi, Lattanzzi, Gambino, Alfredo Araya y Martínez Sancho.

Los de la Escuela, preferentemente profesores, formaban la entonces muy vigente generación del 28 que a veces se confunde con el Grupo Montparnasse, por formar parte de ambas pléyades casi los mismos artistas.

En esos años hacía mucho ruido la crítica de Albrecht Goldschmidt, quien sostenía una querrela virulenta con los pintores de avanzada. El cronista hacía poner en el título de sus trabajos el dibujo de un cañón para reforzar la idea de violencia crítica.

La zona del naturalismo disponía de un crítico de muy larga trayectoria, de gran experiencia cuyas actividades alternaban la apreciación de los valores en las artes visuales con el juicio sobre la literatura dramática. Era don Nathanael Yáñez Silva.

Creo que en ese tiempo los que de un modo más regular, más profesionalmente y activo ejercíamos las tareas críticas éramos los tres.

No faltaban los "franco tiradores". Pero el comentario habitual llevaba como responsable alguno de esos tres nombres.

La escasez de salas y la rareza de exposiciones permitían las crónicas minuciosas, los análisis cuidadosos, las apreciaciones detalladas.

A veces la crónica del Salón se componía de cinco a seis comentarios y no era raro profundar el estudio de una "muestra" particular en un segundo y hasta en un tercer artículo.

Eran los años que iban del 1940 a 1950. Una década o tal vez un poco más. Desde la Escuela de Bellas Artes empezaron a surgir muchos artistas jóvenes. En ese tiempo los alumnos de los maestros de la generación del 28, Mori, Guevara, Ortiz de Zárate, Jorge Letelier, Eguiluz, Isaías Cabezón, Jorge Caballero, Waldo Vila y los escultores coetáneos, formaban un conjunto muy homogéneo. Lo he llamado la Generación del 40: Roa, Matilde Pérez, Sergio Montecino, Pedraza, Santelices, Sotomayor, etc.

Mis comentarios en esos años se "trifurcan" (si se puede decir "bifurcar", ¿por qué no va a poderse decir "trifurcar"?): generación del 28, generación del 40 y grupo naturalista, los campos estaban bien delimitados. Las dos primeras generaciones señalaban una característica muy especial, sui generis. Los del 40 nunca señalaron discrepancia con los del 28. Seguían sus aguas acentuando tal vez con mayor nitidez el eco de una pintura "fauve" que sus mayores recibieron de "l'Ecole de París".

El influjo francés en ese tiempo alcanzó su cima más alta. La pintura era una servidumbre a lo galo, fenómeno muy semejante —pero antípoda— al ocurrido con la generación de 1913, vocada a lo hispanizante con la ventaja que la pléyade trágica le agregó una nota a ese hispanismo de "banda negra", atlántico, de finisterre (Alvarez de Sotomayor), una natural, una espontánea nota de melancolía. Los del 13 fueron más profundos y originales.

Decir esto en esos días era arriesgado. Cualquier opinión que pusiera en duda los méritos de la generación del 28 suscitaba reacciones violentas. Con alguna excepción, comprendiendo sus epígonos, eran los "intocables". Parecía indispensable el encomio radical, absoluto. Cualquier levísima objeción, levísima y en el fondo generosa, provocó reconcomio para siempre.

Ortega ha dicho con razón que el crítico instala una fábrica de antipatías. Claro que en los pequeños, en los menudos, en los insignificantes, la vanidad queda herida.

Mientras tanto se estaba preparando un estallido fenomenal. La eclosión del gusto por las artes figurativas no constituyó un fenómeno exclusivo de nuestro país. Respondió a un movimiento de palpitación histórica, en el que acaso nuestros artistas fueron actores inconscientes. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Católica fue agente decisivo en el surgimiento de cuatro artistas: Matta, Antúnez, Zañartu y Barreda. Hubo más pintores salidos de sus aulas, pero con éstos

basta. De la Escuela de Bellas Artes surgían José Balmes, Roser Bru, Ramón Vergara y José Bonati.

Fue sólo el comienzo. A partir de entonces se produjo un fenómeno de hipertrofia en la producción artística, fenómeno que respondía, según pudo comprobarse en seguida, a características universales. Empezaron a proliferar también los críticos de arte.

A mi modo de entender, el extraordinario desarrollo de la actividad plástica estaba motivado, entre otras razones, por el incremento de los estilos abstractos. Empleo el plural en razón de la existencia de muchas variantes dentro de la abstracción. A partir de 1950 se produjo un cambio decisivo en torno a la producción artística. No sólo nacía un lenguaje de imágenes agresivas, una nueva mitología de la forma, que obligaba a la crítica a someter la facultad de comprensión a un más afinado proceso racional, sino que ese cambio formal postulaba la creación de un correlativo lenguaje crítico. El modo descriptivo empezó a ser sustituido por el analítico, y la crítica en general se hizo abstrusa.

He tratado de huir hasta donde ello es posible del hermetismo vigente desde la irrupción del formalismo en la plástica. Pero los nuevos estilos que Ortega llamó deshumanizados han traído sus exigencias. Traduzco un texto de Max-Pol Fouchet sobre el cubismo expuesto en *Débat sur l'Art contemporain* en los Encuentros Internacionales de Ginebra (1948): "Esto precisamente (la reconstrucción del mundo) significa en el interior de sus límites el cubismo. Primero analítico, en seguida sintético, el cubismo testimonia de manera patética una voluntad de re-creación y de economía del mundo. Su espacio no es un espacio abierto, es un espacio cerrado, monumental pero no ilimitado. Es un espacio de condensación —si lo preferimos— y de unificación. Ahí, en el espacio de la tela cubista los aspectos de lo diversificado se reúnen en una forma creada. Hay en el artista una voluntad de simultaneidad, una voluntad de totalidad".

Comparemos este afán inteligente de claridad y de comprensión de las experiencias artísticas con el oscurecimiento mental de otro crítico, en cuyas palabras se adivinan resabios extraartísticos: "En el período álgido del cubismo y antes de que éste se anulara a sí mismo por falta de consistencia propia, se mezclaron en el ambiente artístico de París elementos extraños venidos de lejanas tierras exóticas, inadaptados incluso en su propia patria. A esta gente triste y desesperanzada se le tributó, dentro del círculo artístico una acogida benévola, sin sospecharse remotamente el daño que habrían de causar a la larga en el espíritu de las futuras generaciones..."

Estos dos textos suponen para mí una especie de clave de conducta. No existe —según demuestra Max-Pol Fouchet— crítica vale-

dera sin transformar los juicios en amor. A ser juez de las cosas —como se ha dicho alguna vez—, es preferible ser amante de las cosas.

El proceso de mi trabajo se levanta sobre unas bases que en principio parecen actuar independiente. En primer lugar, existe la formación: estudios académicos y posteriormente el encauce vocacional, lecturas y contemplación de las obras. Nada lograríamos, o muy poco, si tras ver en el Prado "Las meninas", en los Oficios el "Tríptico Portinari" de Van der Goes o en la National Gallery de Washington la "Crucifixión" del Maestro de Santa Verónica dejáramos que las impresiones recibidas fueran atenuándose. Es indispensable que la contemplación excite nuestro deseo de conocimiento. Debo escribir esas impresiones y someterlas al rigor racional del análisis. Todo eso forma el limo sobre el cual va a levantarse la realidad objetiva del juicio. O por lo menos un fragmento del juicio.

La intuición unida a la sensibilidad y al conocimiento, a la información, completa el esguice del juicio. Yo debo saber si al enfrentarme a unas obras determinadas esas obras entran en el dominio de lo valioso.

¿Cómo lo sé?

Para eso no existe un método preciso. El primer paso intuitivo es el punto de partida según parece. Autoridad de tanta competencia como Friedlander afirma que la intuición supone el más profundo y superior elemento en el juicio. Toda apreciación empieza inconscientemente por una suerte de cotejo que se produce en el hondón de lo entrañable.

Conviene distinguir entre la crítica volandera, realizada con toda seriedad y cuidado sobre obras menores y una crítica sobre valores admitidos, pero que enriquece y aumenta nuevos puntos de vista. Aquella corresponde a una labor periodística, superior sin duda, pero fungible con el correr del tiempo, aún cuando conserve su valor de testimonio, y la otra pertenece de hecho al ensayismo, a la historia del arte, a la estética y al dominio de la erudición.

Cuando trato de estudiar y aclarar los problemas planteados por la pareja Hubert-Jan van Eyck o la repetición de los motivos iconográficos en la pintura flamenca del XIV hago investigación estética, crítica superior, mas esta actividad debe distinguirse de la crítica diaria que es momentánea y opera casi siempre sobre una materia de la cual no existen antecedentes y no está destinada casi nunca a perdurar.

Trataré de ceñirme más a los propósitos de mi modesta confesión a dominios frecuentados por el lector chileno. La materia que debo someter a juicio obliga a adoptar distintas formas de análisis. Por

lo menos esó es lo que me ha ido enseñando la experiencia de mi trabajo en el curso de más de veinte años. No creo, sin embargo, en la existencia de un esquema fijo. Este lo impone el carácter de la obra.

El enfrentamiento a una pintura del período naturalista de Pedro Reszka exige un análisis distinto al condicionado por el examen de una obra del período pre-impresionista. El lenguaje plástico impone un determinado lenguaje crítico, pero también exige considerar otros aspectos. El tema es importante, luego el tema (contenido de la obra) debe ser tenido en cuenta. El estilo pre-impresionista de Reszka, obviamente más tardío y en el cual influyen elementos tomados de la pintura de Manet, no da importancia a la materia temática. Me refiero al tema como narración de un hecho.

Desconocer que en dicha corriente, cercana ya a los postulados del impresionismo, tema y forma suponen atributos recíprocos, implica a mi modo de entender una falla crítica. Por eso muchas veces en lugar de hacer crítica se hace glosa del tema, una glosa de lo anecdótico, de lo cortical. En ello se ha incurrido casi siempre al hablar del supuesto impresionismo de Juan Francisco González, quien se acerca a dicha escuela no por lo que se suele decir, sino por razones más complejas.

La fugacidad temporal en el asunto escogido por Reszka en ese segundo período corresponde a la fugacidad y repentismo de la pincelada. Pincelada y tema acusan lo transitorio, lo momentáneo, lo inaprehensible.

Este modo de juicio escapa a la crítica cotidiana, pero el ideal sería que inclusive en un trabajo como el correspondiente al juicio periodístico aparezca por lo menos implícito y rija la estructura de los análisis.

Mi tarea ha consistido, hasta donde me ha sido posible en hacer, que las normas de caracterización de una obra trasciendan de la obra misma.

Si hubiera de señalar dos influencias capitales en mi tarea crítica cotidiana, yo mentaría entre los modelos de críticos periodísticos (la especificación está lejos de envolver un matiz de inferioridad en el orden de las ideas y en el de la materia expresiva —la lengua—) a dos del pasado. Uno de ellos es Baudelaire, cuya lucidez de juicio y cuyos aciertos superiores de sensibilidad superaron en mucho los pequeños errores, fruto de los reflejos de la época.

El otro es José Martí, el escritor cubano cuya faceta de crítico de las artes figurativas me parece una de las más importantes de la compleja personalidad del escritor y revolucionario. Y, sin embargo, esa faceta no es muy conocida. Pese a tan lamentable deficiencia de



nuestras esferas universitarias la crítica de Martí es la más alta en lengua castellana.

Al leer cierto día un libro muy bello, poemático casi, sobre Juan Francisco González, comprendí la necesidad de una "crítica" que respondiera a ese nombre cuya significación originaria —"juzgar"— se va perdiendo entre las florituras literarias. No digo que no exista en todas partes y desde antiguo esta forma auténtica de realizar el juicio. Señalo sólo que dicha necesidad la propugné y postulé para mí, es decir, como norma personal de conducta. El citado libro publicado en 1933 por un fino poeta lo mismo podía servir para definir el arte de J. F. G. que el de cualquier otro pintor perteneciente a un territorio estético vecino. Si donde dice Juan Francisco González ponemos Renoir daría lo mismo. Con excepción, claro es, de los datos concretos de la vida del artista.

He tratado siempre hacer de mi crítica —modesta, deficiente, errada o como quiera considerársela— un juicio diferencial. Cada creador posee una imagen personal, propia, que está en él y en nadie más, de "esa" manera. El arte constituye, a mi modo de entender, la afirmación de la individualidad en su estricto e irrenunciable fenómeno. Se ha dicho que una pintura viene de otra anterior. "Las meninas" de Velázquez está ya en cierta forma prefigurada en el enfoque y en la estructura del retrato epitalámico que Jan van Eyck trazó de los esposos Arnolfini. Pero "Las meninas" procede en su significación creativa más honda de la realidad vital e individual de un hombre llamado Velázquez que tuvo como pintor un existir intransferible. Y lo mismo puede decirse del holandés. Y de todos los artistas. Escribe Henri van Lier: "supone un absurdo decir sólo que Rubens es barroco o colorista o pintor de la vida. Porque hay diez barrocos, cien coloristas, mil pintores de la vida".

#### ANTONIO R. ROMERA.

Profesor y crítico de arte.

Ha escrito una "HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA". Sus ideas estéticas han sido expuestas en el volumen "RAZON Y POESIA DE LA PINTURA". Es autor de monografías sobre Rembrandt, Rubens y Leonardo. Ha publicado también otros estudios sobre pintores chilenos: Alberto Orrego Luco, Luis Herrera Guevara, Carlos Hermosilla y Camilo Mori.

Ha dictado cursos sobre problemas estéticos en la Universidad de Chile y en la de Concepción.

Es crítico de arte en "EL MERCURIO" y en la revista "ATENEA". Representa a Chile en la Asociación Internacional de Críticos de Arte y ha concurrido como delegado al Congreso que dicha Asociación celebró en Brasilia.