

Un español en América.
Antonio Romera, su archivo
y el canon historiográfico de la pintura chilena

Pedro Emilio Zamorano Pérez (dir.)¹

ANTONIO ROMERA (1908-1975): NOTICIAS BIOGRÁFICAS

El crítico español de arte Antonio Rodríguez Romera arriba a Chile en calidad de exiliado de la Guerra Civil. Había nacido en Cartagena y sus primeros estudios los realiza en la Escuela Normal de Albacete. Entre 1932 y 1939 estuvo radicado en Lyon, Francia, en donde prosigue estudios de pedagogía y estética. A raíz de la Guerra Civil emigra a América, arribando a Valparaíso en 1939, en un vapor más bien pequeño, el Formosa, acompañado de una cincuentena de exiliados españoles. Romera se suma de este modo a los exiliados españoles llegados ese mismo año en el Winnipeg, dentro de los cuales se cuentan numerosos nombres que destacaron en el arte y la intelectualidad nacional.

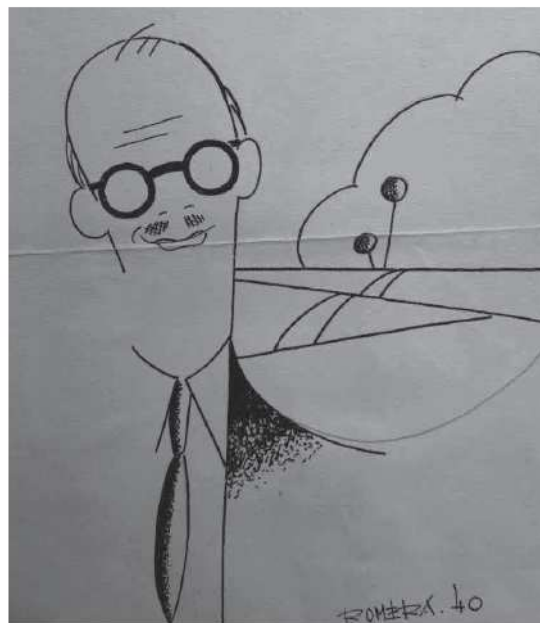
En Chile, Romera, como fue conocido, desarrolló una vasta labor en el campo de la teoría e historia de la pintura, el cine y el teatro. Generó una abundantísima producción intelectual expresada en libros, catálogos y artículos de prensa, publicados principalmente los diarios La Nación y El Mercurio; también en las revistas Atenea (de la Universidad de Concepción), Pro Arte, Zigzag, entre otras, cubriendo casi cuarenta años de reflexión y análisis estéticos. Su presencia constituye el punto de partida en la gestación de la crítica artística en el país: «Con él comienza a ejercerse con objetividad

¹ Este capítulo está basado en la formulación teórica del proyecto «Construcción de archivo de Antonio Romera: revisión del canon historiográfico de la pintura chilena», (Nº 1170874), financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, FONDECYT (2017-2021), actualmente en su primer año de ejecución. Fue redactado en equipo por Pedro Emilio Zamorano Pérez (Investigador Responsable), Alberto Madrid, Claudio Cortés, Patricia Herrera (coinvestigadores) y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Investigador Asociado en el ítem colaboración internacional).

de juicio, con bases teóricas, con conocimiento de autores, escuelas, museos y rigurosidad intelectual»². Romera ejerció su oficio con varios seudónimos: «Atalaya», «Contertulio», «Critilo» (nombre reservado para las críticas de teatro), «A.A.R.» (Iniciales con las que firmó muchas de sus críticas de arte), y «Federico Disraeli», su alias de columnista.

El mérito más relevante de su obra general está contenido en su libro *Historia de la pintura chilena*, publicado en 1951 y reeditado en varias ocasiones. En ese texto propone una sistematización de la historia de la pintura nacional, estableciendo una vertebración que cruza elementos sincrónicos y diacrónicos. Esta propuesta constituyó un canon interpretativo, todavía vigente, de la historia de la pintura en Chile. Romera fue el referente más destacado en el campo teórico-estético de dicho país durante el siglo xx y, por muchos años, una suerte de «crítico oficial»; una voz que dio contenido y orientó la actividad artística del país por varias décadas. Su voz se alza con cierta autoridad en un medio, como el chileno, en donde no había una gran tradición tanto en la información artística en medios, como en la formación teórica en el ámbito de las artes.

La presencia intelectual de Romera en Chile se expresa también en su labor como caricaturista, siendo uno de los más interesantes y prolíficos cultores de esta disciplina en Chile durante el siglo xx, aunque esta praxis ha sido prácticamente obviada por la historiografía.



1. Antonio Romera. Autocaricatura (1940). Tinta Sobre Papel. Archivo Romera.

² Zamorano, Pedro *et al.* «Antonio Romera y la historiografía artística nacional: su figura y el escenario estético en que actuó», revista *Universum* N.º 16, 2001, Talca, Chile, p. 249.

PINTURA CHILENA: BREVES ANTECEDENTES SOBRE SU CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA

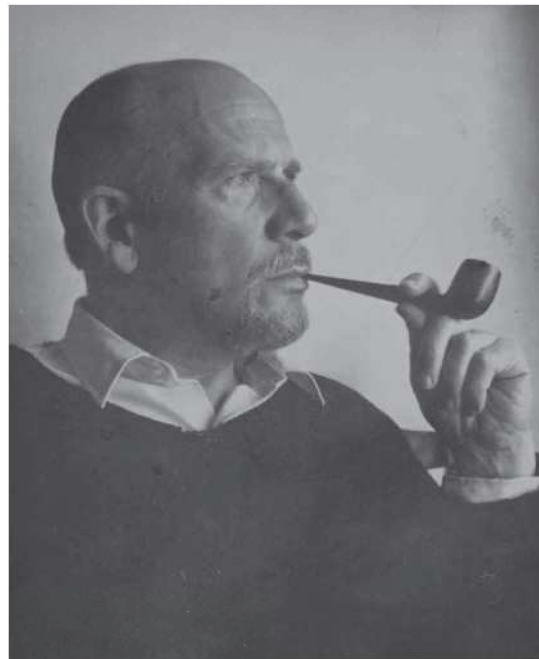
En la Introducción de su obra *Historia de la Pintura Chilena*, Antonio Romera formula, como punto de partida, algunas cuestiones relativas a la identidad de la pintura nacional, estableciendo que ese libro «es, en cierto modo, una respuesta a tan difícil interrogante»³. En esto el español parafrasea al escritor chileno de fines del siglo XIX Enrique Cueto y Guzmán quien, en un artículo de 1889, planteó la interrogante si realmente existía «una verdadera y auténtica pintura chilena». A partir de ello, resulta interesante comprobar que Romera no solo sigue a este autor, sino que se entronca con una inquietud de larga data en Chile y otros países latinoamericanos, tratando una vez más de responder una cuestión que ya un siglo antes, desde mediados del siglo XIX, —en una época de construcción republicana de la nación y desde una postura más bien positivista y liberal—, había ocupado a un importante grupo de intelectuales del país. Entre ellos se hallaban Miguel Luis Amunátegui, Pedro Lira, Benjamín Vicuña Mackenna y Vicente Grez, sin contar con algunos otros pensadores que también abordaron la problemática durante la primera mitad del siglo XX y que, a la vez, se imbrican con estudios más generales sobre el concepto de «identidad chilena o nacional», abordándolo desde la antropología o la historia⁴. Lo interesante de este conjunto de autores es que cada uno de ellos, a su manera, establece sus propias teorías para entender «lo nacional» y «la pintura nacional», a partir de diferentes parámetros y características. A modo de ejemplo, Pedro Lira —uno de los artistas más relevantes tanto en la práctica artística como también en el ámbito teórico y docente—, sostiene, hacia la década de 1860, que la concreción de un «arte nacional» se encuentra en pleno proceso de formación, aun cuando para él este proceso presenta todavía claras deficiencias. Por esta razón, en su texto de 1866, realiza un ferviente llamado al Estado chileno para concretar este proyecto que, según él, se había iniciado con la fundación de la Academia de Pintura, por parte del napolitano Alessandro Ciccarelli, en 1849. Para Lira, así como para los otros autores decimonónicos aquí citados, el establecimiento y promoción de lo «nacional» es fundamentalmente una tarea estatal y, por lo tanto, se trataría de una responsabilidad política y de articulación del poder.

Resulta interesante preguntarse, entonces, de qué manera lo entenderá casi un siglo después el español Antonio Romera, cuya posición en el entra-

³ Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1951, p.11.

⁴ Entre ellos encontramos autores tales como Nicolás Palacios, con su libro *Raza Chilena*, Tancredo Pinochet, Francisco Antonio Encina, entre otros.

mado social local difiere de los autores anteriores, pues Romera es un extranjero que, además, no pertenece a la clase aristocrática del país, aun cuando sí a la elite intelectual chilena de mediados del siglo xx. En la Introducción del referido libro Romera sostiene que efectivamente y sin duda, existe una «pintura chilena», la que será entendida por él como el fruto de una «actividad nacional con unas características determinadas, rasgos concretos y perfil peculiar»⁵. Más adelante sostiene que además es «plural y diversificada». Otro punto importante, en la obra, es que Romera establece que la vida de la pintura chilena es breve, al igual que la historia del país, proponiendo de este modo permanentes paralelos entre un relato oficial de la historia general de la nación y de la historia de la pintura. Por esta razón, no es de extrañar que establezca como punto de partida de su historia de la pintura nacional la obra de inicios del siglo xix del *Mulato* José Gil de Castro, que coincide precisamente con el hecho político de la Independencia. En otras palabras, podríamos colegir que para el autor nuevamente lo chileno es un concepto más político que cultural, al excluir de su repertorio cronológico y de imágenes lo indígena y lo colonial. Sin lugar a dudas, en sus planteamientos teóricos hay una lógica historiográfica más europea que local⁶.



2. Antonio Romera (1940s). Gelatina de plata sobre papel. Archivo Romera.

⁵ Romera, *Ibidem*.

⁶ Martínez, Sonia, «La construcción historiográfica de Antonio Romera: la historia de la pintura y las transferencias e influjos del arte europeo en Chile durante el siglo xix», en *Cuadernos de Historia Cultural*, Viña del Mar, Chile, 2015, p. 85.

Como un autor de su tiempo, en Romera encontramos una postura filosófica de orden más bien esencialista, es decir que cree en la existencia de rasgos y características inmutables y comunes, en este caso aplicado a lo «chileno», los que pueden ser reconocidos y enunciados. De aquí surgen las categorías de Constantes y Claves que, como veremos más adelante, sustentan su canon historiográfico.

ROMERA: EL CRÍTICO *VERSUS* EL HISTORIADOR.

Grosso modo, es posible señalar que la obra escritural de Romera se abre en dos direcciones. En primer lugar —en su condición de crítico de arte—, nos encontramos con una producción hemerográfica desarrollada en distintos medios escritos nacionales, en donde se distinguió tanto por la cantidad como por la diversidad de aspectos artísticos y culturales que abordó. Desde este punto de vista su labor resulta clave en la profesionalización de la crítica de arte en el país. Es decir, comienza a ejercerse esta actividad sobre bases argumentales más objetivas, cruzando en ello distintos planteamientos de teóricos e historiadores del arte, además del conocimiento de artistas, museos y obras. Y, quizá lo más importante, ejerció su actividad desde una posición más abierta al fenómeno contemporáneo. Como dijera Milan Ivelic, «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»⁷.

En segundo lugar, situamos a Romera en un rol más bien de historiador, con una producción intelectual expresada a través de sus libros, partiendo por su primera *Historia de la pintura chilena*, publicada en 1951⁸ y reeditada en varias oportunidades (1960, 1968 y 1976)⁹, además de otros libros que interactúan o tributan con este texto, a saber *Razón y Poesía de la pintura* (Ediciones Nuevo Extremo, 1950) y *Asedio a la Pintura Chilena* (Editorial Nascimento, 1969). A este respecto debemos sumar también la publicación de abundantes estudios monográficos sobre artistas chilenos y extranjeros, de distintas épocas.

La separación entre el crítico y el historiador —ambos roles ejercidos, principalmente, como un *outsider* del espacio académico— constituye más bien un ejercicio metodológico, destinado a subrayar las dos grandes direcciones que se dan en la propuesta de su trabajo teórico. Ambas figuras, en

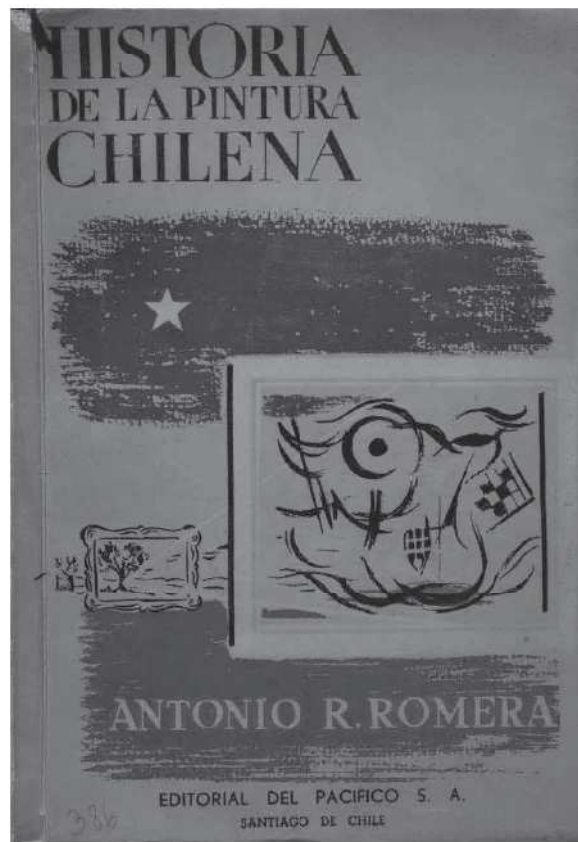
⁷ Ivelic, Milan y Gaspar Galaz, *Chile: arte actual*, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1988, p. 72.

⁸ R. Romera, Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1951.

⁹ La edición de 1960 fue realizada por Editorial Zig-Zag, al igual que la edición de 1968, en tanto que la de 1976 fue publicada por Editorial Andrés Bello.

este caso expresada en una sola persona, actúan bajo premisas y productos escriturales no siempre coincidentes. Vemos, en este caso, a los artículos de prensa asociados al crítico, en tanto que libros, monografías y artículos académicos como parte más bien del trabajo del historiador. En este sentido, sus artículos de prensa se caracterizan, en general, por una breve extensión, por su sintonía con la contingencia y por enmarcarse dentro de la línea editorial del medio. Ello lleva al crítico a elaborar sus argumentaciones a un nivel más de «opinión» que de «reflexión», esfera esta última más propia del quehacer académico, cuyos productos —artículos en revistas y libros— movilizan argumentos y teorías con mayor profundidad y erudición.

La figura de Romera como historiador se desarrolla e inscribe en el sistema de arte chileno en el espacio cronológico que va de 1951 a 1976. Con anterioridad, le antecede el trabajo de Luis Álvarez Urquieta, quien pone en circulación en 1928 su obra *La pintura en Chile: colección Luis Álvarez Urquieta*, cuyo relato se construye a partir de su propia colección de obras pictóricas, la que posteriormente, en 1939, será adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes, transformándose en la primera referencia de un guion curatorial de la entidad.



3. Antonio R. Romera. *Historia de la pintura chilena*. 1.^a ed. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico S.A., 1951. Cubierta diseñada por Camilo Mori. Colección MLR, Granada.

EL CANON HISTORIOGRÁFICO

La historia de la pintura chilena fue escrita por Romera bajo la convencionalidad de un canon, un modelo que —sin muchas variaciones— se ha institucionalizado tanto en los textos antológicos, como en los proyectos curatoriales oficiales de exhibición¹⁰. Se trata de un modelo que —hasta hoy— ha mantenido una clara hegemonía en la historiografía del arte chileno. Este canon connota aún una suerte de estructura oficial del arte nacional, pese a las interesantes aportaciones revisionistas posteriores, realizadas por algunos críticos e historiadores nacionales¹¹.

Aun cuando muchos de los conceptos y categorías contenidos en el canon de Romera fueron tratados con anterioridad por otros autores¹², es en el texto *Asedio a la pintura chilena*, publicado en 1969¹³, en donde aparece, por primera vez en extenso desarrollada esta propuesta de sistematización historiográfica. En este sentido, el mérito del crítico español consistió en ser el primero en proponer una estructura metodológica para el arte pictórico nacional. Ella se establece en el cruce de dos ejes; uno, asociado a una ordenación histórica, construida partir de capítulos (grupos, generaciones, maestros individuales); otro, a partir de ciertas organizaciones transversales. De aquí surge la determinación de dos categorías de organización; las

¹⁰ Respecto de las curatorías —sin considerar algunas propuestas más recientes de Juan Manuel Martínez, Alberto Madrid, Patricio Muñoz Zárate y Gloria Cortés—, este ha sido el guión de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y el Museo Pascual Baburizza (Valparaíso), entre otras colecciones. También este modelo articuló las dos exposiciones, «200 años de pintura chilena», que recorrieron el país entre los años 1977 y 1978 y cuyos textos fueron realizados por José María Palacios y por Enrique Solanich Sotomayor. Las muestras y los catálogos fueron responsabilidad del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación de la época.

¹¹ Consignamos, entre otros, los trabajos de Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones*; Justo Pastor Mellado, José de Nordenflycht, Paula Honorato y Alberto Madrid, en *Chile 100 años de Artes Visuales, Tercer Periodo 1973-2000, Transferencia y Densidad*, Santiago de Chile, octubre 2000; Alberto Madrid, José de Northenflycht y Paulina Varas, *Revisión-Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Ocholibro Ediciones, Santiago, 2001.

¹² Recordemos, a modo de ejemplo, a Pedro Lira cuando se refiere en su *Diccionario Biográfico* a José Gil de Castro como «uno de los precursores de la pintura chilena» (p. 163), o Álvarez Urquieta que construyó su historia de la pintura chilena casi con los mismos conceptos que propone Romera veintiún años después. De hecho Álvarez Urquieta utiliza la denominación de Precursores, la noción de Maestro y discípulos (Lira, el maestro).

¹³ Romera, Antonio, *Asedio a la pintura chilena*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1969, pp. 7-16.

Constantes y las Claves. Romera distingue, en primer lugar, cuatro Constantes, que son: Paisaje, Color, Influjo francés y Carácter. Estas Constantes se complementan, a su vez, con igual número de Claves¹⁴, que son: Exaltación, Realidad, Sentimiento y Razón Plástica. Constantes y Claves corresponden a articulaciones funcionales, desde las cuales el autor organiza sincrónica y diacrónicamente el escenario de la pintura nacional. Las Constantes expresan ciertos elementos de transversalidad que se dan en los casi 150 años de historia que cubren su planteamiento. En las claves notamos una sujeción a lo histórico nacional, desde la Independencia (pintura de Exaltación), hasta su propia contemporaneidad (Razón Plástica).



4. Antonio R. Romera. *Asedio a la pintura chilena (desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. 1.^a ed. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1969.

Cubierta diseñada por Osvaldo Salas. Colección MLR, Granada.

¹⁴ Las constantes permiten apreciar las direcciones que sigue fielmente la pintura chilena. Las claves son aquellos signos que van señalando la tónica, a lo largo del desarrollo histórico, de la misma. Las constantes permanecen, las claves cambian.

Aun cuando estas categorizaciones y jerarquías son discutibles y admiten todavía revisión, en su momento tuvieron el mérito de proponer criterios de ordenación y clasificación de las diferentes tendencias dentro de la pintura local, estableciendo conceptos y periodos. Desde sus escritos (principalmente sus libros) dio un contenido teórico y una vertebración conceptual a la historia de la pintura chilena. En palabras del crítico Waldemar Sommer, fue una especie de «organizador teórico en el desenvolvimiento de la pintura chilena»¹⁵. De otra parte, Romera articula su propuesta interpretativa para la historia de la pintura chilena desde el modelo generacional de Ortega y Gasset¹⁶; situación que puede ser considerada como un segundo momento de transferencia teórica, dado que con anterioridad había utilizado, preferentemente, el modelo *vasariano* al articular este corpus teórico a partir de las biografías de los artistas. Este planteamiento será revisado en las siguientes ediciones de su *Historia de la pintura chilena*, en 1960, 1968, hasta la edición publicada en forma póstuma, en 1976.

EL CANON: LA NECESIDAD DE NUEVAS MIRADAS E INTERPRETACIONES

Debemos considerar la propuesta de Romera —su canon— solo como un ejercicio metodológico y no como un hecho irrefutable y definitivo en relación a nuestros procesos estético-visuales. En el contenido del canon —su historia— hay presencias y ausencias evidentes, las que, entendemos, son propias de valoraciones realizadas por un historiador empoderado en un medio como el chileno —relativamente poco desarrollado en el campo historiográfico— bajo la figura de voz autorizada. Su canon —según las investigaciones previas realizadas por este equipo¹⁷—, connota méritos y deficiencia. Dentro de lo primero está el hecho de la ordenación, relativamente inédita, que hace sobre el campo historiográfico artístico chileno; en relación a lo segundo, se advierte que en su propuesta hay un evidente voluntarismo a partir del cual entroniza obras y autores, exaltando conceptos y periodos en

¹⁵ Sommer, Waldemar, *Panorama de la pintura chilena, desde los precursores hasta Montparnasse*, catálogo de la exposición organizada por el Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1987.

¹⁶ Ver *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, de José Ortega y Gasset. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

¹⁷ Ver Zamorano, Pedro, *et al.* «El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de organización fundacional», revista *Archivo Español de Arte* N.º 310, ISI, páginas 133-144. 2005; «Antonio Romera: asedio a su trabajo crítico», revista *Universum* (SCielo) de la Universidad de Talca, N.º 18, páginas 241 al 258, año 2003; Biografía de Antonio Romera para *Diccionario Biográfico Español*, elaborado por la Real Academia Española de la Historia (2004).

desmedro de otros. En este sentido se advierte que su inserción en el espacio local tuvo la connotación de un Catón (el censor) quien, además, tuvo la particularidad de vehicular sus escritos en los medios de mayor circulación en el país. El contexto y circunstancias señaladas le invisten como la figura del crítico oficial.

Las omisiones en el planteamiento historiográfico de Romera son de diversa índole. En lo disciplinar el canon está acotado exclusivamente a la pintura, excluyendo a otras áreas de las artes visuales tales como la escultura, la gráfica o la fotografía. De otra parte, en su alteridad con lo europeo, inicia su relato en la Independencia, desconociendo a la Colonia como parte de este proceso. También son escasamente abordados temas tales como las exposiciones anuales y los salones de arte iniciados formalmente en 1887 y concluidos en la década de los años cincuenta del pasado siglo, actividades que movilizaron y premiaron a cientos de artistas. Romera registra en su canon aquello que es conocido y oficialmente aceptado y, en este sentido, su propuesta connota un sustento más de *doxa* que de *episteme*, más de opinión que de investigación.

La necesidad de analizar críticamente este modelo —no para hacer una *metahistoria* del mismo—, después de más de seis décadas de su formulación, traza relación con el acto de reevaluar sus contenidos e investigar sus omisiones, todo ello desde la perspectiva de las investigaciones y conjeturas más recientes. Un examen revisionista desde la contemporaneidad, recogiendo nuevos planteamientos críticos como los del artista Eugenio Dittborn o la teórica Nelly Richard¹⁸, sumando renovadas hipótesis, y, sobre todo, reevaluando momentos, obras y autores, permitiría ponderar y comprender mejor el desarrollo histórico de las artes visuales chilenas.

DIMENSIÓN LATINOAMERICANA DE ROMERA: OTROS MODELOS HISTORIOGRÁFICOS

Sobre este aspecto, es decir sobre la dimensión internacional, en especial latinoamericana, de Antonio Romera, hay sobrados testimonios en su ar-

¹⁸ En 1976, Eugenio Dittborn expone en Galería Época nueve dibujos acompañados de un «catálogo» titulado *Delachilenapintura historia*. Título significativo toda vez que es ahora un artista el que pone en revisión el canon. Entre otros aspectos era tradicional que la recepción de una exposición estuviese a cargo de un crítico, aquí es el artista que se hace cargo de teorizar sobre su obra. El momento que se ha identificado en la cronología de 1976 en la obra de Romera, que cierra una producción historiográfica, y Dittborn que mediante su producción de obra abre un nuevo campo escritural en el sistema de arte chileno será documentado una década posterior en 1986 en el libro de Nelly Richard *Márgenes e instituciones, arte desde Chile desde 1973*, el cual delimitaría una nueva escena escritural.

chivo personal a partir de lo cual es posible reconstruir la red de contactos y acciones que construyó durante su trayectoria. En este sentido, señalaremos que sus primeros años en Chile coincidieron con una época en la que, en la historiografía continental, se dieron varias iniciativas similares en cuanto a la escritura de «historias del arte» nacionales, como las que el propio Romera concretaría en Chile. Así, en países vecinos como Argentina, José León Pagano en 1937 y después otros autores como Romualdo Brughetti elaborarían propuestas globalizadores en cuanto a la pintura y la escultura. Lo propio harían también por entonces Justino Fernández en México, José Pedro Argul en Uruguay, Francisco Acquarone y Pietro M. Bardi en Brasil, Gabriel Giraldo Jaramillo en Colombia, José Gabriel Navarro en Ecuador, Loló de la Torriente y Guy Pérez Cisneros en Cuba, Víctor Miguel Díaz en Guatemala, José Nucete Sardi y Enrique Planchart en Venezuela, entre otros.

Desde el extenso epistolario que forma parte de su archivo es posible analizar las estrategias de internacionalización de Antonio Romera como complemento de su acción local en Chile y su posicionamiento como referente del arte chileno en el exterior.

Especialmente con Buenos Aires va a establecer estrechos lazos, sobre todo tras su viaje del año 1940. Allí tomará contacto con el citado Brughetti, como asimismo con su compatriota Joan Merli, que, con la editorial Poseidón y sus amplias series de libros de arte, consolidará una línea que aún no había sido explotada de manera sistemática en la Argentina. Con ambos mantendrá correspondencia fluida y, en casos, proyectos comunes. Lo hará también con Oscar e Irene Pécora, que encargarán a Romera diferentes artículos sobre arte chileno para el «Anuario Plástica», publicado entre 1939 y 1948, y con uno de los críticos de avanzada, Jorge Romero Brest a través de su revista *Ver y Estimar*.

A partir de los años 50 se verán con mayor claridad las actuaciones de Romera a nivel continental, en vinculación a la OEA (Organización de los Estados Americanos) y a la sección de artes visuales de la Unión Panamericana, en donde fue decisiva la presencia del cubano José Gómez Sicre. En 1959 asistirá al congreso de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) en Brasilia, ciudad que se «inaugurará» al año siguiente, evento durante el cual tiende puentes con varios colegas del continente, entre ellos el brasileño Mario Pedrosa. En los años 60 se vincula a las Bienales de IKA (Córdoba, Argentina) y cultiva contactos con Estados Unidos. Al país del norte viaja en 1965; al año siguiente colabora, por parte de Chile, en la organización de la recordada exposición «Art of Latin America since Independence» llevada a cabo en la Universidad de Yale. En 1970 escribirá el capítulo «Despertar de una conciencia (1920-1930)» para el libro «América en sus artes», coordinado por Damián Bayón (1970), en el cual se anima a

dar una visión continental de las artes plásticas en aquellos años, no exclusivamente chilena. Finalmente lo veremos vinculado a las Bienales de Arte Coltejer que se celebran desde 1968 en Medellín (Colombia).

Las relaciones de Antonio Romera con intelectuales europeos y americanos están contenidas en su epistolario que forma parte del archivo¹⁹, en la circulación de libros (los que manda y los que recibe) y dedicatorias, en su relación con revista y editoriales. A partir de ello será posible construir sus redes intelectuales y los vínculos y circuitos que establece a partir de ello. A modo de ejemplo, desde los años sesenta sus escritos evidencian una mayor inserción en la escena latinoamericana, que complementa con su acción interna en Chile. Esta situación lo posiciona como el principal referente, en el campo teórico, del arte chileno en el exterior. Esta inserción en las redes intelectuales y en los circuitos artísticos latinoamericanos puede observarse tanto en sus viajes, como en el extenso epistolario (contenido en el archivo) que sostuvo con artistas e intelectuales. A partir de sus nexos con artistas e intelectuales nacionales y extranjeros, interesa identificar sus redes y definir en qué medida su canon historiográfico es permeado por estas vinculaciones.

* * * * *

EL ARCHIVO DE ANTONIO ROMERA

Antonio Romera logró conformar a lo largo de su vida un archivo muy relevante de documentos e información que, en cierto modo, constituyen el soporte de su producción intelectual. Gran parte de esta información ha sido entregada por los legatarios del historiador a este grupo de investigación, ello con el objetivo de analizar y difundir su obra gráfica y escritural. Este archivo representa un conjunto único de información, integrado por una diversidad de materiales, generalmente de fuente primaria, cuyo mérito cualitativo y cuantitativo es relevante. Parafraseando a Anna María Guasch,

¹⁹ El extenso epistolario contenido en el archivo elucida sus contactos con intelectuales latinoamericanos y europeos. En el primer caso encontramos cartas de Julio Payró, Hans Platschek, Romualdo Brughetti, Joan Merli y Jorge Romero Brest, Rafael Squirru, Carlos Páez Vilaró, Mario Pedrosa, David Alfaro Siqueiros y Jorge Crespo de la Serna, entre muchos otros. En el caso de sus contactos con España, hay epístolas de José Camón Aznar, Enrique Lafuente Ferrari, Eduardo Campo Amor y José Antonio Gaya Nuño. También con otros exiliados españoles en América, entre ellos Clemente Airó, exiliado en Colombia, Ramón Gómez de la Serna, Rodrigo Soriano y Jesús Prados Arrate. Con artistas e intelectuales chilenos la nómina es bastante extensa: Ana Cortés, Jorge Délano, Tole Peralta, Carlos Isamitt, Julio Vázquez Cortés, Enrique Lihn, Ximena Cristi, Enrique Meltcherts, Camilo Mori, Nemesio Antúnez, Andrés Sabella, Ramón Vergara Grez, entre muchos otros.

se trata de un archivo marcado por la pulsión de la heterogeneidad²⁰. A partir de este «engrama cultural» (Warburg)²¹, Romera construye un sistema de información en donde se integran las siguientes secciones:

a) *Biblioteca de arte*: quizá la colección bibliográfica privada más completa que se haya conformado en Chile en el siglo xx, actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes;

b) *Registro y archivo de su propia producción hemerográfica*: se trata de reproducciones y recortes de los textos que escribió para los diarios, a lo largo de su vida, y que el autor clasifica y archiva en carpetas y álbumes, con aproximadamente 5 mil documentos;

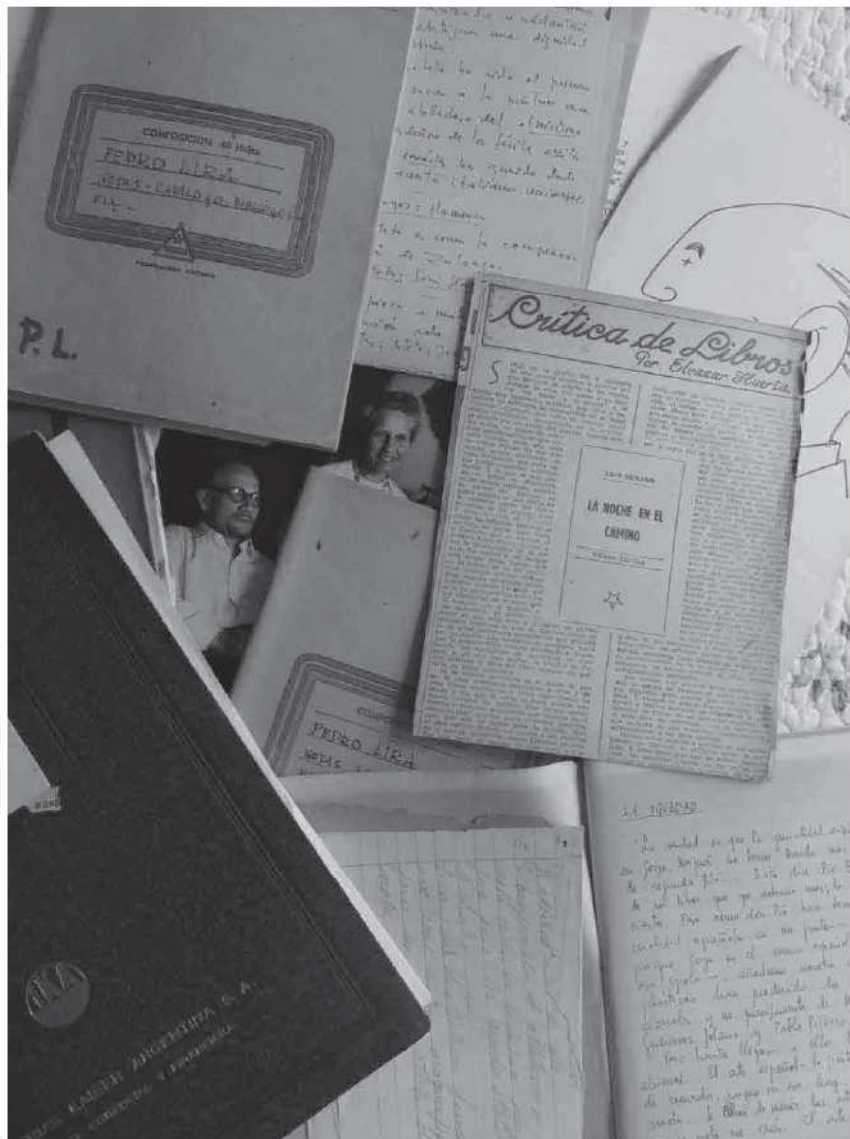
c) *Información «de puño y letra»*: 27 cuadernos de notas manuscritas; un epistolario de más de 400 cartas con artistas e intelectuales, nacionales y extranjeros; 2.000 páginas (manuscritas y mecanografiadas) con información, apuntes y comentarios de sus trabajos mayores (historias y monografías). En esta sección se incluyen escritos diversos, muchos de ellos expresados como lectura de «entre líneas» de sus textos, o como notas anexas a los manuscritos, especialmente de sus textos históricos. Estos documentos entregan claves acerca del valor que asignaba Romera a las distintas obras y autores, connotando precisiones posteriores a sus textos, tales como correcciones, omisiones y arrepentimientos. La información «de puño y letra» es, sin dudas, la parte más importante del archivo, ya que aquellas «laberínticas notas infrapaginales, como en los innumerables borradores manuscritos» —como lo fue el atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg²²—, aportan una información muy directa y sustantiva, a partir de la cual el escritor genera un diálogo íntimo con su producción intelectual.

d) *Otros materiales*: el archivo integra también una cantidad importante de dibujos y caricaturas, además de tres álbumes de recortes, que recogen la mayor parte de su producción, como asimismo diapositivas, fotografías, catálogos y documentos diversos. En esta «mesa de trabajo» de Antonio Romera identificamos una instancia de *metanarrativa* en la construcción de su obra intelectual. Los contenidos del archivo, en su condición de fuentes primarias, constituyen el *corpus* básico de esta investigación.

²⁰ Guasch, Anna María, *Arte y Archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, España, 2011, p. 15.

²¹ Warburg acuñó el concepto de «engrama cultural», entendiendo los engramas como las huellas o símbolos, en este caso visuales, que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura (Guasch, *op. cit.*, p. 24).

²² *Mnemosyne* es el gran proyecto al que Aby Warburg dedicó los últimos años de su vida y que debía resumir y coronar toda su obra. Para ello, recopiló unas 2.000 imágenes articuladas en 60 tablas en un magno atlas que quedó sin terminar a su muerte.



5. Documentos del Archivo Romera, a modo de «mesa revuelta».
(Foto: Pedro Emilio Zamorano Pérez)

En relación al Archivo, no es nuestra intención hacer una exégesis del término o una revisión epistemológica del mismo, sino más bien movilizar en el contexto de la investigación que estamos iniciando algunos conceptos y definiciones que nos posibiliten abordar la obra escritural de Antonio Romera a partir de adecuados fundamentos metodológicos y conceptuales. Planteamos, como primera cosa, la noción de «construcción de archivo» en el sentido de integrar conceptualmente, en términos de un planteamiento metodológico, los distintos componentes que se integran en el archivo de Romera. Es decir, poner en diálogo sus libros y manuscritos, su epistolario, y toda aquella información que se constituye como fuente primaria y que es representativa de su planteamiento teórico y de los regímenes escriturales que utiliza. Todo ello de cara a la hipótesis y objetivos que se movilizan en este proyecto.

OTRAS FUENTES

Se trata de información no contenida en el archivo, que nos permitirá abordar críticamente el canon. A modo de ejemplo están los catálogos oficiales de los salones, realizados entre 1887 y 1949 al amparo de la institucionalidad, que movilizaron una cantidad importante de artistas, obras y recompensas. Mencionamos también toda la literatura artística que circuló bajo distintos soportes y formatos²³, pasando por los textos decimonónicos mencionados en este proyecto, el Taller Ilustrado y la revista Pro Arte, o publicaciones que circularon en el espacio no oficial, como la revista Claridad, a cargo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, entre otras.

Tenemos, también, considerado consultar las aportaciones historiográficas más recientes, especialmente aquellas que han planteado nuevos guiones curatoriales del Museo Nacional de Bellas Artes. Asimismo, las tesis de grado realizadas en nuestro espacio académico, como es el caso, entre otras, de *La crítica de artes visuales en Chile: una aproximación desde su falta*²⁴.

EL «OTRO CANON»: CORRELATO ICONOGRÁFICO DE LA PROPUESTA ES-CRITURAL DE ROMERA

De otra parte, planteamos también como hipótesis del proyecto que los repertorios iconográficos asociados a estas publicaciones se conformaron a partir de una selección coyuntural, con las obras que se tenían a mano, sean ello por formar parte de las colecciones oficiales, por el valor simbólico que representaban, o por el valor estético que, a juicio del autor, estas obras tenían. No olvidemos que, a esa altura, no se contaba con catálogos razonados de los artistas y que, las más de las veces, el conocimiento de la obra que se tenía de ellos se reducía a unas pocas pinturas o esculturas pertenecientes a algunas colecciones públicas y privadas. Surgen aquí algunas interrogantes en relación al relato iconográfico del canon. ¿Es representativo de su planteamiento teórico?, ¿Cuán vigente puede ser considerado este «otro canon» a la luz de los estudios más recientes? ¿Fue el texto escrito el que determinó el relato iconográfico (o al revés)?

²³ Ver Zamorano Pérez, Pedro y Patricia Herrera «Las revistas de arte en Chile entre 1900 y 1960: formatos, líneas editoriales e institución», Revista Universum (Scopus), segundo semestre de 2014, pp. 291-310.

²⁴ Trabajo de Carla Silva Pedraza, Memoria para optar al grado de Licenciada en Artes, con Mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2013. Prof. Guía: Guillermo Machuca

Romera construyó su *Historia de la Pintura Chilena* cruzando dos discursos. De una parte está el propiamente histórico, fundamentado desde una mirada que —como se ha dicho— imbrica elementos sincrónicos y diacrónicos y que se sustenta en dos recursos centrales: el ensayo y las biografías. De otra, está aquello que podríamos denominar como el «canon iconográfico», compuesto por un repertorio de imágenes con las que el autor ilustra su *Historia*²⁵. Romera aborda su sistematización de la pintura nacional desde una doble dimensión: lo textual y lo icónico, la palabra y la imagen. A partir del análisis del repertorio iconográfico nos proponemos el objetivo de definir si el *corpus* de imágenes contenidas en las distintas ediciones del citado libro puede ser considerado como representativo de los procesos estético-visuales vividos en el país y cuán coherente es la selección de obras con respecto al relato escrito, en tanto correlato iconográfico del canon.

LA CARICATURA COMO VIVENCIA PLURAL: CONTINGENCIA Y TESTIMONIO GRÁFICO

El archivo cuenta con un completo registro de caricaturas realizadas por Romera a lo largo de su vida²⁶. La gran cantidad de caricaturas originales y los álbumes de recortes (reproducciones) que forman parte del archivo dan cuenta de un trabajo sistemático, podríamos decir, a lo largo de su vida, además de un correlato gráfico que tuvo su propuesta historiográfica. Es preciso, además, señalar que, a través de la caricatura, el autor se abre a temas más genéricos y contingentes, en coexistencia con su obra histórica y crítica. En esta —otra— expresión Romera aborda su contemporaneidad, a

²⁵ En la primera edición de su *Historia de la pintura Chilena*, ilustrada en su portada por Camilo Mori, encontramos 28 ilustraciones en blanco y negro con obras que van desde los precursores extranjeros hasta los integrantes del grupo Montparnasse. En la edición de 1960, ilustrada en su portada con la obra «Retrato de una joven», de Juan Francisco González, el número de ilustraciones aumenta considerablemente sumando 100 reproducciones en blanco y negro y 34, del tamaño de la página, en color. Esta edición cubre cronológicamente a artistas activos en 1960. La edición de 1968, con una obra en su portada de Manuel Ortiz de Zárate, la «Catedral de Notre Dame», contiene 107 ilustraciones en el texto y 32 láminas a color. La edición de 1976, ilustrada en su portada con un bodegón de Onofre Jarpa, incluye nuevos capítulos relacionados con el arte conceptual, neo dadá, op art, pop art e hiperrealismo, con sus correspondientes ilustraciones iconográficas.

²⁶ De hecho, entre 1934 y 1937, durante su estadía en Lyon, se desempeñó como caricaturista en la revista *L'Ecran Lyonnais*, colaborando también en el diario *Le Lyon Republicain*.

decir de Eleazar Huerta, como una forma de ir clasificando el mundo²⁷. Sus referentes como caricaturista fueron el catalán Luis Bagaría (1882-1940), con quien Romera tuvo relación cercana y activa, además del estadounidense, de origen rumano, Saúl Steinberg (1913-1999) y el noruego Olaf Gulbransson (1873-1958).

* * * * *

CONCLUSIONES

Como se ha señalado en líneas que preceden, este escrito es el fundamento de la formulación teórica de un proyecto de investigación recientemente aprobado por el FONDECYT chileno. En lo central, aseveramos que la propuesta interpretativa y metodológica que hace Antonio Romera en relación a la pintura chilena se construye, en gran parte, a partir del archivo que creó. El conocimiento e investigación de este patrimonio, de este «engrama cultural», nos permitirá poner en revisión el canon *romeriano* y generar nuevos enunciados. Este ejercicio revisionista se formula a partir de su propio archivo, en consideración a la naturaleza abierta del mismo²⁸ y por el hecho de que sus documentos están siempre abiertos a la posibilidad de nuevas lecturas e interpretaciones. Según Emma de Ramón²⁹, las interrelaciones que se generan en un archivo son infinitas y permiten múltiples miradas en el tiempo. El archivo, en consecuencia, genera opciones de selección, combinaciones y narraciones diferentes. Nuestra hipótesis apunta a que este canon, —sea en su acepción teórica o iconográfica— investido como la historia oficial del arte pictórico chileno, contiene sobrevaloraciones, sobrerrepresentaciones y ausencias evidentes. De hecho, más que una historia de la pintura chilena es, como se señala en la formulación del proyecto, la historia de algunas colecciones públicas y privadas que se habían formado en el país. A partir de la perspectiva revisionista, nos interesa reevaluar, desde una mirada contemporánea, críticamente este modelo que, entendemos, está

²⁷ Huerta, Eleazar, en *Apuntes del Olimpo*, de Antonio Romera, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1949, p. 10.

²⁸ Ver Guasch, Anna María, *Arte y Archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, España, 2011, p. 15.

²⁹ De Ramón, Emma, «Una alita rota: archivo, patrimonio y expresión de la diferencia», ponencia en Coloquios Regionales «El patrimonio ¿Bien común o bien de mercado», Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Talca, 8 de junio de 2016.

sesgado por planteamientos personalistas y patriarcales³⁰ y por una visión, en cierto modo contradictoria, en donde se cruza un modelo estético eurocéntrico —influjo francés a decir de Romera— y una elaboración y valoración endogámica del mismo.

Surgen aquí algunas preguntas de investigación. ¿Cuán representativo es este canon de la historia de la pintura nacional?, ¿Describe en sí mismo un proceso histórico o es la historia de una colección (col. Álvarez Urquieta, del Museo Nacional de Bellas Artes)?, ¿Qué ausencias y qué sobrerrepresentaciones evidencia?

Finalmente, el planteamiento revisionista supone también analizar, a partir de estudios e investigaciones más recientes, la vigencia y validez científica de las cuatro Constantes y las cuatro Claves planteadas por este autor.

³⁰ De hecho en la primera edición de la *Historia de la pintura chilena*, Romera solo menciona, a modo de ejemplo, a las artistas Aurora y Magdalena Mira, y a Celia Castro, todas en el siglo XIX.