



GENERACION DEL 13

De izquierda a derecha, de pie: Exequiel Plaza, Claudio de Alas, Tony Rogers (empresario teatral), Alberto Lobos, Alberto Romero, Pedro Luna, José Backhaus, Lautaro García, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori y Alfredo Lobos. Sentados, al centro: Julio Vásquez Cortés, Tortola Valencia (bailarina española), Carlos Predes Saldías y Luis Johnson. Sentados, en el suelo: Enrique Lobos, Manuel Gallinato, Fernando Meza y Julio Walton.

GENERACIÓN DE 1913: ¿HEROICA CAPITANÍA?*

PEDRO EMILIO ZAMORANO**

LA NECESIDAD de reconocernos en una identidad, revisión necesaria propiciada por el cambio de siglo y luego la celebración del Centenario, marcó los juicios que se hicieron del conjunto de pintores que se ha convenido en llamar como “del Trece”, o “del Centenario”. La examinación teórica, o revisión de la crítica, realizada en torno a este movimiento está condicionada, por ello, por un contexto de una fuerte historicidad.

Esta situación introduce un factor de análisis exógeno, que sesga y hasta distorsiona una adecuada ponderación a la hora de valorar la importancia y trascendencia de este grupo.

Aquí se nos presenta una primera imposibilidad; aquella que tensiona la realidad del grupo en tanto su significación estética y cultural v/s aquella construcción de un paradigma, articulado por consideraciones históricas y por imperativos identitarios, que releva el escenario y los actores por sobre una ponderación necesariamente estética.

Este contexto genera algunas sobreestimaciones éticas, que confunde la serenidad a la hora de hacer una adecuada lectura estética.

De esta forma encontramos observaciones de varios teóricos y artistas nacionales que exaltan, las más de las veces, las angustias sociales y lo esquivo de las oportunidades que afectó a estos pintores. Se configura en torno al grupo una especie de paradigma épico, que intenta conjugarse a partir de

* Texto leído con motivo de la presentación del libro *Generación del Trece. Obras y autores* (Editorial Universidad de Concepción).

** Académico del Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina, de la Universidad de Talca. Talca, Chile. E-mail: pzamoper@utalca.cl

ciertas claves románticas: pobreza, marginalidad, bohemia, incompreensión, genio. Waldo Vila, Víctor Carvacho, Antonio Romera y Pablo Neruda dedican extensas líneas al grupo.

Otro mito e imposibilidad que cae sobre estos pintores es aquel que se construye a partir de una aspiración de hispanidad.

La contratación del pintor español Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960), hecho al que hay que relevar también en su significación diplomática, sin duda tuvo un impacto importante en la formación de estos pintores. El magisterio en la cátedra de Dibujo Natural, Colorido y Composición, impartida por el artista hispano y luego su gestión como director de la Escuela de Bellas Artes de Chile, además de la representación española en la Exposición del Centenario, sin dudas impactaron en forma significativa en la formación de estos artistas.

Los pintores del Trece se habían inclinado preferentemente por el retrato y la pintura de género, cuestión que expresa cierta coincidencia con el arte peninsular. Quizá el rasgo más nítido venga de la coincidencia entre la obra de Arturo Gordon con una corriente de la pintura española conocida como lo “goyesco”, que tiene su punto de referencia en el aragonés Francisco de Goya, además de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas. De otra parte, hay un testimonio que vincula al pintor chileno Benito Rebolledo Correa –cercano a los artistas del Trece– con una corriente de la pintura española conocida como luminismo, cuyo antecedente más directo fue el pintor valenciano Joaquín Sorolla.

La conmemoración del Centenario propició una ponderación de balances y antologías. Esta búsqueda de certezas dice relación, además, con precisar temas de origen e identidad. Esto es relevante en una cultura, como la nuestra, con escasa historia, que se autopercibe y reconoce mejor en sus orígenes foráneos. La sociedad chilena necesitaba darse una historia en donde reconocerse, aun cuando fuera en el tránsito de un breve periodo de su historia.

El Centenario estuvo significado en el escenario de las artes visuales, no podría ser de otro modo, por sentimientos de hispanidad. Para muchos artistas, críticos, diplomáticos e historiadores éste fue un principio ordenador. Lo hispano aparece como un anhelo, como una necesidad. Se trata de dilemas y conflictos de identidad que se encaminaron en esa dirección. Resituarse en el alero de la tradición hispana, después de una larga etapa de influjo galo fue, sin dudas, una aspiración oficial de parte significativa de nuestra sociedad.

La presencia de Sotomayor en Chile fue sin dudas un factor relevante. El alcance de su impacto dice relación más con su magisterio que con la modificación ideológica del escenario.

Los ecos de lo “goyesco” y el “luminismo” aparecen como factores epi-



A. Gordon

dérmicos, que pueden ser considerados como hechos y no como factores claves en el escenario de nuestra pintura. El “paréntesis de hispanidad” es un constructo ideológico mediático que es necesario ponderar adecuadamente.

El reconocer a este conjunto de artistas como una generación se vincula a una fenoménica que actúa en varias direcciones. En su arraigo formal el grupo expresa algunas similitudes que dicen relación con cierta coincidencia generacional –casi todos nacen en la década que va desde 1880 a 1890–; también con un común denominador en su origen social y, pareciera ser lo más fuerte, en un destino ciertamente esquivo a sus intereses y oportunidades.

Otros factores apuntan a su vinculación a la Escuela de Bellas Artes y a la influencia del magisterio de Sotomayor.

Haciendo una lectura contemporánea de este grupo, y con el solo afán de establecer los elementos y circunstancias sobre los cuales se construye su identidad, es posible establecer algunas coincidencias.

Toda generación se ubica dentro de determinados marcos históricos, a los cuales se encuentra ligada indefectiblemente. En este sentido estos artistas participan de las contradicciones e incertezas de un cambio de siglo, de la celebración del primer Centenario de la Independencia nacional –dos circunstancias que reclaman miradas de examinación y de perspectivas–, además de procesos culturales e ideológicos que comienzan a impactar con más fuerza en el escenario nacional.

De otra parte, el grupo coparticipa de un paisaje cultural común. Esto tiene que ver con el acento local que tiene su mirada estética. Como se sabe, pocos fueron los integrantes del grupo que pudieron viajar o continuar su formación en el extranjero. Aquí se nos presenta otra imposibilidad, aquella que tensiona el escenario local, con sus íconos y estructuras vs. un anhelo de desarraigo, una aspiración de universalidad.

El contexto define la clave genética de un movimiento social, cultural o político. Sin pretender establecer un determinismo histórico, no cabe dudas que la estrechez del escenario estético local de principios de siglo, el peso hegemónico de la Escuela de Bellas Artes, el rol del Estado como ordenador del campo cultural, la carencia de circuitos de difusión y una crítica de arte del todo insuficiente, condicionan un microclima en donde se construyen y legitiman ciertos paradigmas.

Los pintores de 1913 cargan el sello de esta inmanencia, que estandariza más que diversifica su pintura. El acento local y costumbrista de sus telas dice relación con esta unilateralidad del escenario. Un modelo estético poco tensionado por la reflexión teórica, a la vez que ampliamente aceptado por la oficialidad social y por el poder comprador, reclama su plena autoridad.

Desde un punto de vista estilístico el grupo oscila entre dos corrientes estéticas: el realismo decimonónico, pero aplicado las más de las veces a



F. Alvarez de S.

tema populares; y de otra parte, algunas propuestas formales más cercanas a las corrientes post impresionistas. Su pintura puede ser entendida como la proyección de una experiencia vivida, sin llegar por cierto a un expresionismo radical, por cuanto la objetividad aún les imponía sus preceptos formales. Hablamos de un incipiente expresionismo que no alcanza a modificar de manera considerable las raíces dieciochescas de la pintura chilena.

El panorama de las artes visuales durante el siglo XX está tensionado por una sucesión vertiginosa de estilos y movimientos. La impronta vanguardista, con su ortodoxia teórica, porta su propia condena: lo efímero. La inalterabilidad o vigencia centenaria de los paradigmas estéticos hasta el siglo XIX tiene su contrapunto en la inestabilidad del campo cultural de la pasada centuria.

Esta particularidad del escenario condiciona también la creación de los artistas chilenos vinculados al grupo Montparnasse, al igual que la reflexión teórico-estética que se hizo en el país en este periodo. La ponderación que hace nuestra historiografía de los pintores del Montparnasse, al igual que los artistas del Trece, está significada por una fuerte historicidad y por la necesidad de buscar certezas identitarias. Además de ello, por el impacto que produce en nuestra cultura local, principalmente en el ámbito literario, la recepción de las vanguardias históricas.



A. Lobos

ASEDIO A ALGUNOS MITOS EN TORNO A LOS PINTORES DEL TRECE

¿Generación trágica? Este concepto fue acuñado por Víctor Carvacho, aludiendo al desventurado destino de algunos de sus integrantes. Alfredo Lobos, a modo de ejemplo, murió a los 28 años cuando se disponía a inaugurar una exposición suya en el Ateneo de Madrid; Enrique Bertrix desapareció prematuramente a los 20 años; Enrique Moya a los 26.

A los demás artistas el destino pudo haberles deparado más años, aun cuando no más éxito o atención de la crítica.

¿Bohemios? Sí, especialmente en sus años de formación. El comentario de Jorge Letelier grafica esta situación:

Era en noches invernales, cuando la ciudad dormía muy temprano, una dicha, una hombría y una despreocupación digna del Olimpo, llevar a los labios el rubí de las copas en el taller de Alfredo Lobos, cuando algún pavo o gallina, llegados del Carrascal por intermedio de Plaza eran guisados y servidos en una mesa, donde se cantaba, se decían versos y se discutía y brindaba por los artistas comprendidos entre Whistler y Boticelli.

A este comentario habría que agregar los conocidos excesos étlicos y gastronómicos de Paschín Bustamante, Pedro Luna, más algunos socios literatos como Alberto Rojas Jiménez.

¿Pobreza? Sí, la pobreza fue la fiel compañera del grupo. Carecían casi de todo, excepto de entusiasmo y creatividad. Los hermanos Lobos Aránguiz, a modo de ejemplo, tenían un quiosco en la calle San Diego, en Santiago, en donde lustraban zapatos y vendían cigarros. Muchas de sus obras estaban pintadas, precisamente, en las tapas de las cajas de los cigarros.

¿Rebeldes? Sí. Camilo Mori, artista más o menos emparentado con el grupo, señalaba: “nos gustaba sentirnos parias, un poco fuera de la sociedad”.

¿Sentimiento de hispanidad? Por cierto que hay un fuerte sentimiento de hispanidad que, en todo caso, no debe ser visto como una adhesión disciplinada a la escuela peninsular. Se trata sólo de un sentimiento, estimulado por la presencia de Alvarez de Sotomayor y por una cierta vibración de hispanidad que se produce con la celebración del Centenario de nuestra Independencia. Este sentimiento lo podemos cotejar en el comentario de Domingo Gómez Rojas, cuando refería la partida a España de Alfredo Lobos. “Alfredo Lobos fue el primero que realizó el sueño de todos: ir a la España de nuestros amores. Nada mejor para un pintor chileno deseoso de estudiar, orientarse y definirse que ir para ello a España, que es hoy por hoy la mejor escuela de pintores”.

Los pintores de 1913 tenían motivos suficientes para sentirse marginados de los espacios oficiales, del aplauso de la crítica y de los circuitos de venta. Su pintura no reproducía la mirada ni el gusto de la clase dirigente.

El sabor costumbrista de sus telas, de velorios de angelitos, saraos, fiestas campesinas, esos cuadros de sabor a pueblo, no tenían lugar en los espacios salones de las casonas de la sociedad pudiente.

La obra de estos artistas no tenía mercado, razón por la cual sus cuadros se transaban en sumas insignificantes. Como diría Ernesto Saúl, con el dinero que conseguían por la venta de sus cuadros “pagaban el arriendo de una pieza, una botella de vino o el ocasional derroche de una comida”. Lo poco que se salvó de la obra de estos artistas se debe a la acción de un admirador sin recursos monetarios, una especie de mecenas criollo, cuñado de Ezequiel Plaza, el calígrafo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Julio Vázquez Cortés.

Este personaje formó una importante colección de obras, cuya parte más significativa se integra a la actual Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



P. Bustamante



P. Luna



E. Plaza

Gracias al despiste del ex rector de la Universidad de Chile Juan Gómez Millas y a la inspiración del ex rector de la Universidad de Concepción David Stitchkin, diremos, se formó esta colección.

Como se señalaba precedentemente, la ponderación histórica y estética acerca de la importancia de este grupo ha sido, de alguna manera, distorsionada por una suerte de paradigma épico que se ha construido en torno a ellos.

Con esta “Heroica capitanía de pintores”, como les llamara Pablo Neruda, nuestra pintura abre el capítulo de la pintura del siglo XX.

Forman ellos la primera generación que aparece en la historia de la pintura chilena. Son ellos también los primeros en examinar con espíritu crítico una estética, como fue la del siglo XIX, que declinaba en sus arquetipos clasicistas. Una suerte de héroes, de románticos, de bohemios, de jóvenes dionisiacos pero talentosos, que hicieron un significativo aporte al arte nacional.





AGUSTÍN ABARCA (1882-1953)
Desde el San Cristóbal
Oleo sobre tela, 0,80 x 0,95 m
Pinacoteca Universidad de Concepción

RICARDO GILBERT (1891-1964)
Plazoleta de Santiago
Oleo sobre tela, 0,44 x 0,54 m
Pinacoteca Universidad de Concepción







ARTURO GORDON (1883-1944)
El velorio del angelito
Oleo sobre tela, 0,98 x 1,20 m
Pinacoteca Universidad de Concepción

Detalle [p. 179]





EXEQUIEL PLAZA (1892-1947)
La ordeña
Oleo sobre tela, 0,75 x 1,46 m
Pinacoteca Universidad de Concepción







JAIME TORRENT (1893-1925)
Muchacha de la cerámica [izq.] / detalle [arriba]
Oleo sobre tela, 0,82 x 0,61 m
Pinacoteca Universidad de Concepción



ENRIQUE LOBOS
(1887-1918)
Establo y ternero
Oleo sobre tela, 0,46 x 0,62 m
Pinacoteca Universidad de
Concepción

