



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Artes

**SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA DE PEDRO LUNA**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en  
Teoría e Historia del Arte

**AUTOR**

Enrique Schwember Fernández

**PROFESOR GUÍA:** Enrique Solanich Sotomayor

Santiago, Chile  
Julio 2006

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a Ricardo Mac-Kellar la apertura de su valiosa colección de pintura chilena y las reiteradas gentilezas recibidas en su casa; a Enrique Solanich, impulsor de la Tesis, por la orientación; a Wenceslao Díaz, las importantes sugerencias de perfeccionamiento.

A quienes enriquecieron la apreciación de la obra del pintor: Adriana Azócar, Julio Tobar, Manuel Gómez Hassan, Claudio Saltini, Gustavo Marín y Andrés Solá.

A Susana Bloch, su análisis sobre las emociones de Pedro Luna.

A Eric Román, por la transmisión de sus entrevistas al Sr. Mario Maynard, en Punta Arenas. A Teresa Deza y a Luisa Madrid, por los contactos en la misma ciudad.

A Enero Rodríguez, su acucioso aporte sobre música popular y a Francisca Riera, las variadas fotos de los óleos de la colección Mac-Kellar.

A Juan J. Oyarzún, Gran Maestro de la Gran Logia de Chile.

A Yessika, Nora y Soledad de la Biblioteca de Las Encinas. Por los contactos con museos y bibliotecas externas, a Cristian Muñoz, Marcela Carrasco y Leonor Castañeda.

Agradezco el soporte informático de Enrique Ramírez y Gustavo Ortiz.

Durante el desarrollo del magíster, recibí interesantes observaciones de Gonzalo Arqueros, Claudia Rojas, Pamela Soto, Ana María Risco y Yazmín Rivera.

En memoria del profesor Luís Donoso (QEPD), quien entregó documentación y realizó originales comentarios sobre la historia de Chile en la época de Luna. Similar extensión tuvo el apoyo prestado por Oscar Ortiz.

Mis familiares dieron colaboraciones muy variadas y extensas. Por ello, soy deudor de Lucías, Eliana, Valeria, Herman, Jorge, Gerardo, Marcelo, Enrique, Andrés y Tomás.

Naturalmente, cualquier error residual e involuntario en la Tesis es sólo de mi responsabilidad.

Enrique Schwember

Julio 2006.

## TABLA DE CONTENIDO

### SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA DE PEDRO LUNA

	<b>Página</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>PRIMERA PARTE – MARCOS REFERENCIALES</b>	
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>TEORÍA DEL ARTE</b>	5
1.1    Iniciación de la teoría del arte	5
1.2    La teoría del arte a partir del siglo XIX	7
1.3    Artículos sobre análisis de obras propuestos en el magíster	11
1.4    Enseñanza, historia y crítica de las artes plásticas en Chile	12
1.4.1    Enseñanza del arte	12
1.4.2    Historiadores y críticos	19
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>SITUACIÓN HISTÓRICA Y PANORAMA SOCIAL ENTRE 1891 Y 1958</b>	32
2.1    Posrevolución, parlamentarismo y clase media (1891 – 1920)	32
2.2    Años de inestabilidad 1920 – 1932	41
2.3    Consolidación democrática y desarrollo industrial 1933 – 1958	46
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>CONTRASTES Y SIMILITUDES CON OTROS CREADORES</b>	52
3.1    Pintores extranjeros	54
3.2    Pintores chilenos	57
3.3    Poetas nacionales	59
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>LA GENERACIÓN DEL 13</b>	62
<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>BIOGRAFEMAS, PSICOLOGÍA Y OTROS ASPECTOS BIOGRÁFICOS</b>	70
5.1    Desarrollo de los biografemas atingentes a Pedro Luna	71
5.2    Enfoque psicológicos	81
5.3    Nuevos complementos biográficos	84
5.4    Contradicciones en la documentación	85
5.5    Un artista de vida itinerante	87
5.6    Visión actual del Santiago de Pedro Luna	88

	<b>Página</b>
<b>SEGUNDA PARTE – ANÁLISIS DE LA PINTURA DE PEDRO LUNA</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b>	
<b>MODALIDADES DE ANÁLISIS DE LOS TRABAJOS</b>	91
6.1    Coleccionistas en 1955	91
6.2    Presencia museal	92
6.3    Luna y la historia de Chile	92
6.4    Metodología	94
<b>CAPÍTULO 7</b>	
<b>CARACTERÍSTICAS PICTÓRICAS</b>	96
7.1    Pintor de vanguardia – El quiebre	96
7.2    Características generales	99
7.21    Composición	101
7.22    Líneas y colores	101
7.23    Luz y sombras	103
7.24    Superficie del cuadro	104
7.25    El tema y el género	105
7.25.1    Retrato	105
7.25.2    Paisaje	105
7.25.3    Social	106
7.26    Arauco	106
7.3    Evolución de su arte	108
7.4    Opiniones de Luna sobre su pintura	114
7.5    Postergación de Luna y su obra	114
7.6    Pintores, intelectuales y críticos “en Luna”	115
7.7    Colección Mac-Kellar	120
<b>CAPÍTULO 8</b>	
<b>EL BAILE DE LAS ENANAS</b>	123
8.1    Lo que se ha escrito sobre <i>Las Enanas</i>	123
8.2    Análisis del cuadro	126
8.2.1    Textualidad	126
8.2.2    Expresionismo	129
8.2.3    Tamaño, forma y escala	130
8.2.4    Composición	130
8.2.5    Personajes	133
8.2.6    Cromatismo	135
8.2.7    Luz y sombras	136
8.2.8    Pinceladas	136
8.3    Punta Arenas y la entretención	137
8.3.1    Entretención	137
8.3.2    Música y bebidas	138
8.4    Referencias literarias	142
8.5    Genealogía	144
8.6    Otros cuadros magallánicos	145

	<b>Página</b>
<b>CAPÍTULO 9</b>	
<b>CATEDRAL DE MARSELLA</b>	<b>147</b>
9.1    Informaciones generales sobre la obra	147
9.2    La obra, Luna y la historia de Chile	149
9.2.1    Federico Santa María	150
9.2.2    Juan Francisco Vergara	151
9.2.3    Ramón Subercaseaux	153
9.2.4    Eugenia Huici	155
9.3    Motivo de la obra	156
9.3.1    Desarrollo histórico	156
9.3.2    Marsella de Pedro Luna	157
9.3.3    Marsella de hoy	157
9.3.4    Informaciones sobre la Catedral de Marsella	158
9.4    Composición	159
9.5    Colores y luces	161
9.6    Valores	162
9.7    Líneas	163
9.8    Ritmo y movimiento	164
<b>CAPÍTULO 10</b>	
<b>TEMAS PORTUARIOS</b>	<b>165</b>
10.1    Valparaíso	165
10.2    Cargadores en el puerto	167
10.3    El barco rojo	175
10.4    Otros motivos marítimos	178
10.5    Valparaíso en los últimos años del pintor	181
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>183</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>189</b>
Anexo 1    Fotografías	
Anexo 2    Reproducciones de Pinturas	
Anexo 3    Colección Ricardo Mac-Kellar	
Anexo 4    Exposiciones	
Anexo 5    Premios	

## RESUMEN

El objetivo del presente trabajo cubre dos áreas:

- a) exponer los argumentos para mostrar la importancia del pintor en la creación de un nuevo perfil de la pintura nacional;
- b) investigar la relación entre la obra de Pedro Luna y la historia de Chile contemporánea a su existencia.

El procedimiento: La Tesis se dividió en dos secciones de cinco capítulos cada una.

La primera parte contiene los marcos referenciales para desarrollar el análisis detallado de la obra de Pedro Luna. Resume la Teoría del Arte en su aplicación inicial en el hemisferio norte y su impacto en las artes plásticas en Chile. Se examina el panorama político y cultural en que vivió el pintor para identificar los hitos socio-económicos que inspiraron sus obras artísticas. Se mencionan sus contrastes y similitudes con otros creadores nacionales y extranjeros. Se resume la participación del pintor dentro de la Generación del 13 y se plantean sus biografemas, además de profundizar en el examen de su psicología.

La segunda parte define la metodología con que se estudiarán las características pictóricas de Luna y se realiza un análisis pormenorizado de su obra. Con un enfoque personal, se examinan sus cuadros más relevantes que constituirían un impacto en la expresión plástica de la primera mitad del siglo pasado. Esos óleos son representativos de los mayores aciertos artísticos y, a la vez, de un segmento significativo de la historia nacional.

En el título de Conclusiones se examina cuáles aspectos de los objetivos - relaciones entre la historia y el quiebre materializado frente a la pintura académica vigente al tiempo del Centenario – se lograron como resultado de este trabajo y las limitaciones de su alcance.

## INTRODUCCIÓN

¿Cuán significativa es la participación de Pedro Luna en el quiebre originado en el arte nacional por la denominada Generación del 13? Con la lectura e interpretación de las obras del pintor chileno, ¿se logrará representar un segmento importante de la historia de Chile y de los sucesos que la integran? Con ese objetivo, se analiza cómo su innovadora obra refleja tanto el devenir nacional cuanto la aventurera y compleja vida del artista.

En lugar de lo aseverado por Antonio Romera, repetido hoy reiteradamente en las publicaciones, que existen cuatro grandes maestros de la pintura chilena: Pedro Lira, Juan Francisco González, Alfredo Valenzuela Puelma y Alberto Valenzuela Llanos, en este trabajo se postula que la pintura chilena tiene solamente tres creadores originales: Juan Francisco González, Pedro Luna y Roberto Matta.

En Chile, al inicio de su segundo siglo de vida relativamente independiente, durante la transición entre la *Belle Époque* y un mundo nuevo, se incorporan otros segmentos de la sociedad al ámbito cultural. Éste se democratiza, se amplía, se hace más diverso, más plural y de él participan personajes de origen muy modesto que marcan cambios profundos en las artes plásticas, la poesía, la música. La Generación del 13 significó el primer quiebre profundo en la pintura nacional mediante el ingreso de creadores de los sectores populares al arte, como también la apertura a nuevos estilos, temáticas y técnicas.

En un país con escasa tradición artística, Pedro Luna se inserta en la vanguardia gracias a su talento, sensibilidad e intuición. El pintor es un personaje atípico que proviene de los estratos humildes que empiezan a distinguirse en el siglo XX. Posee un perfil único y personal: su producción no obedece a las lecciones de sus profesores ni a influencias recibidas de sus compañeros sino hay algo muy propio de su biografía, su condición de hijo natural, sus viajes, la gente que tuvo contacto, las protectoras con las que se casó o “explotó”.

La pintura de Pedro Luna revela, al mismo tiempo, un segmento de la historia de Chile y la evolución del lenguaje pictórico, dentro del limitado marco nacional. Con este artista, no calzaban las teorías. Él obedecía a los instintos. Arrebatado y tormentoso, con una profunda obstinación por la pintura, es comparable con Joaquín Edwards Bello: es El Inútil de la pintura. Pudo llegar a la abstracción, como Vargas Rosas, pero eso no le interesó.

El pintor es un modernista. Junto a Juan Francisco González, inauguró la pintura subjetiva en Chile. Fue un artista itinerante, geográfica y socialmente, introductor de gruesos empastes y creador de un colorido muy personal. Estuvo entre los primeros autores chilenos en conocer a artistas como Cézanne y “traerlo” a Chile

Del paisaje popular, la escena criolla, Luna pasó a una plástica más profunda que expresa el alma, la esencia y la identidad nacionales: los temores, los pavores, los dramas que sufría el chileno de esos años durante una época de prostitución, mendicidad infantil, conventillos, de gente que llegaba a Santiago por la crisis del salitre, por la migración del campo a la ciudad. En cambio, discípulos de Pedro Lira, como Marcial Plaza estaba pintando desnudos en París, o Fossa Calderón mostraba una escena con *glamour* del paseo por el Sena; ellos no veían lo que se padecía en Chile.

Pedro Luna introdujo el paisaje sureño, poco conocido en la pintura chilena, que hasta entonces sólo mostraba cuadros de la zona central del país. Con estilo moderno, fue también el primero en dedicar un tiempo extenso y muchas obras a la vida mapuche. (Rugendas, en el siglo XIX, e Isamitt, contemporáneo de Luna, pintaron algunos cuadros indígenas, en un estilo más convencional).

En París, la capital cultural de la época, los principales trabajos teóricos y críticos pertenecían a Hyppolite Taine, filósofo, Émile Zola, narrador, y Charles Baudelaire, poeta. En Berlín, se otorgó relevancia al barroco y a las creaciones de los pintores



expresionistas. Los principales estudiosos del arte fueron Heinrich Wölfflin y más tarde Erwin Panofsky.

Los premios Nobel de Gabriela Mistral y Pablo Neruda son paradójicos: ¿de dónde surgieron? En Chile, a comienzos del siglo XX, no había enseñanza sistemática ni formalización de pensamientos sobre historia y teoría del arte, limitados apenas al enfrentamiento entre los seguidores de la tradición y los de la modernidad. El arte mismo era precario. No había comunicaciones expeditas: era un *Finis Terrae*, en la periferia y la marginalidad, sin tradición ni vocación pictórica. Sin un adecuado fomento de la pintura, la literatura, la música, se puede afirmar que la Historia del Arte chileno es frágil.

El presente texto (de)mostrará, por la vía de examinar detallada y originalmente algunas de sus principales obras, cómo Luna y sus trabajos resumen visualmente el quiebre político, social y artístico nacional durante la primera mitad del siglo XX, mirado cinco décadas después de la desaparición del pintor.

La idea inicial fue centrar la tesis en un único cuadro, El baile de las enanas, considerando que en el cabaret austral quedaban representados a cabalidad el alma, la historia y la expresión cultural del país. Los intercambios habidos durante la cátedra de Metodología llevaron a incorporar los análisis de obras adicionales.

En la selección de los cuadros representativos del arte del pintor, se combinan tres elementos. Esos óleos deben ser: a) alguna de sus obras mayores; b) atinentes a la hipótesis de la tesis o, en otras palabras, representativos del desarrollo histórico nacional; c) accesibles en su original o, por lo menos, en reproducciones de buena calidad.

Para complementar la información bibliográfica disponible, se realizaron numerosas entrevistas con diferentes especialistas en áreas tales como artes plásticas (pintores, profesores, coleccionistas); historia de Chile; psicología; música popular. En el intento de observar personalmente obras originales del artista, se visitaron museos,

talleres, colecciones privadas, bibliotecas, un club de la Fuerza Aérea, algunos bancos. Se tomó contacto también con el convento de San Francisco y la sede central de la Masonería en busca de informaciones sobre la actual existencia de los murales realizados por Luna en Traiguén y Punta Arenas, lo que no se consiguió confirmar.

La tesis se compone de dos partes: La primera, integrada por los capítulos 1. a 5., abarca y discute los antecedentes estudiados para presentar en la segunda, también en cinco capítulos, el análisis de la pintura de Pedro Luna.

La primera parte, denominada Marcos Referenciales contiene las bases teóricas en los capítulos sobre teoría del arte; el panorama y quiebre social en los tiempos del pintor; el estudio de sus contrastes y similitudes en relación con otros creadores; un breve examen de la Generación del 13 y la presentación de varios de sus biografemas.

En los capítulos finales, se describen los abordajes teóricos utilizados en el análisis de las obras tratadas en detalle; se comentan las características generales y la evolución de la pintura del artista y se estudian a fondo los cuadros elegidos como representativos de la Historia de Chile. Dos de estas telas, Cargadores en el Puerto y El Baile de las Enanas son fuertemente expresionistas para la época. La tela portuaria es ¡de 1915!, anterior a muchos de los dramáticos trabajos de los artistas europeos.

Se incluye una amplia bibliografía, seguida de cinco anexos.

Se estima que todos los antecedentes y argumentos presentados son suficientes para justificar una investigación sobre el artista.

**PRIMERA PARTE**  
**MARCOS REFERENCIALES**

## **1. TEORÍA DEL ARTE**

Este capítulo está orientado a presentar el estado de la teoría del arte en los tiempos contemporáneos a Pedro Luna, efectuando un breve recorrido por los orígenes y la iniciación de la historia y la crítica. En seguida, se examina a los principales teóricos que, en su mayoría, resultan ser de nacionalidad francesa o alemana. Se destacan principalmente los franceses, dado su predominio hasta la aparición de Duchamp y la transferencia del dominio artístico a Nueva York, y los alemanes por su importante participación en el movimiento expresionista, del que - con características meridionales - el pintor nacional fue precursor en Chile.

Más adelante, se mencionan algunos de los documentos relacionados, propuestos por los profesores durante el desarrollo del magíster. En la parte final, se relata el desarrollo de la enseñanza artística y el estado de la crítica de arte nacional, dando énfasis a los autores contemporáneos de Luna.<sup>1</sup>

### **1.1 Iniciación de la teoría del arte**

En sus orígenes, la investigación artística se reducía al estudio mimético (parecido de la obra con su modelo) o al examen de la vida del artista en un proceso para llegar a la perfección personal. A fines del siglo XV y durante el XVI, se publican ensayos sobre la técnica utilizada, siendo los más destacados los Recetarios de Benvenuto Cellini, el Tratado de pintura de Leonardo Da Vinci y las Vite de Giorgio Vasari.

Un avance importante en la teoría del arte es provocado por el Discurso del Método de Descartes, quien crea un sistema para la investigación y el conocimiento,

---

<sup>1</sup> Las fuentes principales para la elaboración de este capítulo han sido Peláez (217) y Muñoz (209).

bajo un conjunto de reglas metódicas. En el siglo XVII, André Felibien fue innovador al aplicar los planteamientos cartesianos a la teoría artística, postulando que el arte es puramente intelectual: la belleza no depende de reglas técnicas sino únicamente de la razón.

Siempre en el siglo XVII, un alemán, Johann Joachim Winckelmann, fue el primero en utilizar un método específico para el estudio del arte.

Sus principales aportes fueron:

- La producción artística se relaciona *per se* con las condiciones culturales, geográficas, sociales e históricas de su entorno.
- Establece que existe un desarrollo racional en el arte, a través de una serie de estilos que siguen una ley en su evolución.
- Ordena y registra los diferentes estilos en forma cronológica.
- Influido por la historia griega, clasifica los estilos en cuatro periodos: antiguo, sublime, bello e imitadores.

Las principales limitaciones del aporte de Winckelmann radican en el dogmatismo de su visión y clasificación sobre la evolución rígida de los estilos, como la fijación en la perfección del modelo griego, restringiendo su sentido crítico.

A fines del siglo XVIII, Immanuel Kant en la *Crítica a la Razón Pura* propone examinar todas las disciplinas a la luz de la razón. Eso introduce el enfoque científico en la historia del arte, a la cual se aplican técnicas tales como la comparación, el causalismo, la conexión, la síntesis. El método derivado de Kant valoriza el estudio lógico de los elementos objetivos de la obra, prescindiendo de los puramente estéticos. No existe una historia de lo bello, sino la manifestación de sus críticas: el conocimiento material se debilita frente al enjuiciamiento a que es sometida la expresión del arte.

## **1.2 La teoría del arte a partir del siglo XIX**

A comienzos del siglo XIX, surge Friedrich Hegel (1770 – 1831) con un particular enfoque del arte. Sus principales ideas pueden resumirse en:

- El arte manifiesta la evolución de la historia y del espíritu de la humanidad.
- Cada movimiento artístico se explica por su antecesor y a la vez constituye el germen del que lo seguirá.
- El arte constituye una triada dialéctica que funciona a través de tesis, antítesis y síntesis.

La filosofía positiva creada por Auguste Comte (1798 – 1857) propugna la necesidad de atenerse sólo a lo positivo que se puede pesar, medir y verificar: un hecho determinado tiene causas, consecuencias y pueden establecerse leyes de su movimiento específico. El positivismo adicionará a la historia del arte la búsqueda de leyes para investigar y verificar los datos artísticos concretos que puedan justificar el devenir histórico. A partir de eso, se elabora un enfoque independiente dentro de la metodología artística.

El filósofo francés Hippolyte Taine (1828 – 1893) postula que la principal finalidad del historiador es buscar explicaciones a los fenómenos que ocurrieron. El estilo pictórico es la suma de las características que reúnen las peculiaridades de la escuela con las de un país o de una época. Es el reflejo de las costumbres y demás condicionamientos sociales existentes en un periodo determinado. La obra de arte no puede ser considerada como algo aislado. Su examen podría realizarse a través del estudio de los siguientes elementos:

- El hombre, ya sea autor o espectador, abarcando su lengua, ideas, creencias, educación, hábitos, intereses...
- El medio geográfico y político.
- La raza, en su aspecto cultural y geográfico.

Taine busca también la elaboración de leyes para lograr los objetivos que se indican:

- Capacidad para prever el desarrollo de los hechos artísticos.
- Llegar a comprender el arte.
- Entender la “respetabilidad” del arte: si en las ciencias naturales hay leyes que les otorgan cohesión, también en el arte existen leyes coherentes que le conceden un carácter respetable.

A diferencia de Taine, Émile Zola (1840 – 1902) piensa que si bien la sociedad, la cultura, la religión, pueden influir en el origen de una obra, no son cuestiones determinantes. El espíritu humano libre puede dejarse llevar por su contexto o reaccionar contra él. En situaciones históricas similares, el hombre ha podido dar respuestas de gran versatilidad ante estímulos idénticos. Zola piensa que Taine no valoriza la extensa variedad y riqueza del espíritu humano. Para el escritor, el arte es el producto de su tiempo pero también de la complejidad del hombre.

Los ensayos contenidos en El Salón de 1845 y El Salón de 1846 destacaron a Charles Baudelaire (1821 – 1867) como crítico de arte e impusieron su concepción moderna de la estética. En sus textos, enjuicia a los pintores oficiales y analiza las obras de otros artistas contemporáneos como Eugène Delacroix, Honoré Daumier y Edouard Manet. Fue también autor de las Curiosidades estéticas, recopilación póstuma de sus apreciaciones acerca de lo expuesto en los salones anuales. Baudelaire, definió la modernidad en el arte, según explica la cita<sup>2</sup>. Consideró que el arte está dividido también en alma y cuerpo. El alma es lo eterno e inmutable de la belleza, mientras que el cuerpo es lo fugaz, lo circunstancial.

El autor de Las flores del mal incorpora una nueva vitalidad en la crítica de arte, producto de la conjunción de reflexión e imaginación. Sugiere que la gracia de la pintura es expresar lo invisible. Declara que la poética de la modernidad es

---

<sup>2</sup> Baudelaire (10) escribió en 1863 que "la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, que es la mitad del arte, cuya otra mitad es lo inmutable".

fragmentaria, imponiendo la mutilación de lo real para erigir otra realidad con los trozos encontrados.

Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) estudia íntegramente la historia del arte y enfatiza la función del artista en la creación de las formas. Éstas siguen un proceso característico hasta que se saturan, propiciando la llegada de un creador con la personalidad idónea para transformarse en el motor del cambio. Las formas se modifican gracias a los escasos artistas que logran plasmar la necesidad de mudanza en el arte. Uno de sus logros fue el descubrimiento del Barroco, un estilo con personalidad propia que, para él, no provenía de una degeneración del Renacimiento.

El abordaje de Wölfflin enfatiza el desarrollo de las formas visuales como una acción permanente e independiente de las biografías de los artistas o de la historia de la cultura. Explica el paso del Renacimiento al Barroco mediante una evolución de los conceptos que van desde lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, desde la forma cerrada a la abierta, de la pluralidad a la unidad, de la claridad a la complicación. Este cambio se produce en forma mecánica y obedece a leyes propias del desarrollo interno. Tales leyes serían de carácter universal y configurarían lo que denominaba la “ciencia artística”.

Heinrich Wölfflin señala que en los artistas clásicos hay un predominio de la línea sobre el color, mientras que en los románticos y barrocos, el color desborda el concepto lineal.

El método iconológico de Erwin Panofsky (1892 – 1968) reacciona contra el formalismo, limitado a las imágenes y el positivismo que sólo ve un único dato. La iconografía no sólo examina las formas; se refiere también a una descripción y a una primera interpretación del significado del objeto que se analiza, por ejemplo: una figura con dos llaves representaría a San Pedro.

En cambio, la iconología estudia el objeto, su origen, las obras literarias que lo generan, el proceso que lleva a una determinada interpretación y cómo se presenta su



relación de significado con los restantes objetos. Valoriza la importancia del símbolo como medio de caracterizar la representación de Dios, lo divino, la esperanza, el miedo...

Para Panofsky, la comprensión de una obra necesita de tres fases:

- Descripción preiconográfica - Percepción del contenido primario o temático natural:

Se perciben formas puras en configuraciones de líneas y colores que representan objetos naturales, identificando su comportamiento, las relaciones mutuas y sus cualidades expresivas. Es el mundo de los motivos artísticos.

- Descripción iconográfica - Percepción del contenido secundario o convencional:

El análisis iconográfico de imágenes y alegorías supone una familiaridad con conceptos específicos tal como han sido transmitidos por las fuentes literarias o por la tradición oral. Ejemplo: al observar un grupo de figuras sentadas a una mesa con una cierta disposición y en actitudes concretas, se puede concluir que representan la Última Cena. Los motivos portadores de un significado secundario convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes se denominan historias o alegorías.

- Iconología - Percepción del significado intrínseco o contenido

La interpretación de los valores simbólicos, requiere de la intuición sintética para comprender el sentido de los procesos históricos que conforman la tradición. Por ejemplo, en la representación de la Última Cena, es necesario ir más allá de la obra de arte como tal y de la comprensión de sus rasgos. Constituye un documento sobre la personalidad de Leonardo da Vinci o de la civilización del Renacimiento. La obra, a través de sus símbolos, refleja un síntoma y se expresa asimismo en una inmensa variedad de otros síntomas.

En cierta forma, las tres fases definidas por Panofsky han sido utilizadas para el tratamiento de los cuadros nacionales en la Segunda Parte de la Tesis.

### **1.3 Artículos sobre análisis de obras propuestos en el magíster**

Para la elaboración del presente texto, los antecedentes expuestos en los dos títulos anteriores sobre Teoría del Arte se han complementado con la documentación recibida durante el desarrollo del magíster, extraída de libros o artículos publicados en revistas especializadas.

De las informaciones proporcionadas por los profesores, se han aprovechado documentos como los siguientes:

- interpretación de los trabajos de Panofsky realizada por el español Enrique Lafuente (48);
- algunos capítulos del libro Como se lee una obra de arte de Omar Calabrese (14);
- el artículo Constantes para una crítica y un análisis de la pintura de Enrique Geras (80);
- los estudios La vida oculta del cuadro de Herbert Gemz (39) y Movimiento y Ritmo en Pintura de J. Bamz (5);
- análisis de algunos cuadros impresionistas en La necesidad del arte de Ernest Fischer (35);
- características de Velásquez y de Las Meninas, en trabajos de José Antonio Maravall (49), Michel Foucault (36) y Adolfo Couve (76);
- estudio sobre El juramento de los Horacios de David y la obra de Gericault, según Frederik Antal (3);
- examen de *Le déjeneur sur l'herbe* y *Olympia* de Manet y *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, por Antoine Compagnon (20).

## **1.4 Enseñanza, historia, y crítica de las artes plásticas en Chile**

La finalidad del presente acápite es exponer las condiciones en que se desarrollaba el arte en Chile ya desde antes que Pedro Luna se dedicara a la pintura y los principales hitos en la evolución nacional de la enseñanza, la historia y la crítica de arte hasta la época de su fallecimiento.

### **1.4.1 Enseñanza del arte**

A comienzos del siglo XIX, se produce un cambio en los motivos artísticos. Aunque la sociedad mantuvo su gusto por el arte religioso, sus temas perdieron fuerza frente al retrato, impulsado por el peruano José Gil de Castro quien llegó a comienzos del 1800<sup>3</sup>.

En 1830 surgen los primeros impulsos a la enseñanza artística en el Instituto Nacional con el taller de dibujo del inglés Charles Wood. En 1842, recibe un nuevo empuje con las clases de dibujo en la Escuela Normal de Preceptores, dirigida por Domingo Faustino Sarmiento.

A partir de la llegada de Johann Moritz Rugendas en 1834, se amplió la visión pictórica a través de paisajes y escenas criollas. En sus dibujos, acuarelas y óleos, asomaron personajes típicos entre los retratos de generales y damas de sociedad. Su obra abarcó desde el norte hasta la región indígena del sur e inclusive el archipiélago de Juan Fernández en paisajes, imágenes familiares y costumbres del pueblo mapuche.

---

<sup>3</sup> Sobre la enseñanza de arte, se destacan las siguientes referencias de la bibliografía: sobre Álvarez Sotomayor (69), (71), (98), (130), (139) y (162); de V. Arias (99); nota de González-Vera (142); sobre la Academia, del curador C. Navarrete (148); relativas a Monvoisin (126), (168) y (223); de Rugendas (185); para Jécquier (188); sobre Kirchbach (189); relativa a Mochi (195); de Smith (208) y referente a Lira (218).

Entre sus pinturas costumbristas, se puede destacar La Llegada del Presidente Prieto a la Pampilla de 1834, verdadera crónica histórica. Rugendas colaboró con Claudio Gay en las ilustraciones para la Historia Física y Política de Chile. Se trasladó a Valparaíso en 1839 y publicó su Álbum de Trajes Chilenos. El Staatliche Grapjische Sammlung de München posee más de 3.000 obras de sus viajes por América Latina. De la producción en Chile, hay 87 óleos y 750 dibujos a lápiz.

La llegada de Raymond Monvoisin en 1843 significó la aparición de un nuevo modelo en las artes plásticas. Ese año, presentó sus pinturas en la Universidad de San Felipe. Podía ejecutar todo tipo de temas, tales como paisajes, arte religioso y alegorías. Mediante el retrato, que abarca la mayor parte de su producción en Chile, despertó el interés de la clase adinerada, realizando los de varias damas de la alta sociedad santiaguina. Sus retratos constituyen un registro de la *élite* nacional del siglo XIX. Sus principales alumnos chilenos fueron Francisco Mandiola y Gregorio Mira.

Otros artistas extranjeros que contribuyeron a incentivar las artes plásticas en Chile fueron Charles Wood, John Searle, Mary Graham, Roberto Krause, Otto Grashoff, Ernest Goupil, Richard Longueville, Leon Pallière.

La fundación de la Universidad de Chile en 1842 y la acción de las Sociedades Literarias acrecentó el interés por la educación. En ese escenario, el Presidente Manuel Bulnes creó la Academia de Bellas Artes, inaugurada en 1849. La institución seguía el modelo francés de enseñanza, enfatizando la importancia del dibujo, la razón y los temas históricos. El primer Director fue el italiano Alejandro Cicarelli quien permaneció en el cargo durante veinte años. Se definió como misión de la Academia impartir un curso completo de pintura histórica, incluyendo las materias de:

- dibujo natural a la estampa,
- imitación del relieve o estatuas,
- composición histórica,
- anatomía artística,
- pintura y ropajes al natural.

Aunque los dos últimos cursos no se dieron, el reglamento de la Academia establecía otras disciplinas complementarias, como literatura, filosofía, dibujo de paisajes y el conocimiento de los cinco órdenes de arquitectura<sup>4</sup>. Su primer local fue una barraca sucia y ahumada que también servía como Cámara de Diputados, teatro y circo. Los primeros discípulos fueron Nicolás Guzmán, Antonio Smith, Manuel Antonio Caro, Pascual Ortega y Miguel Campos.

Antonio Smith abandonó la Academia, decepcionado por su rígida enseñanza, transformándose en un fuerte detractor de ella, siendo considerado el primer rebelde de la pintura chilena. El pintor francés Ernest Charton tuvo también importantes divergencias sobre la orientación de la educación artística de la Academia de Pintura.

En 1858, Antonio Smith fue contratado como dibujante por El Correo Literario. Sus incisivas críticas a los políticos de la época le convirtieron en el primer caricaturista nacional. Durante dos años, continuó sus estudios en Europa. Al regresar en 1863, inauguró un estudio de pintura, incentivando a sus alumnos en el interés por el paisaje.

Las bases iniciales de la Academia recibieron la influencia paisajística y de cierto romanticismo, sirviendo de ejemplo discordante el cuadro Vista de Santiago desde Peñalolén, realizado por el director Cicarelli, que se presenta próximo al romanticismo alemán, contrario a las normas educativas de la institución.

En 1850, se inauguró la clase de arquitectura dictada por el arquitecto francés Claude Brunet des Baines.

En 1858, la Academia pasó a ser la Sección de Bellas Artes del Departamento Universitario del Instituto Nacional que incluía los ramos de pintura y dibujo natural, arquitectura y escultura. Ganó el carácter de establecimiento de instrucción superior y también un local mejor. En 1859, la escultura se dividió en estatuaria y monumental.

---

<sup>4</sup> Reglas establecidas en el tratado de Giacomo Barozzi da Vignola en 1563. Órdenes: toscana, dórica, jónica, corintiana y variedad compuesta.

El inglés Thomas Somerscales, llegado en 1869, se destacó como pintor de paisajes y cuadros marinos, creando imágenes de varias batallas navales de la historia nacional.

Entre 1870 y 1875, la dirección de Bellas Artes fue asumida por el alemán Ernest Kirchbach, reemplazado entre 1876 y 1891 por el pintor italiano Giovanni Mochi, con la subrogancia de Cosme San Martín, primer director chileno.

Ernest Kirchbach introdujo el tema medieval que influyó la producción de sus discípulos, entre los que se contaron Pedro León Carmona, Evaristo Garrido y Juan Francisco González, tan ajeno a la pintura académica.

Giovanni Mochi flexibilizó la enseñanza al promover el tema paisajista, permitiendo a varios de sus alumnos trabajar en la estética neoclásica – romántica. Sus discípulos más destacados fueron Aurora Mira y Alfredo Valenzuela Puelma.

Durante la dirección de Cosme San Martín, se destacaron los alumnos Eucarpio Espinoza, Manuel Thomson y Alberto Valenzuela Llanos.

Por contrato, los directores de la Academia de Pintura debían producir y entregar obras que permitieran iniciar una colección artística, la que se fue incrementando con la donación privada de obras adquiridas en Europa. En 1879, el escultor José Miguel Blanco propuso en la Revista Chilena la creación de un museo de Bellas Artes, lo que se obtuvo al fundarse el Museo Nacional de Pinturas el 18 de Septiembre de 1880.

Instalado en el Congreso Nacional, donde funcionó ocho años, el museo presentó la primera exhibición de 140 pinturas de artistas chilenos y extranjeros. En 1887, se trasladó al Partenón de la Quinta Normal.

Según un artículo de Emilio Rodríguez Mendoza publicado en La Revista de Bellas Artes en 1904, el traslado de la Escuela de Bellas Artes a Maturana 750 en 1891

contribuyó a desmejorar su calidad debido al abandono que sufrió el local y la vacancia de varias clases (arquitectura, escultura, grabado).

Con el paso del tiempo, el edificio del museo se tornó insuficiente, designándose en 1902 una Comisión para estudiar la construcción de uno nuevo y una Escuela de Bellas Artes.

Disponer de un nuevo museo contribuyó a la celebración del Centenario de la Independencia y permitió convocar al arte internacional. En 1905, se eligió el proyecto de arquitectura de Émile Jecquier y se iniciaron los trabajos de construcción del Palacio de Bellas Artes, inaugurado en septiembre de 1910. El proyecto de Jecquier se basó en el *Petit Palais* de París, de estilo neoclásico, con algunos detalles de *Art Nouveau*. En la inauguración, se exhibieron 1.741 obras extranjeras, entre esculturas, óleos, acuarelas y dibujos. En la sección nacional se expusieron 252 trabajos.

Frente al retroceso en la calidad de enseñanza y al estado precario encontrado por Virgilio Arias en 1900, parece contradictorio el escaso aporte de Pedro Lira como Director de la Academia, entre 1892 y 1897, si se considera su protagonismo en la escena artística de entre siglos y el fuerte liderazgo como intérprete de los gustos estéticos de la época y formador de numerosos discípulos. ¿Cómo un personaje que dedicó gran parte de su fortuna al arte, incluyendo la compra de numerosas obras de sus alumnos, no consiguió corregir los rumbos del deterioro? Todo eso torna pertinente examinar sus antecedentes académicos y pedagógicos.

Egresado de la Escuela de Leyes en 1867, Lira nunca ejerció como abogado. Desde 1861, asistía también a los cursos de la Academia de Bellas Artes, decidiendo - una vez terminados los estudios de Derecho - continuar con la carrera artística. Fue alumno del entonces director Alejandro Ciccarelli y asistió a la academia privada de Antonio Smith.

Como líder de sus contemporáneos, estimuló el estudio de estética e historia del arte; organizando clases de anatomía dictadas por un médico y promovió el contacto

con las obras originales de algunos conventos y casas privadas. Pedro Lira organizó además la muestra artística de la Exposición del Mercado en 1872.

Tras permanecer en Europa entre 1872 y 1884, a su retorno Lira se convirtió en la principal figura artística del medio. Impulsó varias iniciativas culturales que marcaron el desarrollo de las artes visuales. Escribió crítica de arte, organizó las primeras exposiciones y fue uno de los fundadores de la Unión Artística. En 1906, creó el Salón Libre de Pintura.

Pedro Lira fue profesor de la Academia de Bellas Artes por más de 30 años, función en la que promovió la enseñanza del arte académico. A pesar de su apego a esa tendencia, produjo variadas obras que desbordaban los límites temáticos y técnicos propios de la Academia, lo que reflejó en escenas cotidianas de los humildes, tema que influiría a varios de los alumnos que, como Pedro Luna, integraron más tarde la Generación del Trece.

Entre sus numerosos discípulos, los artistas más destacados fueron Rafael Correa, Juan Francisco González, Benito Rebolledo Correa, Arturo Gordon, Pablo Burchard y Alberto Valenzuela Llanos, rebasando varios de ellos los límites de la pintura académica.

La situación de la enseñanza artística a fines del siglo XIX fue rectificada durante la dirección del escultor Virginio Arias, a partir de octubre de 1900. El nuevo director encontró sólo un profesor de pintura y otro de dibujo natural, más un ayudante para la última materia y una indisciplina generalizada.



Al comenzar el año académico de 1902, se disponía de diez cursos cuyos profesores en 1908 eran los indicados en la siguiente tabla:

<b>Curso</b>	<b>Profesor</b>
Dibujo elemental	José Mercedes Ortega
Dibujo natural (*)	Fernando Álvarez de Sotomayor
Pintura y dibujo al vivo	Pedro Lira
Escultura estatuaria	Virginio Arias
Arquitectura	José Forteza
Grabado en madera	Leon Bazin
Perspectiva	José Forteza
Anatomía	David Benavente
Estética e historia del arte	Manuel Rodríguez
Escultura ornamental	Simón González

(\*) Cosme San Martín fue el primer profesor de Dibujo natural, disciplina que se convirtió en 1908 en Dibujo natural, composición y colorido, bajo el maestro español.

En 1906, se incorporó Historia y mitología, dictada por Enrique Nercasseau; sumándose en 1908, Práctica en mármol y en piedra, a cargo de Baldomero Cabré.

Según la Memoria Histórica, presentada por Virginio Arias en diciembre de 1908, se preveía para 1910 el traslado de la Escuela de Bellas Artes al actual edificio del MAC, en el Parque Forestal.

Fernando Álvarez de Sotomayor se desempeñó como Director de la Escuela de Bellas Artes entre 1908 y 1915. Introdujo valores de hispanidad en el arte nacional e influyó en la formación de la generación de 1913.

En 1929, se cerró la Escuela de Bellas Artes, enviando 26 artistas a Europa. A pesar de su juventud y demostrado potencial, Pedro Luna, aislado en el sur, no fue incluido en la selección. El mismo año la Facultad de Bellas Artes, constituida por el

Conservatorio de Música, la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes Decorativas, pasó a depender de la Universidad de Chile; tres años más tarde, conforman la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas.

En 1948, se crea la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas, integrada por la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas y todas las instituciones dedicadas a la extensión y difusión artísticas.

#### **1.4.2 Historiadores y críticos**

El desarrollo histórico de la plástica nacional ha carecido de sustento teórico por escasez o insuficiencia de crítica. Los artistas dejaron sus obras, pero quedó una limitada información sobre la historia y la teoría del arte. Los pocos estudios publicados en torno de 1900 fueron concebidos como crónica, sin rigurosidad conceptual y realizados por personas sin una formación sistemática en aspectos teóricos del arte<sup>5</sup>.

La ausencia de medios especializados obstaculizó la difusión de la reflexión estética. Los escasos escritos publicados reflejaron las líneas ideológicas de las revistas y mostraban poco rigor, por estar dirigidos a un público heterogéneo.

Entre los autores anteriores al surgimiento de la Generación del 13, están Alejandro Cicarelli, Miguel Luís Amunátegui y su hijo Domingo, Pedro Lira Recabarren,

---

<sup>5</sup> Los trabajos de los siguientes intelectuales, críticos y periodistas se detallan en la bibliografía:

Álvarez Urquieta (2); Bindis (11), (71), (72), (73), (74), (135), (136), (142) y (151); Carvacho (16), (17), (137), (138), (139), (140), (141), (151) y (153); W. Díaz (28) con el epistolario de J.F. González y J. Emar en (33) más las referencias al maestro (100), (165), (169), (187) y (197); Helfant (44) y (81); Romera (62), (63), (124), (125), (126), (127), (152) y (153); Kupareo (83); Lira Recabarren (87); Palacios (92), (117), (118), (119) y (151); C. Lastarria (111), (112) y (113) y Melcherts(115).

Ignacio Domeyko, José Miguel Blanco, Juan Francisco González, Paulino Alfonso, Pedro Lira Rencoret, Emilio y Manuel Rodríguez Mendoza, Virginio Arias.

Entre los textos más antiguos, existe el ensayo de Pedro Lira Recabarren, aparecido a comienzos de 1865. En él, comenta y difiere sobre varios temas contenidos en un escrito de Miguel Luís Amunátegui, publicado en la Revista de Santiago ya en 1849. Lira Recabarren es también crítico en relación con:

- Antonio Gana, primer candidato a director de la Academia de Pintura;
- Raymond Monvoisin, quien le parece sin dotes pedagógicas y un retratista de talento limitado;
- la incapacidad de la Academia de formar pintores de temas históricos;
- encuentra absurda la centralización de las clases de pintura, arquitectura y escultura en la Universidad.

A su vez, Pedro Lira Rencoret a partir de 1882 incrementó su prestigio en el medio plástico nacional con la publicación de artículos, ensayos y críticas en los Anales de la Universidad, la Revista de Santiago y el Correo Literario. Sus juicios eran respaldados por sólidos conocimientos de la técnica pictórica. Aunque prefería un arte más conservador, Lira fue de los primeros en vislumbrar los profundos cambios que experimentarían la pintura y su lenguaje en Chile. Así en 1884, comentó en la Revista de Artes y Letras - fundada el mismo año por Ramón Subrecaeseaux - los aportes de la pintura impresionista y su impacto entre los pintores jóvenes. Tradujo la Filosofía del Arte de Hippolyte Taine y Las Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos de Giorgio Vassari. Ante su percepción de carencia en el país de un manual sobre la pintura universal, en 1902 publicó el Diccionario Biográfico de Pintores, obra teórica que refleja su pensamiento estético y la apreciación de artistas de diferentes épocas.

En la Memoria Histórica de 1908 (99), Virginio Arias cita y reproduce numerosos párrafos extraídos del artículo de Emilio Rodríguez Mendoza, publicado en La revista de Bellas Artes, de abril de 1904, sobre el desarrollo artístico nacional entre los años 1849 y 1900.

Juan Francisco González destacó por sus polémicas cartas y artículos, por ejemplo:

- sus críticas a las fotopinturas erróneamente consideradas como obras de arte en la prensa de la época;
- elogios al impresionismo en la pintura;
- entrevista en La Nación destacando el valor de la espontaneidad en un arte sin retoques ni endulzamientos;
- aprobación de las primeras obras de Benito Rebolledo, de quien después se distanció;
- críticas a Joaquín Díaz Garcés;
- defensa urbana de la ciudad y también de sus árboles, etc.

El primer libro de historia del arte nacional es La pintura en Chile – Colección Luís Álvarez Urquieta, de autoría del propio dueño y publicado en julio de 1928. Hasta esa fecha, sólo existían artículos sueltos publicados en la prensa o textos de los historiadores integrados en otros estudios, sin una dedicación especial al arte.

En los primeros 15 capítulos, el autor investiga los orígenes y las fuentes del arte chileno, que incluye la arquitectura, la escultura y la pintura, recorriendo los artistas nacionales y extranjeros desde la prehistoria del arte - la cultura atacameña, el arte incaico y araucano -, pasando por las primeras obras en el siglo XVIII realizadas por los Jesuitas, las obras de la Escuela Quiteña en Chile, hasta llegar a Álvarez de Sotomayor.

No emite comentarios sobre estilos ni hace alcances de teoría ni crítica de arte, faltando además una apreciación de conjunto sobre la pintura nacional.

Para el coleccionista, el primer pintor chileno habría sido Ignacio Andía y Varela, fallecido hacia 1822 o 1823, quien realizó algunos retratos de oficiales y gobernadores de Chile y el cuadro Un Parlamento de Indios, obras destruidas durante los saqueos habidos durante las guerras por la Independencia. En aparente contradicción, califica a Francisco Javier Mandiola, nacido en 1820, como decano de los pintores chilenos.

Álvarez Urquieta considera como precursores extranjeros del arte nacional a Wood, Rugendas y Monvoisin.

El catálogo del conjunto de obras presenta, en algunos de los capítulos, temas interesantes como:

- Fundación de la Academia de Bellas Artes;
- Kirchbach y sus discípulos;
- Tomás Sommerscales y otros contemporáneos de Kirchbach;
- Juan Mochi;
- Cosme San Martín;
- Pedro Lira;
- Creación del Museo de Bellas Artes;
- Álvarez de Sotomayor y sus discípulos;
- Richon Brunet y sus discípulos.

El autor clasificó a los artistas como discípulos del Director de la Academia o, posteriormente, de la Escuela de Bellas Artes, según la época de sus estudios. Entre las afirmaciones discutibles están que Juan Francisco González haya sido impresionista o que el autónomo Pedro Luna fuera (exclusivamente) discípulo de Álvarez de Sotomayor. Destaca además a los poco relevantes pintores Jorge Délano, Alfredo Bustos y Franco Paolantonio, entre los alumnos del director español.

En el catálogo ilustrado de la colección, las obras se clasifican según el orden cronológico de sus autores. Dado que el cuadro Casas de San Marino de Pedro Luna y varios otros del actual patrimonio del museo aparecen en el mismo catálogo, es posible que llegaron por donación o adquisición de esas pinturas. A pesar del valor de ese incremento en el acervo, retrocediendo en el tiempo, cabe preguntarse:

¿Cuánto de la pobreza y poca variedad de las colecciones del principal museo chileno, no derivaron de la estrechez de criterio en la selección de las obras compradas en 1910, con motivo de la Exposición del Centenario?

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, publicaron textos de crítica, entre otros, Ricardo Richon-Brunet, José Backhaus, Nathanael Yáñez, Manuel Magallanes, Pedro Prado, Juan Francisco González, Camilo Mori, Armando Lira, Jean Emar. Si bien contribuyeron a la formación de cierta cultura plástica, no consolidaron una crítica profesionalizada ni aportaron a la tradición historiográfica de las artes visuales nacionales.

Nathanael Yáñez Silva (1884-1965) tuvo una vida más extensa que la de Pedro Luna y en mejores condiciones económicas. Fue dramaturgo, novelista, cuentista y periodista. De familia acomodada, no realizó estudios universitarios. Ya en 1903, escribió bajo el seudónimo de Yanic en *El Imparcial*. En 1905, pasó a la revista *Zig-Zag* iniciándose en la crítica de arte. Fue contratado en 1906 por *El Diario Ilustrado* para reemplazar a Pedro Lira.

Desde el momento de su aparición pública se convirtió en un mítico personaje vestido además en forma muy peculiar. Su original comportamiento le valió varios apodos despectivos. A pesar de su mesura, repetidas veces fue insultado y agredido.

Sin el enfoque sistemático de Romera, hacia 1945, Yáñez Silva diferenciaba cuatro épocas en la evolución del arte nacional entre 1850 y 1920: la época de Monvoisin; de Pedro Lira; de Virginio Arias, en la Escuela de Bellas Artes hasta 1910; la época de Álvarez de Sotomayor, entre 1908 y 1913.

Aunque Nathanael Yáñez fue un admirador del arte clásico y del academismo afrancesado, en sus textos acepta nuevos aportes como la contribución de Álvarez de Sotomayor al arte chileno. De sus alumnos, no menciona a Luna y destaca a Exequiel Plaza; Gordon, (formado por Pedro Lira); los hermanos Lobos y Bertrix. Según el periodista, no habría existido una época más vibrante y de trabajo más entusiasta y comprometido.

En una exposición realizada del Instituto Chileno-Británico en 1945, además de celebrar a pintores académicos, elogia a artistas más modernistas como Juan Francisco González, Exequiel Plaza, Jorge Letelier, Laureano Guevara y Marco Bontá. En 1959, solidarizó con el Grupo Rectángulo, ajeno a su gusto artístico. En una exposición realizada por los integrantes de ese grupo, irresponsables destruyeron numerosos cuadros y esculturas en el Museo de Bellas Artes. Yáñez condenó el desacato cometido contra las ideas individuales sobre el arte, “por muy geométricas que sean”. A su desvalorización como crítico, contribuyeron Jean Emar y los profesores de la Universidad.

La contratación de Fernando Álvarez de Sotomayor en 1908 y el posterior acceso a la docencia de Juan Francisco González impulsaron la apertura artística, con el inicio de la pintura social y la renovación de la plástica chilena. Ésta fue promovida con la realización de exposiciones respaldadas por organizaciones estudiantiles y por la diversificación de la crítica, apoyada por el grupo Los Diez y por universitarios en las revistas Los Diez, Revista de Artes y Letras, Juventud y Claridad, durante el periodo 1911 a 1925.

Jean Emar (Alvaro Yáñez) tuvo una participación contraria a la crítica de arte oficialista y opuesta al gusto del público burgués. Sus comentarios, demasiado modernos para el ambiente artístico chileno y publicados en La Nación, de propiedad de su padre, se denominaban Notas de arte entre 1923 y 1925. Fueron continuadas en 1926 con las Notas de París y La Nación en París, sección difundida hasta 1927. Entre sus numerosos artículos de crítica sobre artes plásticas, trató materias como las siguientes:

- contribución de Cézanne en las leyes de construcción y equilibrio y su importancia en la aparición del cubismo;
- oposición a los profesores, pintores y críticos contrarios a las nuevas expresiones plásticas;

- exposición de la Casa Rivas en 1923 y características de cada uno de los integrantes del Grupo Montparnasse;
- fuertes e irónicos reparos a Nathaniel Yáñez Silva, Jorge Délano y Daniel de la Vega, por su espíritu conservador, escasa sensibilidad, rechazo del arte nuevo, falta de conocimientos, basarse sólo en sus gustos personales .

Jean Emar realizó una acción trascendente en la difusión de las corrientes estéticas en boga en París apoyando al grupo Montparnasse, con cuyos integrantes estableció un vínculo de amistad, cuando era primer secretario de la embajada en Francia. El esquema elaborado por Emar resume los postulados estéticos del grupo:

- Antiacademicismo, antinaturalismo, antirrealismo.
- Ausencia de un estricto estilo plástico.
- Arte vigoroso. Libertad y espíritu lírico para crear.
- Leyes propias de espacio y tiempo en el arte.
- No repetir ni copiar a los maestros.

El grupo Montparnasse se inició en 1923 y estuvo integrado por Luís Vargas Rosas, su futura mujer Henriette Petit, los hermanos Ortiz de Zárate y José Perotti. Durante su estada en París, toman contacto con las vanguardias: surrealismo, cubismo, constructivismo y abstracción. Siguen los planteamientos de Cézanne: eliminan la representación realista del modelo, buscan la autonomía del objeto artístico y dan importancia a los colores, las formas, los ritmos lineales, el cromatismo y la composición. A su regreso en 1923, por primera vez un grupo de artistas nacionales se rebelaba contra el naturalismo, apartándose de la temática social de la Generación del 13. Su primera exposición en Chile fue presentada ese mismo año en la sala Rivas y Calvo.

Sara Malvar, Fernando García Oldini y Vicente Huidobro colaboraron con los pintores del Grupo difundiendo las realizaciones de las vanguardias en el arte y la cultura europea al promover las nuevas expresiones como el cubismo, el fauvismo, el



expresionismo, el surrealismo, la valoración del arte africano y el surgimiento de un nuevo arte ruso.

Jean Emar impulsó las creaciones de los partidarios de la vanguardia artística, como Pablo Neruda, Pablo de Rokha, a fin de alcanzar la autonomía en el campo cultural y de generar las condiciones para construir un arte propio. Contrario al pintoresquismo folclórico, promovía la construcción de una nueva disciplina estética basada en “materiales sólidos, verdaderos” extraídos de la vida y de la tierra.

Como consecuencia del incremento de la influencia y posterior dominio del ambiente artístico por los creadores renovados, hacia 1930 nacieron nuevas publicaciones como la Revista de Educación, Primera Revista de Arte, Segunda Revista de Arte, donde Víctor Bianchi, Alberto Rojas y Carlos Humeres escribieron en respaldo a las nuevas tendencias.

Durante años, la Universidad de Chile fue el único centro de desarrollo de la crítica y de la teoría del arte. En los anales de la Universidad, los hermanos Rodríguez Mendoza, Juan Francisco González, Ignacio Domeyko, publicaron sus planteamientos estéticos. Posteriormente, Pedro Prado dictó clases de historia del arte en la facultad, lo que sumado a la aparición de la Revista de Arte en los años 30, fueron hitos importantes en el desarrollo artístico nacional.

A continuación, se mencionan los principales historiadores y críticos con trabajos posteriores a 1930. En varios casos, se han agrupado por su origen académico o por el sector periodístico que los reunió.

Enrique Lihn abarcó diferentes áreas como poeta, narrador, dramaturgo, articulista, pintor, profesor, dibujante, locutor de radio, actor y editor. Hacia 1950, expuso sus óleos en la galería Reflejos, ubicada cerca de la Plaza Brasil. Estudió en la Escuela de Bellas Artes, donde se desempeñó como crítico y editor en la Revista de Arte. Colaboró también con la revista Proarte. Creó el Departamento de Estudios

Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Fue profesor invitado en universidades de Estados Unidos y España. Vivió dos años en Cuba. Obtuvo el premio Casa de las Américas y Extremo Sur.

Luís Oyarzún estudió Filosofía en el Instituto Pedagógico. Fue profesor de esa disciplina en el Internado Barros Arana, la Escuela Normal y el Instituto Pedagógico. En la Facultad de Bellas Artes, enseñó en la cátedra de Estética entre 1948 y 1954, año en que fue nombrado Decano, siendo reelegido en 1957. Se desempeñó como crítico literario de la Revista Pro-Arte y de arte en La Nación. Fue miembro de la Academia de la Lengua y Agregado Cultural en la Sede de la Naciones Unidas. Obtuvo varios galardones, entre ellos el Premio Atenea. Llegó a ser Presidente de la Sociedad de Escritores y Director de Extensión Cultural en la Universidad Austral.

Jorge Elliot fue Director del Instituto de Artes Plásticas. Además de su labor como crítico de arte, ha sido uno de los escasos pintores que tomó como motivo imágenes del norte chileno.

El pintor Alfredo Aliaga escribió, durante años, en la revista *En Viaje* perteneciente a Ferrocarriles del Estado que editó 470 números entre 1933 y 1973. En esa revista, desde 1953 Aliaga realizó una vasta difusión cultural, presentando su enfoque de la historia del arte chileno. Entre sus artículos, se pueden mencionar La escultura en Chile, Escuela y Museo de Bellas Artes del Palacio Vergara y Pedro Luna, fechado éste último en abril de 1962.

Dámaso Ogaz, crítico de breve participación en el medio nacional, fue uno de los impulsores del arte abstracto en Chile. En sus artículos de la Revista de Arte de la Universidad, presenta su visión sobre la intromisión extranjera en el arte chileno.

Ricardo Bindis fue profesor de arte chileno en la Universidad de Chile. Ha efectuado una amplia labor de difusión. Autor de libros sobre pintura chilena y de varios fascículos con los calendarios anuales de la Philips. Ha realizado conferencias, clases, asesorías en la preparación de exposiciones, críticas en diarios y revistas.

En el área periodística, Alberto Goldschmidt, tal como Yáñez Silva, cuestionó la enseñanza de arte en la Universidad de Chile. Proveniente de Bolivia, escribió en *La Nación* y *Nuevo Zigzag*, pasando a ser el crítico de arte más controvertido de la década del cuarenta e inicios del cincuenta. En sus textos, reprueba el comportamiento de la sociedad chilena. Su estilo se aparta de lo coloquial y ahonda en los aspectos sociológicos del arte, enfocando los trabajos de arte como disciplina. Su crítica es fuertemente destructiva. Goldschmidt ironiza a los “maestros” de la pintura nacional; es condescendiente con Juan Francisco González y los pintores de la Generación del 13; tolera con alguna esperanza de progreso posterior a María Luisa Señoret, Ramón Vergara y José Balmes; hace trizas al Salón Oficial de 1949.

Antonio Romera estudió en la Escuela Normal de Albacete. Realizó estudios iniciales en literatura y se aproximó a las artes visuales durante su permanencia en Lyon, que cuenta con 21 museos. Entre 1932 y 1939, fue profesor en esa ciudad francesa, donde publicó *El Impresionismo Patológico*. Llegó al país como refugiado, en 1939. Escribió en *La Nación*, en las revistas de la editorial Zig-Zag, en *Atenea* y *Pro Arte*, en *El Mercurio* y *El Sur*, llegando a ser la máxima autoridad en historia de arte chileno y el crítico más respetado de su época.

Sus primeros textos reflejaron carencia de conocimientos técnicos y de suficiente solidez conceptual. En esos escritos iniciales, Romera se refiere a algunos atributos personales o sociales de los pintores que comentaba. Afirmaba que hay un dominio interior en la obra que dice relación con los sentimientos, primando la subjetividad de difícil verificación.

Escribió más de 15 libros, siendo su principal aporte la *Historia de la Pintura Chilena*, obra fundacional de la historiografía artística local. En ese texto, revisa el desarrollo del arte nacional, desde el inicio del período republicano e incluye artistas contemporáneos a la fecha de la edición de 1976 (63). Dictó cursos de *Estética* en la Universidades de Chile y de Concepción. Fue también representante de Chile en la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Romera fue uno de los primeros en

interrogarse acerca de la identidad del arte nacional. En la pintura chilena, encuentra una doble interpretación:

- un realismo de connotación estética en los pintores de fines del siglo XIX;
- un realismo de trasfondo ético, de perfil costumbrista, en el caso de Giovanni Mochi y en los artistas de 1913. La clave del sentimiento aparece también en la obra de creadores posteriores, como Henriette Petit y Carlos Faz.

Para el crítico, los pintores del grupo Montparnasse transmiten en sus obras y en sus aulas el paradigma vanguardista francés. La racionalidad precubista, con el modelo cezanneano, influye sobre buena parte del arte nacional. Se encuentran también propuestas estructuralistas en las corrientes geométricas posteriores.

Salvo un período de mayor pluralismo periodístico, iniciado en los gobiernos radicales y finiquitado en 1973, los medios han sido patrimonio casi exclusivo de los dueños del poder económico y su orientación ha sido en extremo conservadora.

En El Diario Ilustrado, el de mayor circulación en 1906 y de fuerte inclinación clerical, escribieron Ana Helfant y Víctor Carvacho, colaboradores además de Política y Espíritu. En la visión ideológica de la revista, participaron también los críticos Nena Ossa, Pedro Labowitz y Francisco Otta.

Ana Helfant nació en Bucarest y viajó con sus padres por toda Europa. Fue crítica de arte en los diarios chilenos más importantes y en las revistas Eva y Ercilla. En estos semanarios, buscaba el acercamiento con el lector mostrando datos biográficos y aspectos estéticos. Ejerció la docencia y fue jefa de la Dirección de Cultura en el Ministerio de Relaciones Exteriores del gobierno militar, efectuando algunas actividades de censura con los artistas. En su enfoque del desarrollo de la pintura chilena, le interesaba en especial destacar su dependencia de la plástica europea. En su obra Precursores del Arte Chileno, critica a Alejandro Cicarelli, omitiendo su función

de fundador de la Academia de Pintura. Tampoco informa sobre la existencia de una pintura histórica chilena.

Víctor Carvacho, amigo de Pedro Luna, fue profesor de artes plásticas y el más polémico de los críticos chilenos, mostrando una postura ideológica afín con las tendencias políticas más conservadoras. Escribió en *El Debate*, *El Imparcial* y *PEC*. Fue autor de los libros *Historia de la escultura en Chile*, *Veinte pintores contemporáneos de Chile*, de la *Agenda CAP 1963: Visión de Pintura Chilena*, de numerosos artículos y catálogos de exposiciones.

Nena Ossa, licenciada en teoría y crítica de arte, trabajó en el Canal 13, *Eva*, *El Mercurio*, *La Nación* y como corresponsal de la revista *Art News*. En el semanario *PEC* abordó temas de estética, entregando sus ideas sobre el arte y la sociedad. Sus crónicas contienen información sociológica sobre los años 60 e inicios del 70. Durante el gobierno militar, ocupó el cargo de Directora del Museo Nacional de Bellas Artes.

Pedro Labowitz se refirió al Pop Art en Chile. A semejanza de Francisco Otta, utilizó la ironía en sus artículos. Escribió en *Nuevo Zig-Zag*, la revista *Occidente*, en el *South Pacific Mail* y en alemán en el semanario *Cóndor*. Fue Presidente del Círculo de Críticos y tuvo importante figuración en la crítica del arte latinoamericano.

Francisco Otta, fue director de la galería Instituto Chileno Norteamericano, artista y divulgador de la caligrafía. Nacido en Checoslovaquia, obtuvo la ciudadanía chilena en 1950. Publicó la *Guía de la Pintura Moderna* en 1959, que alcanzó siete ediciones, y el *Breviario de los Estilos y los Alfabetos del Mundo*.

Las críticas de arte de *El Mercurio* fueron redactadas en los inicios por Ricardo Richon-Brunet, a quien sustituyó Nathanael Yáñez y con posterioridad, hasta 1975, por Antonio Romera. En su filial porteña, han escrito Enrique Melcherts y Carlos Lastarria.

En la Universidad Católica, los cursos de Estética y Axiología, dictados por el sacerdote Raimundo Kupareo se iniciaron en 1950. En 1964, fue creado el Centro de Investigaciones Estéticas que empezó la publicación de Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, en 1966.

En párrafos anteriores, se comentó la orientación unilateral de los medios de expresión nacionales, lo que se comprobó con la dificultad de encontrar datos de los críticos con orientación izquierdista. En esa línea, se destacan tres exponentes del pensamiento materialista: Miguel Rojas, en la actualidad con tres doctorados a su haber, ocupó cargos universitarios antes de exiliarse; Ernesto Saul, autor de Pintura social en Chile, se inició en la antigua revista Ercilla y Carlos Maldonado que publicó en El Siglo.

## **2. SITUACIÓN HISTÓRICA Y PANORAMA SOCIAL ENTRE 1891 Y 1958**

La tesis postula la importancia del quiebre artístico y cultural del cual Luna fue un agente destacado, que representó en sus cuadros varias de las situaciones históricas resumidas en este capítulo. Durante los 60 años de vida del pintor, el país experimentó también importantes cambios políticos, sociales y económicos<sup>6</sup>.

Los gobiernos liberales (1870-1910) incorporaron los territorios de Tarapacá, Antofagasta, Araucanía y Magallanes; impulsaron las obras públicas y la urbanización; fundaron varias ciudades sureñas y promovieron la secularización institucional.

En el transcurso de todo el intervalo considerado, se logró un importante avance en la alfabetización del país. Mientras en 1895 el analfabetismo alcanzaba al 68,2 % de la población, en 1960 había descendido al 16,4 %. (El valor actual es de sólo 4 %).

Los subcapítulos 2.1 a 2.3, a continuación, comienzan con una síntesis biográfica de Pedro Luna y una lista de las principales obras realizadas en cada período, antes de presentar los hechos históricos y culturales más importantes. La trayectoria personal del pintor se presenta con mayor detalle en el capítulo 5.; el estudio de algunas de sus obras relevantes es materia de la Segunda Parte, en sus capítulos 7. a 10.

### **2.1 Posrevolución, parlamentarismo y clase media (1891 – 1920)**

Durante este período de la historia nacional, nace Pedro Luna y transcurren sus primeros 25 años de vida, con una infancia materialmente confortable, junto a sus abuelos; más tarde, vive la pobreza y sus aventuras de adolescente; ya adulto, disfruta la comodidad material de un matrimonio de conveniencia que, hacia 1920, le conduce a Roma donde pinta y disfruta la fortuna conyugal.

---

<sup>6</sup> En este capítulo, se ha considerado la información contenida en las referencias bibliográficas de Aylwin y otros (25), Godoy (40) y Vitale (236).

La producción del artista realizada en el país, durante este período, muestra una variedad de localidades, principalmente en la zona central, temas sociales y pintura de interior. De ella, destacan los siguientes cuadros mostrados en el Anexo 2, Reproducciones de Pinturas: cuatro Autorretratos, Cargadores en el puerto y Molino de Osorno. Completan los principales trabajos de la misma época: Cargadores en reposo, Domingo de Cuasimodo, Escena en la Vega, Estación Mapocho y Puente de columnas, Ranchos de El Salto, Cabeza, Desnudo.

A partir de 1891, se fortaleció el parlamentarismo. Los ministros se mantenían en sus cargos por dos o tres meses, hasta que el Parlamento derribaba al gabinete mediante interpelaciones y votos de censura.

Se sucedieron seis presidentes: Jorge Montt (1891 – 1896), Federico Errázuriz Echauren (1896 – 1901), Germán Riesco (1901 – 1906), Pedro Montt (1906 – 1910), Ramón Barros Luco (1910 – 1915) y Juan Luis Sanfuentes (1915 – 1920).

Los mandatarios mantuvieron un comportamiento moderado y conciliador. Durante sus gobiernos, soportaron una permanente rotativa ministerial. En los 30 años de régimen parlamentario, se sucedieron 85 gabinetes y más de 300 ministros.

Las decisiones de dirección del estado eran tomadas en los centros sociales o en las mansiones de los notables. Había estrechos vínculos de parentesco entre presidentes, ministros y parlamentarios. En las elecciones, participaba un 5 % de la población del país, electorado dominado además mediante el cohecho y el fraude.

Aunque el sistema parlamentario mantuvo la regularidad constitucional, la progresiva participación política y social generó motines y masacres obreras.

Durante las dos primera décadas, se dictaron importantes leyes: el Código de Procedimiento Civil (1902) y de Procedimiento Penal (1906); reformas de las leyes electorales (1914); accidentes del trabajo (1916); descanso dominical (1917); de previsión para el personal de ferrocarriles (1918).



En el parlamentarismo, los partidos políticos y sus alianzas ganaron importancia, en representación del reducido círculo que detentaba el poder socioeconómico. Esas agrupaciones no tenían contenido doctrinario y no atendieron los problemas sociales ya existentes a fines del siglo XIX. Estaban divididos en tres sectores:

- Partido Conservador, por la derecha;
- Partido Radical, al que se unía el Partido Demócrata, en la izquierda;
- Partido Liberal y el Partido Nacional, por el centro.

El radicalismo y la masonería se opusieron al control de la enseñanza en manos de las instituciones católicas, dueñas de la mayoría de los establecimientos educacionales. Sólo a partir de Domingo Santa María empieza a montarse el sistema de enseñanza laica que se fortalece a fines del siglo XIX.

Aunque haya sido generada por variados factores, alguna parte de la rebeldía de Luna, en la vida y en el arte, ¿habrá sido influida por su educación no religiosa?

El poder político, social y económico estaba concentrado en una pequeña *élite*. Hacia 1900, un centenar de familias poseían una enorme riqueza, comparable con los patrones europeos. Alrededor de 1920, comienza a debilitarse el monopolio de la clase alta como grupo dirigente y surgen nuevos sectores sociales.

Los estratos medios estaban formados por descendientes de los conquistadores, algunos mestizos privilegiados, funcionarios y artesanos. A mediados del siglo XIX, se integraron al grupo profesionales, profesores, pequeños comerciantes y empresarios, técnicos y artistas. Era un sector materialmente pobre, sin preparación técnica. Durante la segunda década del siglo XX, empezaron a tomar conciencia de clase, transformada en rebeldía y en ataques al sistema que expresaron a través del Partido Radical, de un sector del Partido Liberal, del Partido Nacional de la época y de la Masonería.

En 1830, Santiago, Valparaíso y Concepción totalizaban en conjunto unos 60.000 habitantes. En 1920, la población urbana del país era de 1.200.000 habitantes. Mientras la población total se triplicó, la urbana creció cerca de 20 veces. La comparación de los censos de 1895 y 1907 refleja la importancia de la industria salitrera: si la población total había aumentado en un 20%, la del Norte Grande creció en un 65 %.

El latifundio, principal empleador, ocupaba inquilinos y peones. La institución del inquilinaje ofrecía estabilidad, derecho a casa, una chacrita, talaje y algunos alimentos. No había salario o era insignificante. En 1918 trabajaban 80 mil obreros fabriles, 56 mil salitreros, unos 33 mil ferroviarios y una cantidad sin cuantificar en el carbón, los puertos y en talleres menores.

Santiago duplicó su población en 20 años, llegando a medio millón en 1915. La demanda de viviendas era enorme, mientras la ciudad no disponía de agua potable ni alcantarillado. Los nuevos arribados se hacían en conventillos. Era un ambiente de promiscuidad, alcohol, prostitución y enfermedades venéreas. En 1910, había 1.600 conventillos con unos 75.000 habitantes<sup>7</sup> sujetos a horarios de trabajo excesivos, salarios insuficientes, cesantía, enfermedades graves, alcoholismo. Las infecciones (cólera, viruela, tífus) provocaron una enorme mortalidad infantil. El 30% moría antes de completar un año de vida; el 50% de los fallecidos entre 1905 y 1908 eran menores de cinco años.

Los obreros del norte vivían en miserables campamentos, separados de la familia, y en malas condiciones higiénicas. Trabajaban de 12 a 14 horas diarias. Eran pagados con fichas canjeables sólo en la pulpería de la compañía que con frecuencia no respetaba su valor nominal y abusaba en los pesos y medidas.

---

<sup>7</sup> A comienzos del 2004, “unas 80.000 personas habitan en conventillos los que están principalmente ubicados en Santiago; Quinta Normal, Estación Central, Recoleta e Independencia.”, según Magdalena Piñera en (121).

A partir de 1853, se fundaron sociedades de ayuda mutua de los artesanos que cubrían la recreación, la formación de bibliotecas, la previsión, la vivienda y el ahorro. En 1900, llegaban a unas 170 sociedades, con diez mil socios. En su congreso del mismo año, promovieron campañas para bajar los precios, aprobación de leyes laborales, de instrucción primaria obligatoria y de protección a la industria nacional.

Luís Emilio Recabarren, tipógrafo en Valparaíso, fundó la prensa obrera y pasó a la acción política. Fue elegido diputado en 1906, sin llegar a ejercerlo. En 1912, creó el Partido Socialista Obrero (POS). Impulsó las mancomunales. Éstas, surgidas del salitre y los puertos nortinos, fueron las principales organizaciones proletarias del inicio del siglo XX. Creadas como sociedades de vida social y cultural, enfrentaron al sector patronal para modificar las relaciones productivas.

Las sociedades de resistencia anarquistas eran contrarias al Estado, la clase capitalista y el clero. Sólo creían en la acción directa del sabotaje, el boicot y la huelga. Tenían apoyo en el carbón, los portuarios y los artesanos de la capital. Organizaron numerosas huelgas, pero disminuyeron su importancia hacia 1920.

Las primeras huelgas chilenas ocurrieron en el siglo XIX: la mayor fue iniciada en 1890 por los lanqueros de Iquique y convocó a diez mil trabajadores de Tarapacá. Entre 1901 y 1907, hubo numerosas huelgas en diferentes ciudades y salitreras. La de Valparaíso, que llegó a paralizar todo el puerto, fue sofocada, dejando 50 muertos y 200 heridos. La Huelga de la Carne en Santiago terminó con 70 muertos y 300 heridos.

El conflicto más trágico se originó en la paralización de todas las salitreras. El movimiento concluyó con la matanza, en diciembre de 1907, de unas 2.000 personas albergadas en la Escuela Santa María de Iquique. La masacre de los trabajadores debilitó sus peticiones durante casi diez años, hasta el gobierno de Sanfuentes, en el que hubo numerosas huelgas y estado de sitio en Tarapacá y Antofagasta.

Tras la guerra del Pacífico, pierde fuerza la actividad agropecuaria frente a la economía de las minas, del salitre y del comercio.

En 1909, los ferroviarios crearon la Federación Obrera de Chile (FOCH) que recibió a los obreros de las mancomunales. En 1917, la FOCH se convirtió en una federación sindical. En 1919, Recabarren fue elegido como dirigente máximo y la Federación postuló la abolición del sistema capitalista como objetivo fundamental.

A la FOCH y el POS, que comandaban la reivindicación laboral, debe agregarse la Asamblea Obrera de Alimentación Nacional, formada en 1918 por anarquistas, contra la cesantía y el alza del costo de la vida. Hubo una gran cantidad de huelgas entre 1918 y 1920. Hasta 1973, el movimiento obrero tuvo una fuerte gravitación en la vida social y política del país.

Chile vivió en estrecha dependencia económica y cultural de Europa, que le proveía además de gran parte de la ropa, los alimentos finos, las manufacturas y los armamentos. Los extranjeros poseían un tercio de la industria y casi toda la minería.

La economía se basaba en el salitre, extraído y comercializado bajo control británico, y ocupaba en 1904 casi 25.000 trabajadores. Los derechos aduaneros de exportación que constituían en 1900 un 56,3 % de los ingresos públicos habían caído a 49,6 % en 1920. La explotación salitrera impulsó la producción agrícola y la creación de una embrionaria industria de insumos para la industria pesada. El importante flujo de ingresos estatales fue mal administrado y se creó una frondosa burocracia: de 3.000 funcionarios en 1880, se pasó a 27.000 en 1919.

La influencia británica decayó después de la Primera Guerra mundial, sustituida por Estados Unidos. Los norteamericanos dominaron la explotación cuprífera de El Teniente en 1912 y de Chuquicamata en 1916. Su inversión total se elevó de cinco millones de dólares de 1900 a 200 millones en 1920.

La dependencia del hemisferio norte, de sus ciclos económicos y el impacto de la Primera Guerra repercutieron en inestabilidad e inflación interna, siendo los principales

perjudicados las capas medias y populares que recibían salarios no reajustables y sobrevivían en una economía de subsistencia.

Entre 1891 y 1920, se priorizó la construcción de líneas férreas y de puertos. La red ferroviaria estatal pasó de 2.000 Kms en 1899 a 4.579 kms. en 1920, uniendo Iquique y Puerto Montt. La red privada cubría 3.632 Kms. Se crearon los ferrocarriles de Arica a La Paz y de Los Andes a Mendoza. En Valparaíso, se construyó el molo de abrigo y se repararon las instalaciones del puerto, destruidas por el terremoto de 1906.

Se inició el servicio de tranvías en Santiago, Valparaíso, San Felipe y San Bernardo y se irguió el tranque de Peñuelas. Se realizaron otras obras públicas importantes en puertos, caminos, puentes, agua potable y edificación.

Continuó la transformación de Santiago: se alzaron el Edificio Edwards, la Estación Central, los Tribunales de Justicia, el Edificio Gath y Chavez, el Museo de Bellas Artes, la Escuela de Ingeniería, la Escuela de Farmacia, el Instituto Comercial y el de Educación Física. Se compró el terreno para edificar la Biblioteca Nacional, el Museo Histórico y el Archivo Nacional.

Se ha estimado el crecimiento *per cápita* del período en 1% anual y el del producto geográfico bruto, en 4,5%. Con una mejor conducción económica, se habrían obtenido resultados mucho mayores. Se privilegió una economía de consumo y el endeudamiento de la oligarquía. Así, Chile entre 1880 y 1924, desaprovechó la oportunidad de lograr un alto desarrollo.

Se fortalece la influencia de la cultura y arquitectura francesa, aparecen lujosas mansiones y parques privados. Relucen la escultura y la pintura académicas. Surgen grandes exponentes de la historiografía y la oratoria parlamentaria.

A partir de 1885 llegan profesores alemanes para dirigir varias escuelas normales y la enseñanza en el Instituto Pedagógico. Entre 1885 y 1919, la organización del

Ejército, según el modelo prusiano, fue dirigida por instructores alemanes, mientras 130 oficiales chilenos se perfeccionaron en Alemania.

A fines del siglo XIX, la pintura aún reflejaba el modelo de la Academia, fundada en 1848. Sus temas preferidos: la mitología, la historia, retratos de personajes, paisajes y naturalezas muertas. Los pintores más destacados eran Pedro Lira, Onofre Jarpa, Alfredo Valenzuela Puelma, Cosme San Martín y Enrique Lynch.

Ese enfoque tradicional fue enfrentado por Juan Francisco González cuyas obras eran construidas mediante bocetos de rápidos trazos, de contornos imperfectos y de gran libertad cromática. Otros innovadores, anteriores a Pedro Luna, fueron Alfredo Helsby, Alberto Valenzuela Llanos y Pablo Burchard. La información sobre el grupo de artistas que revolucionó la pintura nacional está contenida en el capítulo 4. La Generación del 13.

De la clase media procede la mayoría de los intelectuales y artistas del período. Se impulsa la creación de nuevas editoriales y surgen varios periódicos entre 1900 y 1913. La antigua aristocracia pierde presencia cultural.

En la mesocracia, se origina el grupo de los Diez, compuesto por escritores, músicos, pintores, escultores y arquitectos. En 1904, se constituye la colonia tolstoyana, de corta duración, integrada por Augusto d'Halmar, Fernando Santiván, Julio Ortiz de Zárata y Manuel Magallanes. En los grupos anarquistas, participan el poeta Domingo Gómez, el dramaturgo Antonio Acevedo, el pintor Benito Rebolledo. La Sociedad Bach difunde las obras de Wagner y Bach en oposición a la ópera italiana y a la música frívola.

Surgen los ensayistas, Nicolás Palacios con Raza chilena, Tancredo Pinochet y La Conquista de Chile en el Siglo XX, Alejandro Venegas con Sinceridad, Chile íntimo. Francisco Encina en Nuestra inferioridad económica analiza la psicología económica chilena y los factores étnicos, sociológicos y educacionales que originan esa inferioridad.

Los poetas Carlos Pezoa, Antonio Bórquez y Diego Dublé se dedicaron al paisaje y al pueblo chileno. Baldomero Lillo, Joaquín Díaz Garcés y Federico Gana escribieron numerosos relatos criollistas. Las primeras novelas de esa tendencia pertenecen a Víctor Domingo Silva y Mariano Latorre.

Varias novelas urbanas proletarias y de la clase media, publicadas entre 1902 y 1920, se deben a Fernando Santiván, Rafael Maluenda, Eduardo Barrios, Augusto d'Halmar y Joaquín Edwards.

A fines del siglo XIX, se podían diferenciar ocho formas regionales de arquitectura: del salitre, del altiplano, de Valparaíso, de Santiago, del Valle Central, de la colonización alemana, de Chiloé y de Magallanes.

Frente al lujo habitacional de la alta burguesía, las viviendas de los sectores medios incluían también pasajes y cités. Surgen improvisados y miserables barrios obreros.

Por ley de 1879, se entregó a la Universidad de Chile la tuición de la educación secundaria. En 1889, fueron creados el Instituto Pedagógico y la Universidad Católica. Durante los gobiernos de Santa María y Balmaceda se construyeron unos 150 edificios para escuelas primarias, secundarias, normales y técnicas. Se enviaron profesores a perfeccionar en el extranjero. En paralelo, las congregaciones religiosas instalaron colegios de educación media.

Entre 1891 y 1920, se fundaron numerosos liceos fiscales a lo largo del país; el Instituto de Educación Física; institutos comerciales en Iquique, San Felipe, Santiago y San Carlos; cursos de matronas y de enfermería; escuelas normales en Talca, Victoria y Puerto Montt; la Escuela Agrícola de Cauquenes. Durante el gobierno de Sanfuentes, se aprobó la ley de Instrucción Primaria Obligatoria propuesta por Darío Salas.

Santiago experimentó notables adelantos, como la construcción del alcantarillado (1898); la inauguración de la Estación Central (1900) y la Estación Mapocho (1913).

El inicio del siglo coincidió con la llegada de la electricidad, los tranvías, el cine, los automóviles y el servicio de agua potable en varias ciudades. Se construyeron los primeros edificios de diez pisos.

## **2.2 Años de Inestabilidad 1920 - 1932**

Durante esta etapa histórica, Pedro Luna regresa de Europa; termina su primer matrimonio; al comienzo, triunfa en Santiago; inicia su itinerario provinciano, viviendo principalmente en Traiguén y Linares; es postergado por el medio artístico, pero no sufre aún la miseria financiera que lo acosará en los últimos 25 años de vida.

En el anexo 2, se pueden apreciar las imágenes de los siguientes cuadros relacionados con su permanencia en Europa: Catedral de Marsella, El barco rojo, Cúpula de San Pedro, Roma San Pedro, Jardín de El Pincio y Puerto de Marsella. Este anexo contiene además obras nacionales del período: Atardecer en Traiguén, La roca del perro, Paisaje araucano, Paisaje con cordillera y Puente de Linares.

De la misma época, otros óleos destacados de Europa son Puente Nerón, Castillo de San Angelo, Crepúsculo en el Tiber, El Vaticano desde el puente de Miguel Angel, El puente Vaticano, Casitas en el Tiber, Catedral de Málaga. De los motivos chilenos, se pueden diferenciar temas de Santiago como Puente de Las Pirámides, Conventillo de la Higuera y Misa del gallo y entre los óleos del sur, El Guillatún, El Bodegón, Paisaje de Lumaco, Arando en la loma, Balseadores, Pescadores Araucanos, Crepúsculo en el Renaico, Topeaduras en Linares. Como pintura de interiores, cabe mencionar al desnudo Leda y El principito.

Hacia 1920 se consolidaba Estados Unidos como potencia hegemónica continental.



En 1921, la FOCH se afilió a la Internacional Sindical Roja de Moscú y el POS se denominó Partido Comunista, ingresando a la Tercera Internacional Comunista. Las clases postergadas, con sus peticiones y movilizaciones, influirían en la promulgación de las leyes sociales de 1924.

Por primera vez, en la campaña de 1920, se expresaron masivamente los sectores populares del país. Arturo Alessandri, con amplia participación política desde 1897, fue proclamado por la Alianza Liberal, compuesta por sectores medios; pequeños comerciantes, industriales y agricultores; artesanos y obreros. Luís Barros Borgoño, de la Unión Nacional, representaba a los grandes propietarios, comerciantes e industriales, terratenientes, profesionales liberales y banqueros.

Con una nueva concepción del Estado, Alessandri deseaba una institucionalidad que abriera posibilidades hacia el futuro. Para la Unión Nacional, en cambio, el opositor representaba la ruptura de la tradición republicana. Durante la campaña, Alessandri recorrió el país y se comunicó con los habitantes de cada centro poblado. Nació un proceso de ideologización y de expresión de las aspiraciones sociales y políticas.

Alessandri obtuvo 179 electores contra 175 de Barros. Ante los reclamos de fraude, el triunfo del primero fue confirmado por un Tribunal de Honor, designado para resolver la contienda.

El Presidente recibió el país con graves problemas económicos. Su programa de reformas de carácter social y de mejoramiento de los salarios no se materializó por la oposición del Congreso, que impidió también la creación del Banco Central, la instauración del impuesto a la renta y la aplicación de medidas de protección a la industria nacional.

Las agrupaciones de estudiantes y obreros contribuyeron a la agitación. El local de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) fue asaltado en julio de 1920,

cayendo en la clandestinidad y siendo encarcelados algunos dirigentes. La FECH retiró el apoyo a Alessandri después de la matanza de San Gregorio en 1921.

En 1921, la crisis salitrera originó el despido masivo de trabajadores. La represión en San Gregorio derivó en la muerte de cuatro militares y 36 obreros. En los años siguientes, arreciaron las huelgas y mítines en el país, sin obtener mejoras salariales.

Las elecciones de 1924 no modificaron el cuadro parlamentario ni su rechazo a las iniciativas del gobierno. En septiembre de ese año, un grupo de oficiales concurrió a las tribunas del Senado y se constituyó en Comité. El Parlamento en sólo cuatro días despachó los proyectos de: leyes militares, cooperativas, contratos de trabajo, sindicatos, tribunales de conciliación y arbitraje, indemnización por accidentes del trabajo, Caja de Empleados Particulares, Caja de Seguro Obrero, derecho a huelga.

La acción de los militares motivó la renuncia de Alessandri. El 11 de septiembre de 1924, se constituyó una junta militar decidida a convocar a una Asamblea Constituyente. Una segunda junta pidió a Alessandri que reasumiera el mando para dirigir la elaboración de una nueva Constitución, la que fue aprobada por plebiscito y promulgada el 18 de septiembre de 1925.

La nueva Carta fortaleció el régimen presidencial. Suprimió las facultades fiscalizadoras del Senado y limitó las de la Cámara de Diputados. Amplió las incompatibilidades de los parlamentarios de ejercer los cargos de ministro, intendente, gobernador o juez. El período presidencial se alargó a seis años y se implantó la votación directa. Se oficializó la separación del Estado y la Iglesia.

Promulgada la Constitución, Alessandri renunció en octubre de 1925. En diciembre, asumió Emiliano Figueroa, elegido por consenso de los partidos políticos. El nuevo presidente, presionado por Carlos Ibáñez, renunció en mayo de 1927.

Carlos Ibáñez participó en los movimientos militares de septiembre de 1924 y enero de 1925. En 1927, siendo Ministro del Interior y como candidato único, convocó

a elecciones. Asumió las funciones de Presidente en julio de 1927. Ordenó detenciones, relegaciones, exilios y control de la prensa, atropellando la constitución, las leyes sociales y el poder judicial. Persiguió a comunistas, dirigentes obreros y políticos. En 1930, Ibáñez designó a todos los parlamentarios en las Termas de Chillán, (Congreso Termal).

Durante los años 20, aumentó la influencia de la clase media en la política, la administración pública, el comercio, la industria, la vida intelectual, sin que eso significara un progreso en la vida de los sectores populares. Antes de la dictadura de Ibáñez, las organizaciones obreras promovieron numerosas huelgas, en especial en el carbón, el salitre y en Valparaíso.

Ibáñez amplió la gestión estatal, la ejecución de obras públicas y el fomento de la producción interna. Reorganizó la Administración Pública y dictó el Estatuto Administrativo en 1930, formando la Contraloría y la Tesorería General de la República. Entre las entidades públicas creadas, se destacan FAMA y LAN.

Por efecto de la crisis mundial de 1929, se minimizaron las exportaciones lo que derivó en cesantía, represión a los obreros, inestabilidad económica, social y política de la clase media, pérdida de poder de la oligarquía.

En julio de 1931, la situación fiscal era crítica. Esto derivó en una huelga general lo que provocó la renuncia de Ibáñez en de julio de 1931. En las elecciones de octubre de 1931, venció el abogado radical Juan Esteban Montero quien permaneció en el cargo sólo hasta junio de 1932, tras la sublevación de las tripulaciones navales en septiembre de 1931 y de la Aviación en 1932.

Al renunciar el Presidente Montero, una junta de gobierno proclamó la República Socialista de Chile, disuelta a los pocos días por uno de sus miembros quien tomó el poder al que debió renunciar en septiembre de 1932. El desorden duró hasta la nueva elección de Alessandri en diciembre del mismo año.

El impacto de la crisis mundial de 1929 y la pérdida del monopolio salitrero tuvieron un efecto devastador: mientras el comercio mundial cayó 26,5 % entre 1929 y 1932, en Chile disminuyó en 70%

Dentro del campo educacional, en 1927 la tuición de la enseñanza secundaria pasó al Ministerio de Educación, aumentando además la enseñanza primaria obligatoria a seis años.

En 1928, fue fundada la Universidad Católica de Valparaíso y en 1929, comenzó la organización de la Universidad Santa María. En 1931, se dictó el Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria, estableciendo que las cuatro universidades privadas debían seguir los programas de la Universidad de Chile y sus alumnos prestar exámenes ante comisiones nombradas por ésta.

Mientras Pedro Luna permanece alejado en el sur, el catálogo del “Salón de Junio” de 1925 presenta a los nuevos pintores: Luís Vargas, Henriette Petit, Julio y Manuel Ortiz de Zárate, José Perotti, Camilo Mori, Juan Bianchi, Waldo Vila, Jorge Caballero, Augusto Eguiluz, Hernán Gazmuri, Pablo Vidor, Mina Yáñez.

En el de Salón de 1928 expusieron Julio y Manuel Ortiz de Zárate, José Perotti, Camilo Mori, Ana Cortés, Inés Puyó, Marco Bontá, Augusto Eguiluz, Isaías Cabezón, grupo que pasó a ser llamado Generación del 28.

El rechazo generado por sus cuadros, contribuyó a que el Ministro Pablo Ramírez dispusiera el cierre de la Escuela de Bellas Artes y el envío de 26 artistas a Europa a especializarse en arte contemporáneo y artes aplicadas. A su regreso, la mayoría ejerció la docencia en la Escuela de Bellas Artes, quedando la Universidad de Chile como tutora de la enseñanza artística del país. A partir de 1930, el conjunto asumió la hegemonía artística, disponiendo del Museo y de los salones de exposiciones.

Gabriela Mistral se dio a conocer con los Sonetos de la Muerte, incluidos en su libro *Desolación* de 1922. En 1924, Pablo Neruda publicó *Veinte Poemas de Amor* y

una Canción Desesperada. En la narrativa, hubo una amplia reacción de la crítica contra el criollismo, temática a la que fueron ajenos Augusto D'Halmar, Manuel Rojas, Pedro Prado, Salvador Reyes y Luís Enrique Délano.

A los imaginistas, seguidores del creacionismo de Huidobro, les interesaba buscar lo maravilloso. Publicaron sus ideas en la revista Letras, entre 1928 y 1930. En oposición, entre 1930 y 1932, la revista Índice agrupó a los defensores de un criollismo renovado.

Karl Brunner, arquitecto austriaco, fue contratado por el gobierno para preparar en 1930 el Plan Urbanístico de Santiago. Comienza la modernización del sector céntrico de la capital con la construcción de edificios y el uso amplio del concreto armado.

### **2.3 Consolidación democrática y desarrollo industrial 1933 – 1958**

Transcurre la parte final de la vida de Pedro Luna: casado por segunda vez en Linares, su nueva mujer lo acompañará hasta la muerte del pintor; vuelve a Santiago, donde continúa trabajando sin éxito comercial; después de 1950, obtiene un cierto reconocimiento artístico, pero permanece en la pobreza hasta su fallecimiento ocurrido en diciembre de 1956 en Viña del Mar, donde residía desde 1954.

Su trabajo artístico, muy abundante, se desarrolla con grandes altibajos. Las principales zonas del país representadas son barrios de Santiago, región austral, Rancagua y alrededores, Valparaíso y Viña del Mar, destacando los temas sociales y los portuarios. Del período, el anexo 2 contiene las siguientes reproducciones, entre las mejores obras del período: El baile de las enanas, Angostura Inglesa, Golfo de Corcovado, Remolcadores en el puerto (Punta Arenas), Nocturno de Pichilemú, La fábrica, Primavera desde mi taller, 18 de septiembre - Machalí, Mercado, Después de la faena, Puerto, Casas de San Marino, Mercado, Autorretrato con blusa amarilla, Castillo Yarur, Paisaje, Pontón de Valparaíso y La grúa solitaria.

En diciembre de 1932, con Alessandri se inició una fase de estabilidad política que se mantuvo cuarenta años, sustentada en la legitimación de la Constitución de 1925, el gobierno civil, la democracia liberal, y la participación de nuevos grupos sociales.

Alessandri, elegido con amplio apoyo partidario, terminó su período en 1938 con respaldo sólo de la derecha. El saneamiento económico no mejoró la situación de los trabajadores. Se usaron Facultades Extraordinarias para reprimir a socialistas, comunistas, dirigentes de la FOCH y a la prensa de oposición. Las matanzas de Ranquil en 1934 y del Seguro Obrero en 1938, empeoraron las relaciones entre gobierno y oposición, aumentando la violencia y la división del país.

En abril de 1936, el Partido Socialista se integró al Frente Popular, uniéndose a comunistas y radicales. En las elecciones de octubre de 1938, triunfó el candidato de esa coalición, Pedro Aguirre Cerda, quien asumió el mando en diciembre.

Con Aguirre Cerda, se iniciaron catorce años de gobierno del Partido Radical, caracterizado por la flexibilidad y estabilidad del sistema político. El Ejecutivo se apoyó en diferentes coaliciones políticas, lo que facilitó un desarrollo nacional pacífico.

El Frente Popular se fue debilitando debido a desavenencias partidarias y a enfoques diferentes frente al pacto entre Alemania y la Unión Soviética de 1939, pero triunfó en las elecciones parlamentarias de marzo de 1941, dando un fuerte respaldo al gobierno. Mientras la derecha política ejerció una fuerte oposición, la derecha económica mantuvo cordiales relaciones con el poder ejecutivo.

Pedro Aguirre falleció en noviembre de 1941, sin terminar su período constitucional.

En las elecciones de febrero de 1942, venció Juan Antonio Ríos con el 56% de los votos y gobernó con un amplio respaldo parlamentario. El socialismo entró en crisis y se retiró del gobierno, pero mantuvo su apoyo en el Parlamento. De nuevo, el

Presidente no terminó su mandato, falleciendo en julio de 1946.

En las elecciones de 1946, Gabriel González Videla, apoyado por radicales y comunistas, obtuvo el 40,1% de los sufragios. Por primera vez, el Partido Comunista ocupó tres ministerios, acompañando a radicales y liberales en el gabinete.

La presión norteamericana y la fuerza ejercida por los sindicatos comunistas movieron a González Videla a expulsar a sus aliados izquierdistas del gobierno. Los comunistas se movilizaron en protestas y huelgas, que originaron la promulgación de la ley de “Defensa de la Democracia”.

González llegó hasta el final de su mandato, con frecuentes y erráticos cambios de alianzas ministeriales y parlamentarias, desprestigiando al Partido Radical que no ha logrado recuperar la fuerza que tuvo hasta comienzos de los años 50.

Las dificultades económicas; las pobres condiciones de vida; el creciente descontento ante la administración radical; la división de los partidos; todo eso, generó un fenómeno más social que político: el ibañismo, formado por gente de las más variadas tendencias políticas. Ibáñez ilusionó con una imagen de austeridad, mientras la clase media menospreciaba los postulados reformistas para preferir la defensa del orden. Como expresión del descontento ciudadano, Carlos Ibáñez obtuvo 466.439 votos, con el 46,8%, en la elección de septiembre de 1952.

Su administración creó el Ministerio de Minería, la Corporación de la Vivienda y el Instituto de Seguros del Estado. El Banco del Estado implantó programas de ahorro y de préstamos para los sectores postergados.

Con el apoyo de la izquierda y la Falange, en su último año de gobierno derogó la Ley de Defensa de la Democracia y se reformuló el sistema electoral. Se promulgó además la Ley de Probidad Administrativa y se permitió la creación de la Central Única de Trabajadores de Chile, CUT. Ibáñez gobernó hasta el 4 de noviembre de 1958.

En 1934, se estableció el sufragio femenino para las elecciones municipales; en 1949, fue ampliado para las votaciones parlamentarias y presidenciales. Se avanzó en la protección de la maternidad, de los derechos hereditarios y de asignación familiar. En el último gobierno radical, se nombraron dos embajadoras y una ministra.

El Frente Popular consolidó al Estado como promotor y gestor del desarrollo industrial. Se creó la Corporación de Fomento para elaborar la política económica y como organismo de promoción de un desarrollo real.

Su contribución más importante fue el Plan de Electrificación del País y la creación de la Endesa que, a partir de 1944, concluyó la construcción de las primeras grandes centrales hidroeléctricas de capital nacional. La trascendencia nacional de la Endesa, debilitada desde 1974, duró hasta 1990.

Las exploraciones de yacimientos petrolíferos permitieron su primer descubrimiento en Magallanes en 1945. En 1950, la CORFO traspasó la exploración y la explotación del petróleo a Enap. En el sector siderúrgico, la CORFO fundó la CAP que construyó la usina de Huachipato, cuya producción se inició en 1950.

A pesar del desarrollo económico y del crecimiento de la producción, subsistió el déficit habitacional y educacional. A los conventillos, se sumó la aparición de las primeras poblaciones callampas. Otra carencia fue la insuficiencia de la producción agrícola.

Los gobiernos de los radicales se caracterizaron por el crecimiento del sindicalismo y por una permanente inflación anual de dos dígitos, inferior al 30 %, salvo dos valores extremos: 8,8% en 1945 y 33,5% en 1947.

Durante la Segunda Guerra, el país no recibió importaciones desde Europa ni Japón, pasando Estados Unidos a ser el proveedor de más del 50 % de las importaciones de América Latina. Chile no obtuvo ventajas con el aumento de sus exportaciones, pues la potencia del norte fijó un precio bajísimo al cobre. Desde el



término de la guerra, la tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética marcó la política y la economía del mundo hasta fines de los años 80.

A partir de los años 30s, las expresiones culturales se ampliaron y se tornaron más cosmopolitas. En la década del 40, hubo grandes avances en el campo musical, creándose: el Instituto de Extensión Musical y su Escuela de Danza, en 1940; la Orquesta Sinfónica, en 1941; la Revista Musical Chilena, el Ballet Nacional y el Coro de la Universidad de Chile, en 1945. Surgió el teatro universitario, se instauró el Premio Nacional de Literatura y hubo un importante desarrollo de la investigación universitaria y de la actividad editorial. El país sirvió de asilo a intelectuales españoles y otros inmigrantes que aportaron una importante contribución cultural.

Aguirre Cerda tuvo como lema Gobernar es educar. Su gobierno promovió la educación técnica. En la Rectoría de Juvenal Hernández, la Universidad pasó a ser un importante centro de investigación científica.

Durante el mandato de Juan Antonio Ríos, se creó el Instituto del Inquilino, numerosas escuelas rurales y un amplio plan de alfabetización que fue reforzado con una Campaña Nacional de Alfabetización durante el gobierno de Gabriel González

En provincias, se fundaron escuelas femeninas, de artesanos e industriales. A las sedes provinciales de la Universidad Técnica, ingresaron jóvenes de familias pobres.

En la década del 30, la pintura de Luís Vargas Rosas se torna abstracta, una excepción en la plástica nacional. Inés Puyó y Ana Cortés también se aproximaron a la abstracción. Los pintores Antúnez, Zañartu, Matta y Carreño, por su parte, buscaron expresiones estéticas propias y cercanas a las nuevas tendencias europeas.

Los pintores más destacados de la generación de 1940, fueron Roberto Matta, Sergio Montecino, Fernando Morales, Reinaldo Villaseñor, Israel Roa, Ximena Cristi, Carlos Pedraza, Gregorio de la Fuente, José Venturelli, Nemesio Antúnez. En ellos, se distinguen dos tendencias:

- los seguidores de las orientaciones de la generación del 28, que realizaron paisajes, retratos y temas autóctonos mediante el uso libre del color;
- quienes rompen con el arte figurativo y siguen las nuevas tendencias del arte internacional.

En los años 50, Gracia Barrios, Eduardo Martínez, José Balmes, Roser Bru, entre otros, cuestionan los modelos paisajistas e intimistas, valorizan el gesto y la liberación del motivo. En cambio, Ramón Vergara, Gustavo Poblete, Waldo Vila, Matilde Pérez, Elsa Bolívar y James Smith forman el Grupo Rectángulo y optan por la abstracción geométrica.

En el ámbito literario, en oposición a los imaginistas, surgió una corriente neorrealista, la generación del 38. Sus principales integrantes fueron Nicomedes Guzmán, Daniel Belmar y Fernando Alegría. Intentaron expresar una chilenidad interior y enfatizaron la denuncia social, fundando la novela del proletariado.

Contemporáneos con los narradores de la generación del 38, los poetas Braulio Arenas, Enrique Gómez, Teófilo Cid y Gonzalo Rojas, del grupo Mandrágora, expresaron el surrealismo en Chile. Se acrecentó la importancia de los grandes poetas: Huidobro, Gabriela Mistral, Neruda y de Rokha.

Los principales ensayistas del periodo fueron Francisco Encina, Alberto Edwards, Jaime Eyzaguirre, Domingo Melfi y Benjamín Subercaseaux.

Entre 1932 y 1938, se alzan los edificios del Barrio Cívico. En la década del 40, se inicia el crecimiento habitacional al oriente de Pedro de Valdivia, Se mantienen y renuevan los parques Forestal, Cousiño y Gran Bretaña. El mejoramiento se extiende a los edificios públicos de provincias y se reforma el estilo arquitectónico de La Serena.

### 3. CONTRASTES Y SIMILITUDES CON OTROS CREADORES

Pedro Luna reconoce los aportes tomados de Miguel Angel, Rafael, Velásquez, Goya, Manet, Cézanne y Aman Jean. De las obras que él observó en Europa, es posible que las pinceladas de Rembrandt y Bosch, como también los motivos de Toulouse-Lautrec, se hayan reflejado en algunas de sus obras posteriores. Debe recordarse también el calificativo que, en el país, le asignaron de Van Gogh chileno. Durante sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, fueron sus mentores Juan Francisco González y Álvarez de Sotomayor.

A continuación, se examinan los influjos artísticos recibidos por algunos de los maestros que, a su vez, interesaron al pintor nacional.

Velázquez, gran exponente del barroco español, es “deudor” de Vermeer, Caravaggio, Tiziano y, muy en especial, de Rubens. Muchos de sus retratos reales resultan convencionales pero, en las obras más libres, se distinguen personajes propios de la picaresca española que podrían ser antecedente de los cuadros populares de Goya. Mención especial merecen sus célebres Meninas que destacan la sutileza del autor en enfatizar el movimiento de la luz sobre los personajes donde la claridad es la fuente del color y de la forma.

Por iniciativa del rey Carlos III, Goya fue encargado de la reproducción de la serie de retratos de Velázquez que se concretaron en las 18 planchas ejecutadas en 1778. Las reproducciones resultan mediocres, pero constituyen una escuela para el mal copista a quien la pintura de Velázquez le revela el ser humano. Aprende a reconocer la cualidad hasta en el rostro más vulgar. Adquiere la técnica del agua fuerte y el traslado de los blancos y los negros. En Las Floreras, con la joven arrodillada al ofrecer una rosa, Goya recuerda a Las Meninas.

Para Van Gogh, durante su formación pictórica, los retablos de Rubens le llevaron al aclarado de su paleta. Se interesó también por la pintura de Delacroix. Al comienzo, recibió la ascendencia de Jean François Millet con sus escenas de campesinos. En París, conoció a Toulouse-Lautrec y a los impresionistas, con su revolucionario tratamiento del color. Además de la visión de las obras de Cézanne, en Asnières pintó ocasionalmente con Camille Pissarro y Georges Seurat cuyos brillantes matices pictóricos le atrajeron e influyeron en sus experimentos con el puntillismo. En su relación con Degas, se interesó por la figura humana. En la evolución de su arte, participaron Paul Signac y Émile Bernard, quienes consideraban anticuado el impresionismo. A su vez, la obra de van Gogh influyó de forma decisiva en el movimiento expresionista, como también en el fauvismo y en el arte abstracto.

El nexa propuesto en esta Tesis de Pedro Luna con Juan Francisco González y Roberto Matta se basa en la originalidad compartida y su importancia para la pintura nacional. En la relación planteada con los poetas chilenos, dos son también creadores de nuevos lenguajes artísticos; por su parte, Pablo Neruda posiblemente fue compañero de Luna en la bohemia culta de Santiago de los inicios de los años 20.

En el presente capítulo, el texto se centra en las características de los modelos elegidos. Con el fin de evitar repeticiones, no se detallan las particularidades de Luna, caso por caso. En varias oportunidades, se examinan también las diferencias y los parecidos biográficos.

### **3.1 Pintores extranjeros**

Dada la trascendencia de Leonardo da Vinci en la historia universal, resultaría inapropiado realizar una comparación detallada con un pintor cuyo arte no rebasa los límites de Chile. Sin embargo, al pasar, puede comentarse que Luna poseía algunos rasgos similares con Leonardo (37). El genio florentino fue también hijo ilegítimo; pintaba sin parar, durante muchas horas; era un lector incansable y un músico diestro; gustaba del refinamiento de la vida; no era austero ni cuidadoso con el dinero; disecaba cadáveres humanos; no dejó descendientes.

Los dos artistas españoles examinados más abajo se relacionan con Luna a través de las enseñanzas de Álvarez de Sotomayor.

Gauguin y Van Gogh, si bien en un nivel mundial, presentan varias características vitales y artísticas similares a las del creador nacional.

#### **Velázquez**

Por su origen, cercanía con el rey y la paradoja de ser un gran pintor que se sentía distante de su arte, las diferencias de Velázquez con el creador chileno son mucho mayores que los parecidos.

Contrastes: Desde muy joven vivió adscrito al palacio real, tuvo un solo amigo, el rey; casado a los 19 años, hubo una sola mujer en su vida, un solo taller, el del palacio; se caracterizó por pintar muy poco; no ejecutó encargos sin interés artístico, ni copias de sus propias creaciones; sólo pintaba retratos, sin aceptar trabajar en cuadros de composición; rechazaba que lo consideraran como pintor: para él, su arte era como una distracción.

Similitudes: Su habilidad artística la desarrolló en pocos años, como adolescente; observaba sólo sus propias resoluciones; pintaba velozmente; vivía distante: fue un maestro del desdén; en su época, no fue popular.

## Goya

Si bien Álvarez Sotomayor apodó a Arturo Gordon como el “Goya chileno”, Sergio Montecino (51), por su parte, encontró en Luna rasgos del pintor español<sup>8</sup>.

Contrastes: Era muy inculto, con mucha dificultad de expresión oral y pésima ortografía. Provenía de una familia bien estructurada, pero empobrecida. Sus primeros profesores fueron de bajo nivel pedagógico y de pocas aptitudes pictóricas. En su inicio, se muestra muy limitado de dotes y dependiente en lo artístico, sin mostrar la menor rebeldía contra lo convencional, características superadas posteriormente gracias a su obstinación. Realizó numerosos murales de grandes dimensiones. Elaboró también muchos cartones para la manufactura de tapices. A medida que va progresando su arte, asciende socialmente y recibe convenientes encargos de la nobleza, convivencia que le entusiasma. Produce un gran fresco La Virgen, Reina de los Mártires, siguiendo la tradición del arte religioso de su época. Llega a ser un gran retratista, con innumerables obras de ese género, incluyendo varias de la familia del Rey. En 1790, es proclamado como pintor real. Durante su permanencia en Sanlúcar, surge el moralista. Es además un gran pintor de la infancia. Sus obras alcanzan altos precios, desarrollando habilidad para manejar sus economías y disfruta de la holgura reflejada en su arte. Tras el caos de sus amores con la Duquesa de Alba, surge una gran obra pictórica, acusadora, amarga y audaz. En uno de sus últimos dibujos, él mismo describe su rostro en la lucha con la parálisis y tal vez la locura.

Similitudes: Huellas de una infancia vivida entre lamentaciones. Deseo de desquite, pero al comienzo, sin aspiraciones muy altas. Se casa con Josefina Bayeu, de familia acomodada. Al progresar como artista, muestra arrogancia en sus gastos.

---

<sup>8</sup> Sergio Montecino escribió en el poema A Pedro Luna  
“¿A Pedro Luna fue Goya quien modelara el rostro?”

Por su parte, una estrofa de Baudelaire en sus Flores del Mal comienza con:  
*Goya, cauchemar plein de choses inconnues...*

Advertía el valor de su originalidad y la subrayaba. Su producción es muy desigual. El brillo de su colorido es muy personal. Su obra parece un libro de historia de su país. En la Última Cena de Cádiz introduce el movimiento, hasta ahí desconocido en el arte de su tiempo. En Los zancos, presenta una crónica alegre. En los cuadros como artista ya maduro se ve alegría de vivir; notas picarescas y de sátira social; rebeldía, tristeza y piedad. Se anticipa al impresionismo y al expresionismo.

### **Gauguin**

A partir de la novela de Vargas Llosa (66), es interesante trazar una analogía en los aspectos similares de la vida cotidiana de Pedro Luna y Paul Gauguin quienes amaron su arte con frenesí, interpretándolo con pasión avasalladora y con absoluta indiferencia por las convenciones burguesas de la época en que vivieron. Su afición al alcohol y a los estimulantes colaboraba en la expresión de sus dotes de artistas ajenos a los patrones tradicionales de sus épocas. Sus vidas bohemias, con la mezcla de virilidad y frivolidad, influyeron atrevidamente como elementos importantes en el desarrollo de su creatividad.

Ambos tuvieron vidas marcadas por altibajos económicos y en los momentos de extrema pobreza producían cuadros de menor calidad para sobrevivir. Los dos pintores murieron sin haber palpado el éxito de sus obras y en condiciones ajenas al legado artístico que entregaron a la sociedad.

### **Van Gogh**

El dramaturgo y poeta Antonin Artaud (4), que estuvo más de quince años internado en manicomios durante diferentes etapas de su vida, vio las características cromáticas del pintor<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Fragmentos traducidos del extenso poema *Van Gogh, le suicidé de la société*: "¿quién ha visto como, en ese cuadro, equivale la tierra al mar? (...) el mar es azul pero no de un azul de agua sino de pintura líquida (...) Van Gogh ha retornado los colores a la naturaleza, pero, a él, ¿quién se los devolverá? (...) aquél que supo pintar tantos soles embriagados sobre tantas parvas sublevadas..."

Contrastes: Vivió sólo 37 años. Su padre era un pastor protestante y su madre pertenecía a una familia acomodada. Se dedicó a la pintura ya próximo a los treinta años. Hasta esa edad, había trabajado en una galería de arte, impartido clases de francés, estudiado teología y evangelizado mineros en Bélgica. Sus únicas lecciones de dibujo las recibió de Anton Mauve, pintor casado con su prima. En París, asistió a la escuela de Ferdinand Cormon para pintar modelos vivos. En Bruselas, estudió perspectiva y anatomía. Integró reproducciones de pinturas japonesas en algunos de sus cuadros. Dedicado al arte, sólo recibió ingresos de su hermano Theo. En los últimos años de vida, sufrió frecuentes problemas mentales, siendo recluido en sanatorios. Agresivo y solitario, lleva una vida con muchas frustraciones y rechazos amorosos. Varias de sus obras están entre las más caras del mundo.

Similitudes: Fue itinerante, nació en Groot-Zunder y en la misma Holanda habitó en Dordrecht, La Haya, Etten, Drenthe y Nuenen; en Bélgica, vivió Bruselas, Amberes y Pasmes; en Inglaterra, permaneció en Londres y Ramsgate; en Francia, residió en París, Arlès y Auvers-sur-Oise. Desde joven mostró un temperamento fuerte y un carácter difícil. Fue adicto a la caña de ajenjo, bebida narcótica. Pintó la figura humana, varios autorretratos y temas rurales, combinando piedad e inquietud social; usó pinceladas ondulantes con amarillos, verdes y azules intensos y arbitrarios; su obra influyó en el movimiento expresionista; en un lapso menor al de Luna, su abundante producción llegó a unos 800 cuadros y 1600 dibujos.

### **3.2 Pintores chilenos**

#### **Juan Francisco González**

Contrastes: Fue profesor de pintura durante más de 30 años, primero en la enseñanza de dibujo en el Liceo de Hombres de Valparaíso en 1884 y, a partir de los inicios del siglo XX en las cátedras de croquis y dibujo al natural en la Escuela de Bellas Artes, donde en 1929 le fue otorgada una cátedra de dibujo libre, como reconocimiento de su labor pedagógica. Su inquietud artística y su actitud de vida que lo convirtió en un educador ejemplar, transmitió entusiasmo y pasión creadora a sus numerosos discípulos. En su producción escrita cabe destacar Texto de dibujo



moderno, entregado al Ministerio de Instrucción Pública en 1889 y editado por la Universidad de Chile en 1906, año en que dicta además su conferencia La Enseñanza del Dibujo en el Salón de Honor de la Universidad. Escribió varios artículos y cartas publicados en la prensa. Para profundizar su visión del arte, realizó dos visitas a Perú y varios viajes a Europa, en condiciones económicas bastante estrechas, cubriendo Francia, Italia, España, Inglaterra, Alemania y el norte de África. En su primer viaje, comisionado por el gobierno, estudió la organización de los museos y la enseñanza de dibujo. En los siguientes, visitó museos y siguió un curso de pintura en München. Tuvo un permanente compromiso con la cultura chilena y una gran visión profesional, lo que influyó en lograr un cierto ascenso en la sociedad. Diferencias pictóricas entre ambos artistas: mientras González era más intimista, no le importaban los grandes temas, Pedro Luna muestra una técnica más osada, más audaz, más expresionista, deja constancia de lo que le sucede en una pintura de escape, de salida psicológica.

Similitudes: Recibió su educación secundaria en el Instituto Nacional. A pesar de las penurias económicas sufridas, se alegraba con las ocasionales bonanzas de vivir y de poder pintar libremente. No fue pesimista ni amargado, actuando ambos como seres refinados y de muchos éxitos galantes, abriendo puertas que eran infranqueables para la mayoría de sus colegas. Los dos artistas pintaron escasos desnudos. Representan el ascenso, a inicios del siglo XX, de intelectuales y artistas de los sectores medios que valoraban la realidad chilena frente a la influencia cultural europea, pero sufrieron la oposición de los académicos con su dominio del ambiente artístico. Produjo unas 4.000 obras. Empleó formatos adaptados al trabajo al aire libre de tamaño “transportable”, de apariencia inacabada y variados coloridos. Incorporó la temática criolla en su obra. Ambos inauguraron la pintura moderna nacional, evitando la copia fiel de lo percibido. En menor medida que Luna, también incorporó pasta en sus trabajos.

El aprecio que sentía Juan Francisco González por Pedro Luna como alumno se refleja al aceptarlo en el círculo de dibujo que organizó y el reconocimiento de la aptitud del discípulo en sus atrevidos dibujos. En su afecto, llegó a exclamar “¡Este

Pedro tiene el diablo adentro!”. Por su parte, Luna siempre afirmó que el viejo maestro, con su talento, innovó la pintura chilena

### **Roberto Matta**

**Contrastes:** Su obra, salvo contadas excepciones, no refleja lo chileno. Según sus declaraciones, no le interesaba la pintura por el placer de pintar, lo que le atrae es la parte imagen, lo topográfico: afirmaba que la pintura no le importaba y que nunca la estudió. Descubrió las regiones del espacio, desconocidas antes de él, en el campo del arte. Concluyó estudios completos de arquitectura, pero no recibió lecciones formales de arte ni debió someterse a la rutina de una escuela. Realizó numerosas obras de grandes dimensiones. Provenía de una aristocrática familia. Durante gran parte de su existencia, habitó en el extranjero. En su extensa vida, consiguió una situación bastante acomodada a partir de su producción artística.

**Similitudes:** No ejecuta transcripciones de la realidad, más bien recrea estados anímicos y espirituales, (como en los pequeños cuadros abstractos pintados por Luna). Posee gran talento para el uso de los colores, calificados hasta de “paradisíacos, acabados de nacer”. Residió en numerosos sitios.

## **3.3 Poetas nacionales**

### **Vicente Huidobro**

**Contrastes:** De familia muy acaudalada, no completó los estudios secundarios en el colegio San Ignacio. En el ensayo *Finis Britannia*, de 1923, critica la política imperialista inglesa. Posteriormente, es candidato a la presidencia de la República, sin éxito. En 1916 viaja a París, como fundador del primer movimiento poético de vanguardia creado en América Latina. Alternó su residencia entre Chile y Francia.

**Similitudes:** Introdujo el Creacionismo, preconizando el artista como creador y no imitador de la Naturaleza. Sus poemas se componen de imágenes, conceptos creados y elementos inventados, sin interesarle la realidad ni la veracidad previa a su

elaboración. Sus caligramas o poemas pintados van más allá del aporte inicial de Apollinaire. Así, en su Paisaje, las palabras se vuelven imágenes visuales, en forma de mosaico.

Un extracto del poema Arte poética, incluido en (45), constituye el manifiesto estético del Creacionismo<sup>10</sup>.

### **Pablo Neruda**

Contrastes: En 1906 fue a vivir a Temuco junto a su padre. La nostalgia por su madre fallecida, a los pocos días de nacer el poeta, se refleja en dos poemas que le dedicó: Luna y Humildes Versos para que Descanse Mi Madre. Entre 1928 y 1936 fue cónsul en varios países asiáticos y en España. En 1939, se desempeñó en Francia. En su carrera política fue Senador, necesitó exiliarse en 1949. En 1970, fue precandidato presidencial y posteriormente embajador en Francia. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura y el Premio Nobel. Tuvo innumerables amigos en el ámbito político, artístico y cultural, incluyendo importantes personalidades internacionales.

---

<sup>10</sup> (...)

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata,

Estamos en el ciclo de los nervios,  
El músculo cuelga,  
Como recuerdo, en los museos;  
Más no por eso tenemos menos fuerza:  
El vigor verdadero  
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa ¡oh, Poetas!  
Hacedla florecer en el poema;  
Sólo para vosotros  
Viven todas las cosas bajo el Sol.  
El poeta es un pequeño Dios

Similitudes Pasó sus primeros dos años en la casa de sus abuelos. Le marcó su permanencia en Temuco y el contacto con las comunidades indígenas lo que se manifiesta en Canto General (53). Al llegar a Santiago, habitó en hogares estudiantiles y conventillos, desarrollando junto con sus compañeros de estudios y colegas una activa vida cultural, siendo posible que se encontrara con Pedro Luna. Desde joven, el tema del amor fue muy importante. Su producción literaria fue vastísima. En su obra, todo puede ser poesía como lo demuestran sus Odas Elementales (54).

### **Nicanor Parra**

Contrastes: Es el hijo mayor de una familia estructurada (pero muy pobre), con numerosos hermanos. Después de recibirse de profesor, ejercer la docencia durante largos años y también gracias a su producción literaria, ha disfrutado de una situación económica cómoda. Recibió el Premio Nacional de Literatura.

Similitudes: Tuvo una infancia y juventud de gran estrechez económica. Es sureño, como lo fueron Neruda y Luna e igualmente ha habitado en muchos sitios diferentes. En su creación, la antipoesía, ataca la monotonía y el estilo rebuscado en un lenguaje sencillo y lleno de giros populares. Su discurso poético y oral, lo ha marginado en el ambiente literario. Su obra lo destaca como un creador único, escéptico, desconfiado y lleno de violencia contra lo establecido, en la búsqueda de vitalizar la expresión literaria. Sus artefactos toman la forma de tarjetas postales de textos breves e imágenes, utilizando frases hechas y la jerga publicitaria para atacar el consumismo y sus raíces. De (57), se extrae un ejemplo de antipoema<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Contra la poesía de las nubes  
Nosotros oponemos  
La poesía de la tierra firme  
-Cabeza fría, corazón caliente  
Somos terrafirmistas decididos-  
Contra la poesía de café  
La poesía de la naturaleza  
Contra la poesía de salón  
La poesía de la plaza pública  
La poesía de protesta social.

#### 4. LA GENERACIÓN DEL 13

Este grupo de pintores ha recibido además los nombres de Generación del Centenario, dada su gestación próxima a 1910, y de Generación Trágica por la desaparición a temprana edad y la frecuente miseria que acompañó a varios de sus exponentes. En este capítulo, se mostrará sólo una visión general, sin detallar la participación de los integrantes del grupo.

La denominación Generación del 13 se originó en la primera exposición de obras con características diferentes a la pintura tradicional, realizada en 1913 en la sala de El Mercurio, donde Pedro Luna participó junto con José Prida, Guillermo Maira – ambos españoles –, Abelardo Bustamante y Ulises Vásquez. Antonio Romera comenta en (152) la reacción del pintor frente a la visión del crítico<sup>12</sup>.

En La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días (11), Ricardo Bindis reproduce la lista original de los cuadros exhibidos en aquella exposición, en la que Luna figura con la mayor cantidad, 39 obras, incluidas las copias de Corot y Harpignies, las más caras de la muestra, a \$ 200 cada una.

Caben por lo menos dos comentarios:

- La inflación galopante de la década del 70 desfigura la tabla de los IPCs e impide efectuar una corrección monetaria directa que permitiera apreciar el orden de magnitud de los valores pretendidos en 1913. ¿Existiría una *élite*, o un grupo de nuevos ricos dispuestos a pagar sumas importantes por una mera copia?

- ¿Tendría Luna joven una visión comercial que desapareció después de 1923?

---

<sup>12</sup> Habla Pedro Luna: “Fui uno de los cuatro pintores que constituyeron la exposición organizada en los salones de El Mercurio por el español Prida. Ese acto conformó el núcleo germinativo de la pléyade del 13. Más tarde Ud. ha metido a medio mundo”.

Sobre la Generación del 13, Waldo Vila en (67) comenta la supervivencia de Pedro Luna, más allá de la Generación del 13<sup>13</sup>.

El grupo de jóvenes creadores y su producción generan el quiebre, tanto en lo social como en lo propiamente artístico. Es posible que el arte nacional de la segunda mitad del siglo XX de cualquier forma habría completado su moderna evolución, pero fue la Generación del 13 la que provocó la primera renovación frente a la vieja educación plástica. Hasta antes de su aparición y salvo la situación del plebeyo Juan Francisco González, las artes plásticas eran privilegio sólo de los sectores más acomodados, o ejercidas bajo su aceptación, como una actividad refinada, limitada por el enfoque académico francés de buen gusto y equilibrio propios de una tradición realista y romántica. Los distinguidos señores pintaban sin limitaciones sociales ni económicas.

Los integrantes de esta Generación provienen en su mayoría de la clase media casi inexistente hasta 1900, que se perfila a partir del siglo XX, lo que coincidió con la disminución de influencia de la oligarquía terrateniente en la política y la cultura.

Los actores de la nueva *élite* artística tienen un origen distinto al de los pintores académicos, buscan otros cauces estéticos y - en general - sufren fuertes limitaciones económicas. Sin prestigio social, sus obras no son debidamente valorizadas.

Lo que este nuevo grupo empieza a crear no guarda relación con la pintura chilena del siglo XIX. Generan un arte macizo, contundente. La ruptura va más allá del origen familiar y los medios financieros de los artistas; considera también la introducción de nuevos estilos y motivos.

---

<sup>13</sup> Vila escribió: "Pedro Luna la sobrevive, incorporándose más tarde a la no menos famosa generación llamada del año veinte. Se identifica de tal modo con ella que algunos lo consideran como su más genuino representante". Sin embargo, son plenamente aplicables a Luna las palabras de Vila sobre sí mismo: "...no pertenezco a escuela alguna ni corrillo o cenáculo determinado. Soy más bien un perro libre como me enseñara serlo mi Maestro Juan Francisco González".

En términos generales, esos pintores son figurativos y su temática recoge las costumbres y los personajes populares, del campo y la ciudad. Se interesan también por el retrato y el paisaje rural y urbano. Sus obras, principalmente óleos, contienen una estructuración fuerte, una variedad de tonos cálidos, terrosos y oscuros. Innovaron en el color, sus obras muestran especial luminosidad, destinada a reforzar el tema representado. Algunos dieron a sus pinturas un carácter de honda melancolía. El manejo de ricos empastes fue otra cualidad compartida por el grupo y fue Luna quien llegó más lejos en su aplicación. Si bien inicialmente abordaron el tema costumbrista, después derivaron a una pintura más personal.

Los nuevos pintores expresan inquietudes sociales y el arte se convierte, a veces, en vehículo de crítica y enjuiciamiento social, al representar los sentimientos humanos, sus costumbres, la bohemia y la vida de los sectores marginales. La evolución de la pintura deforma los rostros y la realidad. A diferencia de la vasta obra de Luna, la mayoría de ellos produjo poco y en la época sus cuadros fueron tasados en sumas insignificantes.

Pedro Luna, Arturo Gordon, Alfredo Lobos y Exequiel Plaza, los más sobresalientes del grupo, fueron más audaces y modernos que Fernando Álvarez de Sotomayor, uno de sus profesores importantes. Del postimpresionismo cezanneano, adoptaron el manejo simplificado de las formas y valorizaron la importancia de la luz. Para la mayoría, la expresión se intensificó, sin llegar a un expresionismo radical, pero Luna fue mucho más allá que sus compañeros de generación. El avance expresionista logrado por los nuevos pintores modificó de manera considerable las raíces de la pintura chilena, criadas en el siglo anterior.

La falta de ideología o participación política de los pintores del grupo resulta sorprendente cuando se examina la riqueza intelectual del conjunto de médicos, literatos y artistas plásticos que participaban en la bohemia intelectual de inicios del siglo XX. Entre ellos, Luna ejerció cierto liderazgo hasta su retiro de Santiago en 1923.

¿Será buena la razón sociológica esbozada por Milan Ivelic y Gaspar Galaz en (46)?<sup>14</sup>

Pablo Neruda, en el prólogo del libro de Waldo Vila (67) valoriza la herencia artística dejada por los creadores de la Generación del 13<sup>15</sup>

Al leer a intelectuales europeos que se radicaron en Chile, como Ana Helfant o Leopoldo Castedo, se aprecia que analizan la realidad nacional con una visión casi exclusivamente nórdica. La paternidad de la Generación del 13 atribuida a Álvarez de Sotomayor, ¿cuánto deberá a la influencia del crítico español Antonio Romera? Aún así, a continuación se examinan algunos antecedentes del pintor gallego.

Frente a los valores estéticos predominantes hasta inicios del siglo XX formados según la escuela francesa, el profesor español traía algunas de las influencias del realismo hispánico bajo el cual se formó: Velázquez, Zurbarán, Ribera, Murillo y Goya. En algo deben haber participado sus gustos en la orientación inicial de la pintura de sus alumnos. En su desarrollo artístico, Álvarez recibió el influjo del impresionismo, con el brillo de sus colores, de la pintura italiana y de Franz Hals. Orfeo atacado por las Bacantes, del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, es considerada su mejor obra.

---

<sup>14</sup> Según Ivelic y Galaz, la clase media, a la cual pertenecían la mayoría de los artistas, “a pesar de su crecimiento sostenido, todavía no estaba en condiciones de reclamar la dirección de la política nacional, como tampoco de ocupar una situación de privilegio en el ambiente artístico e intelectual”. Es discutible que esa denominada clase media, salvo quizás y con matices en los años 40, alguna vez haya comandado de verdad la dirección política del país...

<sup>15</sup> Pablo Neruda, en el prólogo de Vila (67):  
“Una heroica capitanía de pintores, en vitalidad y creación permanentes, en lucha solitaria y en arrinconado silencio, nos dejaron esta duradera herencia de pintura, de devoción intransigente a sus deberes creadores de luminosa y arrebatadora poesía. Esta pintura es una espaciosa y fragante avenida de columnas paralelas: firmeza, florida, fuerza y follaje”



A su regreso a España en 1922, en el discurso de incorporación a la Real Academia de San Fernando (98), comentó su trabajo en Chile en términos genéricos y rememora que, ante la influencia del arte francés, debió entregar información sobre el realismo hispánico<sup>16</sup>.

En cuanto al deseo de Álvarez de difundir el arte español, postergado ante la plástica gala, debe comentarse que era razonable la preferencia dada al arte de otros países latinos: Chile se había independizado; en 1866, España había bombardeado el puerto de Valparaíso. Lo hispánico había sido exiliado.

¿Cuáles serán las razones profundas de que el Chile actual con más de 15 millones de habitantes no cuente con 5.000 estudiantes de Bellas Artes en la Universidad estatal, antes gratuita, que equivaldrían al millar citado por Álvarez en el tiempo que la población alcanzaba a sólo 3.200.000 habitantes? Podrá argumentarse que la brecha está cubierta en gran parte por los cursos de arte en las universidades privadas. Sin embargo, la mayoría de los jóvenes de escasos recursos financieros han quedado al margen y sin posibilidades de desarrollo artístico formal.

---

<sup>16</sup> Parte del discurso de Álvarez de Sotomayor:

“En el año 1908 me vi inesperadamente honrado por el Gobierno de Chile con el nombramiento de profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, cuya Dirección ocupé más tarde.”

“Por lo que se refiere al estado del arte en Chile, pronto comprendí que no correspondía a mis prejuicios y que era mucho más floreciente de lo que me había imaginado.”

“La Escuela de Bellas Artes de Santiago, fundada el año 1858, funcionaba entonces con un nutrido cuerpo de profesores. Los alumnos matriculados pasaban del millar, y esta cifra es por sí sola un dato elocuente del interés que en aquel país despierta el estudio de las Bellas Artes, cuyo estado floreciente se debe, aparte del cultivado espíritu de los chilenos, a las instituciones de fomento, creadas por el Gobierno con objeto de impulsar su desarrollo.”

“Pronto comprendí que gran parte del camino que creí había de recorrer estaba ya andado, y que mi labor debía dirigirse especialmente a encauzar el cariño y la atención de aquellos artistas hacia nuestra pintura, un poco olvidada y relegada al segundo término por el deslumbramiento que producía entonces el arte francés. Faltaba el nexo.”

“Los artistas americanos, ya muy numerosos están a la altura de los mejores de otros países...”

La importante producción del grupo no nace únicamente por influencia de la cultura artística hispánica transmitida por Álvarez de Sotomayor, sino además como una reacción a la enseñanza plástica tradicional inspirada en modelos franceses ya anticuados. Así, por ejemplo, el maestro Juan Francisco González había sido con anterioridad mentor de varios representantes importantes de la pintura joven.

En 1946, en su artículo *Los pintores que comenzaron su figuración alrededor del año 1913* (82), el pintor y músico Carlos Isamitt afirmó que el grupo del 13 no conformó una sociedad y que los artistas, a pesar de ser independientes, individualistas, con diferencias culturales, tenían impulsos comunes que dan la impresión de una comunidad y de poseer aspiraciones similares en el afán artístico <sup>17</sup>.

Por su parte, el historiador Patrick Vyvyan (96) estima que, a pesar de la frecuencia con que los críticos de arte citan a Álvarez de Sotomayor como el causante del cambio artístico en Chile, es difícil discernir cuanta influencia efectiva tuvo sobre sus alumnos chilenos.

Con el refuerzo de los acápites anteriores, de lo expresado por el propio pintor español en su discurso y de la nota de Isamitt, ha parecido oportuno comentar en los próximos párrafos un enfoque original, relativo al liderazgo y dirección sobre los componentes de la generación trágica.

Oscar Ortiz, profesor de historia, postula en (55) que el formador de los pintores del 13 fue Benito Rebolledo.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Isamitt comentó sobre Alfredo y Enrique Lobos: “Alumnos del maestro Lira, de la generación anterior a estos del año 13; entre ellos Manuel Abarca, Julio Fossa, Pablo Burchard; Julio Zúñiga, de almas fecundadas por la simiente anarquista que Rebolledo Correa dejara caer en ellos; ...” (Una mención correcta habría sido Agustín Abarca, en lugar de Manuel).

<sup>18</sup> Según Oscar Ortiz:  
“En 1900 (Rebolledo) presentó al salón anual del Bellas Artes su primera gran pintura *Sin Pan*, donde describía el interior de una choza miserable. Era el primer cuadro de tesis social compuesto en Chile.”

En un comentario verbal, O. Ortiz ha afirmado que la importancia e influencia concedidas a Álvarez de Sotomayor fueron construidas por el también español Antonio Romera en 1952, en circunstancias que si el pintor y profesor hispano llegó en 1909 no se le podría atribuir, en tan breve tiempo, la paternidad del numeroso conjunto de autores de la Generación del Centenario. Por una parte, ya había pintores en la calle en los años 1905 y 1906. Además de la orientación de Rebolledo y antes de la llegada de Álvarez, gran parte de los artistas recibieron valiosas enseñanzas de Pedro Lira y Juan Francisco González. (Para profundizar la participación de Benito Rebolledo como conductor generacional, recomienda además consultar los trabajos de Luis Ross Mujica, poeta y marino; Alberto Ried, escritor; Luis Olea, socialista no marxista; la memoria de Alejandro Escobar Carvallo en la Editorial Occidente; Augusto Pinto, marxista; y el epistolario de Benito Rebolledo). No es materia de esta Tesis profundizar en el eventual aporte de Rebolledo a la Generación del 13, pero sí cabe observar que sus características pictóricas no se reflejan en los trabajos de los artistas del grupo.

En lugar de la “lucha teórica”, presentada en las páginas anteriores, entre Rebolledo y el profesor hispano por la conducción de la Generación del 13, el escritor

---

En 1908 su obra *Vicio Infernal*, “un formidable cuadro de crítica social y moral fue rechazada por la comisión de la exposición de Bellas Artes. Mostraba un prostíbulo y los estragos del alcoholismo sobre las asiladas. Después de ser retenido por los tribunales, es devuelto y mostrado en las calles de la capital.”

Ortiz cree que Rebolledo incorpora en sus enseñanzas a los alumnos de Álvarez de Sotomayor. “Ya investido como talento innovador y rupturista, -numerosos núcleos de pintores-, solicitan su consejo y presencia, siendo los más interesados: Pedro Luna, Enrique Bertrix y los hermanos Alfredo y Enrique Lobos.” Con ellos, cinco años después emerge la Generación del 13 y sus obras con nuevos temas y colores. Oscar Ortiz afirma: “Este hecho adjudica a mi juicio completa paternidad en su gestación al curicano Rebolledo Correa al ser alma y corazón de este proceso. Por ello, creo que es inexacto como desafortunadamente lo afirma la historia oficial – seguir reproduciendo la versión que Álvarez Sotomayor es el caudillo de esta generación. (...) Este movimiento emanó desde la marginalidad social, donde la pobreza, los Ateneos obreros y las doctrinas anarquistas tolstoyanas, fueron el oxígeno vital para su crecimiento.”

Fernando Santiván relata cómo Álvarez de Sotomayor impuso en un jurado el cuadro Risa del Mar para otorgarle el premio máximo a Rebolledo Correa (64).

## 5. BIOGRAFEMAS Y OTROS ASPECTOS BIOGRÁFICOS

“Pedro, a la derecha de Dios padre podrá confesar que amó la pintura sobre todas las cosas, al vino, a las chiquillas, a sus amigos, a la conversación, a la risa.” (Jorge Letelier).

El artista autor de la cita (85) fue contemporáneo de Pedro Luna, pero no formó parte de la Generación del 13.

En la preparación del texto de este capítulo, se ha partido de la interpretación de algunos conceptos de Roland Barthes, que él denominó *biographème* y *punctum*. Este autor valorizó la importancia de la fotografía para resumir y revelar la vida de una persona mediante ciertos rasgos, detalles, gustos, inflexiones, en sus libros *Sade*, *Fourier*, *Loyola* (6) y *La chambre claire* (7). Aunque el filósofo francés considera que la fotografía es más decidora que los retratos pintados, este capítulo se apoya también en autorretratos e inclusive en otro tipo de óleos del artista nacional, al considerar que el biografema de Pedro Luna es su vida transformada en pintura.

Integran también el capítulo dos enfoques sobre la psicología del artista; la presentación de aspectos biográficos poco conocidos; un resumen de las contradicciones documentales sobre el pintor; su condición de itinerante y una visión del Santiago de Pedro Luna.

De la documentación examinada, no se han incorporado a la Tesis los laudatorios versos del coleccionista Néstor Montesinos ni los numerosos lances referidos al humor, la originalidad, el sentimentalismo, la irresponsabilidad de Luna (89).

## 5.1 Desarrollo de los biografemas atingentes a Pedro Luna

El primer biografema surge de la fotografía del niño Luna, de unos 10 años junto a su abuelo, incluida en el artículo de Rodolfo Garcés (107). Los rasgos (o *puncta*) más evidentes son la elegancia en la vestimenta de ambos personajes, la alegría en el rostro adulto y una cierta tristeza en la mirada del menor. La foto N° 1 del anexo 1 Fotografías, revela parte de la información que complementa ese biografema en los párrafos siguientes:

Pedro nació en Los Ángeles el 1° de Octubre de 1896, hijo natural del general Juan Pablo Altamirano y de Alba Luna Pérez, situación que le acomplejó durante toda su vida. (Varios autores señalan como año de nacimiento 1894. El fallecido historiador Antonio Fernández, citado por M. Carolina Abell (101), afirmó – después de examinar el certificado de defunción – que el futuro pintor habría nacido en 1892).

Su madre se casó en 1905 con Javier González lo que contribuyó a que Pedro quedara alejado de ella y que su padre se mantuviera ajeno a él. Desde los tres años fue criado en Santiago por sus abuelos, Desiderio Luna y Sara Pérez. La fotografía N° 1 sugiere que su infancia pudo haber sido bastante confortable en lo material.

Sus estudios primarios los realizó en el Liceo Santiago, después llamado Valentín Letelier. En 1910, se cambió al Instituto Nacional, donde repitió el primer año de Humanidades. Revoltoso, concentrado sólo en dibujar por propia iniciativa, su rendimiento escolar fue deplorable en todos los ramos.

El segundo biografema se apoya en las imágenes del Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal de las fotos 12 y 13 del anexo 1. En 1912, ingresó a la Escuela de Bellas Artes, siendo aceptado por la calidad de los dibujos presentados. Permaneció en la Escuela hasta 1917.

En Bellas Artes, recibió enseñanzas de estatuaria elemental con José Mercedes Ortega y Ricardo Brunet; dibujo y pintura, con José Backaus; paisaje con Alberto

Valenzuela Llanos; pintura y composición, con Julio Fossa. Sus profesores en la cátedra superior de pintura fueron Pedro Lira y, con posterioridad, Fernando Álvarez de Sotomayor.

Más allá de las clases, el joven pintor era un autodidacta: vivía sin límites, pintando y dibujando según sus propios impulsos. Los dibujos y croquis de esa época reflejan su vida emocional y libertad de espíritu.

No se ha obtenido una reproducción de la Escena en la Escuela de Medicina, del acervo de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción que sería el respaldo del siguiente biografema. Como paliativo, se transcribe la descripción de ese diseño, según la página 60 de (70).

“Dibujo sepia – 22 x 16 – Composición con figuras humanas. Cadáver de mujer, desnudo. Tres enfermeros de rostros complacientes. A la derecha un ataúd. Fondo una ventana.”

Como ayudante del profesor de Anatomía de la Escuela de Bellas Artes, Dr. David Benavente, y dibujante oficial de la Escuela de Medicina, Luna realizó numerosos croquis y estudios de cadáveres de los que derivó, por ejemplo, el dibujo del presente biografema.

En (67), el pintor y odontólogo Waldo Vila relata su impresión al ver por primera vez a Pedro Luna actuando en la sala de disección de Medicina promediando la segunda década del siglo XX<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Vila, consideró que era el “personaje más extraño para tal ambiente, delgado, vestido en forma muy especial, “de mirada entre burlona y soñadora.” Él mismo manipulaba un cadáver acomodándolo para dibujarlo. Vila quedó sorprendido por la gran calidad lograda en el croquis. “Terminada su tarea, salió con una prestancia de gran señor”. Estos dibujos de anatomía, coloreados, los vendía en pequeñas sumas o los regalaba.

Es probable que haya empezado a drogarse con éter al trabajar en la sala de Anatomía, donde los vapores se van incorporando a la persona, usándolo después como un mecanismo de evasión.

El siguiente biogrfema es ilustrado por la fotografía N° 11 del anexo 1, tomada en 1900, y que fue obtenida durante una visita a la iglesia La Viñita.

Durante su juventud, cuando el pintor vivía junto a sus tías en Recoleta, ejecutaba animosos conciertos en un antiguo piano de la casa. Tras hacerse amigo del párroco de La Viñita, fue autorizado para estudiar en el armonio, a cambio de tocar en algunas ceremonias religiosas, interpretaciones que ganaron el aprecio de los feligreses.

A fines de octubre de 2004, se pudo constatar que aún funcionaba el instrumento musical en que tocaba el pintor, gracias a la iniciativa y al esfuerzo del cuidador de La Viñita, el Sr. Mario Vergara. Se comprobó también que para llegar hasta la parroquia, Luna sólo tenía que caminar pocos metros desde su casa y atravesar la Avenida Recoleta, en esa época con mucho menor tránsito vehicular que el actual. En la fotografía mencionada, se puede observar que al inicio del siglo XX no había veredas y posiblemente la calle no estaba pavimentada.

En su afición por la música, aprovechó su estada en Roma para estudiar con el maestro Ferruccio Bussoni, el organista de la catedral de San Pedro. Tal vez su destreza musical le haya servido en alguna ocasión como medio de subsistencia, pero no ha sido posible encontrar una ratificación documentada de lo afirmado por Paz Olea y Lorena Cordero en (149).

Su amplitud intelectual abarcaba ser un estupendo lector y un interesante relator de su experiencia europea.

En la fotografía N° 2, del grupo de pintores, se ve a Luna portando una taza y de pie, inmediatamente a la izquierda detrás de la bailarina y feminista española Tortóla



Valencia quien aparece sentada. Aunque el artista está vestido en elegante forma convencional, numerosos documentos destacan su aspecto desaliñado y original, con chambergo y corbata de lazo, a veces acompañado de la caja de pintura o de un gran rollo de partituras desarmadas.

Durante los diez años transcurridos desde su ingreso a Bellas Artes hasta su retiro de Santiago en 1923, salvo los dos años de permanencia en Europa, ejerció liderazgo en la bohemia santiaguina de los barrios Recoleta, Bellavista y el Parque Forestal. Parte importante de esa bohemia, se había gestado en el pensionado universitario de Rosario 907, a partir de la amistad existentes entre los estudiantes de Arte y de Medicina (Había poetas y escritores que, a la vez, estudiaban medicina).

Otro punto de encuentro era el restaurante Teutonia, de la calle Bandera, al que concurrían algunos políticos además de numerosos intelectuales y artistas. Luna, junto al pintor Abelardo Bustamante, en ocasiones terminaba la noche en una comisaría o durmiendo en el Parque Forestal.

Además de divertirse, los asistentes conversaban sobre poesía, pintura y música. Participaba, entre otros, Julio Barrenechea, Pablo Neruda, el colombiano Claudio de Alas, Waldo Vila, Remigio Acevedo, Juan Egaña, Roberto Meza, Alberto Moreno, Domingo Gómez, Carlos Melo, Adolfo Allende, Andrés Madariaga, Alejandro Reyes, Alejandro Vásquez, Juan y Pedro Gandulfo.

Las fotografías N°s 2 y 3 del anexo 1 y los autorretratos 1, 2, 4 y 6 del anexo 2 apoyan el contenido de los dos próximos párrafos sobre los principales rasgos juveniles.

En la época, Luna era delgado y esbelto, de rostro expresivo, aspecto nervioso, vivaz romántico y picaresco, de carácter alegre y ameno, iniciador de las locuras de sus compañeros, leal con los amigos, pero ajeno a las normas morales e irresponsable, con gran fama de seductor de las mujeres.

En forma sorpresiva, desapareció la pobreza reflejada en el aspecto del pintor, mostrando una refinada elegancia en su vestimenta y adoptando hábitos *costosos*: en 1920, se casó con la acaudalada Julia Larraín de Walker, bígama y mucho mayor que él.

Los cuadros listados entre los números 7 y 12 del anexo 2 servirán de base para referirse a la experiencia del pintor en el viejo continente.

La unión conyugal, que duró tres años, le permitió una vida pródiga que le condujo a Italia y pudo permanecer durante dos años en Europa. Es posible que Luna haya ocupado un cargo *ad honorem* en Roma donde fue aceptado en la Asociación Internacional de Bellas Artes. Viajó, celebró y pintó en ciudades como Florencia, Roma, Venecia, Marsella, Sevilla, Málaga. Durante su estada estudió con Eduardo Chicharro, pintor neoimpresionista y Director de la Real Academia de España en Roma lo que, junto con su frecuente presencia en los museos, enriqueció su arte.

En 1920, logra su inscripción en la Exposición Internacional de Bellas Artes, ganando el Gran Premio Roma, (Primera Medalla - Premio de Composición), con el Barco Rojo, N° 8 en el anexo 2. En esa ciudad se relaciona con la nobleza y personalidades del mundo intelectual y artístico, del cual retrata a princesas, condesas y cardenales. Aseguraba que, durante su permanencia, mantuvo amistad con Debussy, el músico al que tanto admiraba.

Cuesta explicarse por qué el pintor no sintió el llamado de París, aún al recordar sus contradicciones y originalidad. En el siglo XIX, el estado chileno seguía los modelos franceses. Los artistas chilenos iban a Francia, a Italia sólo de paso, no viajaban a España. Luna, con su acaudalada mujer, disponía de los medios y, dada su admiración por Cézanne, Manet y Monet, se puede considerar que la pintura francesa lo interpretaba, era afín con su iconografía y con su desarrollo como pintor.

En las fotografías N°s 4 y 5, se ven nítidamente los *puncta* comentados en los cuatro párrafos siguientes.

De regreso a Chile, en Junio de 1922, realizó su primera exposición en la Sala Rivas y Calvo, con éxito de crítica y público, celebrada también por Pablo Neruda, Mariano Latorre y Carlos Silva Vildósola. El mismo año, en una muestra colectiva en Agosto realizada en la sala de Santo Domingo 1253, presentó catorce óleos y cinco dibujos. Participaron también, entre otros, Arturo Gordon, Alfredo Helsby, Benito Rebolledo y Carlos Isamitt.

En 1923, efectuó dos exposiciones, una en su taller de Teatinos 56, donde exhibió 88 telas sobre su experiencia europea; la segunda, con treinta obras, titulada Impresiones de viajes durante el mes de Septiembre, en la mansión de Sara del Campo, en Bandera y Alameda, donde residía el pintor tras la separación conyugal.

La protección de la millonaria dama, el premio ganado en el extranjero, la originalidad de su pintura le hicieron transitoriamente atractivo para el ambiente artístico santiaguino. Su taller era visitado por gente burguesa y por los profesionales del arte. Su confortable situación le permitió organizar en ese local la actuación del conjunto inglés Cuarteto de Londres en una exitosa velada.

Poco después, fue convidado por el comandante de la Escuela de Infantería de San Bernardo. En ese pueblo, mantenía su elegancia y alguna holgura económica. Festejaba a sus amigos a quienes divertía en entusiastas charlas, llenas de ingenio y mordacidad. Leía a diversos escritores europeos e interpretaba en el piano a selectos compositores. Bebía costosos licores, fumaba habanos y, en sus pasajes de depresión, acudía al uso del éter.

En tan cómoda situación, ¿por qué inexplicablemente desaparece Luna de Santiago en 1923? Tal vez para establecer una distancia física con su ex-mujer o porque se agotaron los medios financieros que ella y la Sra. del Campo le habían provisto. Otras explicaciones para el comienzo de su vida errante por el sur del país serían su frustración frente al fracaso en los Salones Anuales, a pesar de haber presentado excelentes telas o tal vez – como menciona Montesinos en (89) – el trágico final de un amor imposible.

Los cuadros Atardecer en Traiguén y Puente de Linares, números 13 y 17 del anexo 2, sirven como referencias para desarrollar el biografema presentado a continuación.

Durante sus diez años de ausencia de la capital, residió por lo menos en ciudades como Mulchén, Traiguén y Linares. En los alrededores de Mulchén, vivió como invitado en dos fundos y en el convento franciscano. De este último y de uno de los fundos, fue expulsado por su comportamiento erótico y las borracheras. En 1924, creó la academia de pintura de Mulchén.

Mejores recuerdos dejó en Traiguén donde permaneció tres años, disfrutó de buena situación económica y se relacionó con los intelectuales de la ciudad. Su abundante producción pictórica incluyó un mural de La Última Cena en el convento de San Francisco y la decoración de la Logia Masónica. Durante Octubre de 1927, expuso 75 telas con motivos de Europa, Colombia, Uruguay y nacionales, éstos últimos mostraban temas de Santiago, Mulchén, Traiguén, Talcahuano y Tirúa. Tal como en Recoleta, en Traiguén también se apoderó del armonio parroquial para su uso y la ejecución de conciertos para los fieles. En el Teatro Municipal, interpretó al piano música clásica, encabezando la orquesta, creada por él, con siete violines, un cello, un contrabajo y un trombón. Organizó además academias de pintura y de música.

Lautaro Yankas, llegado a Traiguén en 1928 y con el artista ya ausente, cuenta en (97) que en la ciudad se recordaban con alegría las ocurrencias de Luna, propias de su pintoresca personalidad, como también haber visto la tienda de Maluf tapizada con obras del pintor. Está documentado por Ana Vera que en 1955 subsistía la academia de música y una sala con el nombre de Pedro Luna. Con las autoridades centrales de la Masonería, se consiguió el traspaso de un comunicado recibido desde Traiguén, informando que actualmente la logia local no dispone de trabajos de Luna. En la actualidad, el convento de Traiguén no está bajo la tuición franciscana, Así, en una visita a las instalaciones anexas a la Iglesia de San Francisco de Santiago, no fue posible establecer si en la ciudad sureña se conserva aún el antiguo mural.

Hacia 1930 se trasladó a Linares. Durante tres años, trabajó en la imprenta La Estrella viviendo en la casa de la dueña, lugar donde improvisó un taller. Entre sus alumnos, estaba Rosaura Chaparro Pizarro, descendiente de una acaudalada familia de la región, quien tocaba varios instrumentos y ejecutaba labores de artesanía. Se casó con ella en Septiembre de 1933, viajando posteriormente a Santiago.

No está documentado que Luna haya dilapidado una eventual fortuna de la familia de su segunda cónyuge, pero hay repetidas observaciones que, durante los más de 20 años de vida en común, sufrieron con frecuencia mucha pobreza, soportada por la mujer con paciencia casi infinita.

Dos óleos tan diferentes como El baile de las enanas y Angostura Inglesa, N°s 18 y 19 en el anexo 2, son biografemas del viaje y estada en Punta Arenas en 1936, con auspicio del gobierno para presentar una exposición de pintura chilena y actuar como Comisario de la muestra. Durante su permanencia, pintó varios paisajes de los canales australes. El artista vendió bastante y aprovechó con intensidad la vida nocturna.

La reproducción N° 25, 18 de septiembre – Machalí, revela que de regreso de la zona austral, permaneció algún tiempo en Rancagua, entrando en contacto con el grupo de *Los Inútiles* integrado por Oscar y Baltazar Castro, Gonzalo Drago y otros. En ese tiempo, comerció numerosos cuadros tanto en Rancagua como en Santiago.

Las fotografías N°s 6 a 9 del anexo 1, el Autorretrato con la blusa amarilla y el dibujo de Coke, N°s 30 y 35 del anexo 2, resumen los biografemas de su última permanencia en Santiago, durante diez años.

De regreso a la capital, reside en Aldunate 1498, esquina Pedro Lagos. Los visitantes, entre los que se cuentan Néstor Montesinos y los asiduos artistas Remigio Acevedo y Agustín Abarca, éstos admiradores de su talento, le observan mucho más gordo que antes de su “huída” al sur y bastante calvo. Mantiene su picardía e ironía, pero bebe en exceso, lo que se refleja en su aspecto y conversación, propios de un

borracho. En relación con los gustos disfrutados en San Bernardo, diez años antes, ahora consume vino pipeño, puros baratos y su ropa es bastante pobre.

Como era habitual trabajaba mucho, pero su arte era incomprendido o recibido con indiferencia. Vendía poco y mal. Sus clientes eran los dueños de almacenes y bares que recibían los cuadros en trueque de sus provisiones, modestos empleados, comerciantes y coleccionistas pobres (89).

En 1937, la pareja se mudó a la residencia materna de Recoleta, a un altílo de tres piezas que separaba el segundo patio del tercero. Ahí habilitó un iluminado taller donde producía sin pausas y era visitado por amigos y clientes, con quienes compartía, mientras bebía vino ordinario. En los primeros años de su retorno a Recoleta, se veía con el mismo vigor físico y anímico que poseía antes de abandonar Santiago, cuando lideraba la bohemia intelectual de la ciudad.

A pesar del éxito de ventas en Punta Arenas y Rancagua, su desorden, la falta de habilidad comercial y la indiferencia del ambiente artístico, contribuyeron a que en esta etapa viviera en la pobreza. Con todo, los cuadros del mercado, la Vega, la Estación Mapocho y el río, pueden ser considerados en un alto nivel de calidad.

En 1941 participa con El baile de las enanas y Guillatún en la exposición Cien Años del Arte Chileno en Buenos Aires.

En 1945, falleció su madre quien había legado la casa a su hermana. Luna pasó a ser arrendatario del altílo, en una difícil relación económica con su tía.

Frente a las informaciones relacionadas con su pobreza y los graves defectos en la conducta del pintor, resulta agradable citar la visión del coleccionista Roberto Zegers

en (134)<sup>20</sup>. En 1954, por sugerencia del mismo Zegers, se trasladó a Viña del Mar, donde habitó durante sus dos últimos años de vida, en una residencial junto al estero. Recibió numerosos encargos y realizó exposiciones de hasta 100 nuevos cuadros.

La fotografía N° 10 del anexo 1 es el último biografema aquí propuesto. El artículo de Garcés (108), relata su conversación con el pintor en noviembre de 1956, un mes antes de su fallecimiento. Mientras sonreía, Luna se veía pálido, pobre y triste. Conservaba lápices, un cuaderno de apuntes y un dibujo sin terminar. Los médicos que lo atendían consiguieron retirarlo de la sala común. El periodista cree que la carencia de autopromoción y de habilidad comercial le impidieron hacerse de una merecida fortuna. Cuenta que durante su recorrido sureño pagó con pinturas las atenciones recibidas y dejó lo mejor de su obra en las casas patronales<sup>21</sup>.

El 19 de Diciembre de 1956, según certificado de defunción, falleció en el Hospital de Viña del Mar como consecuencia de cirrosis y cáncer a la garganta.

La única herencia material para la viuda fueron setenta y ocho dibujos que, una vez rematados, le rindieron más trescientos mil pesos. (Unos cinco millones del 2005).

---

<sup>20</sup> Zegers comenta que en 1950: “el que vio al gran maestro, ya fuera en los mediodías o al atardecer, pintando con una fruición infinita, preocupado del último detalle, mascando su cigarro, oyendo música, en especial a Bach y conversando al mismo tiempo de los temas más curiosos y variados apreciaba la seriedad intelectual, su gran espiritualidad y su amor frenético por la vida.”

<sup>21</sup> Garcés cita algunas afirmaciones de Luna, en su lecho de enfermo terminal:

“ – El arte debe ser ajeno a los ismos – pregonaba –: Las maceraciones, la tortura mental, no tienen cabida. ¿La cumbre? Miguel Ángel y Rafael, Velázquez y Goya.”

Consultado porque no postulaba a una cátedra, “Sí – contestó con suave entonación – soy pedagogo, pero no mendigo. Sabido es que cumplo con ciertos requisitos para la enseñanza y nadie pensó en mí. ¿Por qué he de implorar una vacante?”

“ – Un artista no es un hombre para estar en una oficina, codos en la mesa, esperando un sueldo, a veces sin hacer nada. Debe crear, hacer algo por su obra, mejorándola. Es preciso la observación de la Naturaleza y las gentes. Estudiarlas para convertirlas en algo. (..) ¡Hay que tener independencia!”

En 1998, gracias a la intervención de la dirección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, poseedora de la mayor colección museal del artista, sus restos fueron trasladados desde Viña del Mar al cementerio de Los Ángeles, su ciudad natal.

## 5.2 Enfoques psicológicos

Hasta la fecha, los aspectos psicológicos del pintor habían sido enunciados sólo en forma fragmentaria. En este trabajo, se han utilizado dos fuentes diferentes para analizar sus comportamientos de una manera más integral.

Según Susana Bloch, psicóloga de la Universidad de Chile (12), existen seis emociones básicas universales: Alegría – pena – rabia – miedo – erotismo – ternura.

Luna fue visto como un seductor, calidad que en la fisiología de las emociones se refleja en la corporalidad y la expresión personal. A través de lo visible - postura, cara emoción, mirada -, el pintor era reconocido por los demás como un seductor y lo cultivaba. Era sensual y erótico.

El alcoholismo afecta al sistema nervioso, produciendo dos personalidades distintas en el mismo ser. En Luna, intervienen emociones mixtas que se reflejan en la mezcla de erotismo, neurosis, uso de alcohol y drogas.

Otros críticos y periodistas afirmaron que era un pasional profundo, un personaje trágico, con fuerza interior; de su optimismo y alegría, se deduce su *rage de vivre*. El apagar una hoguera interior mediante el alcohol contiene la emoción de pena. (La Dra. Bloch recomienda leer *Lust for live* de Irving Stone, sobre Van Gogh, artista tantas veces citado en relación con Pedro Luna).

En el caso del pintor nacional, a partir de la emoción básica de la ternura y de su simpatía, se llega al sentimiento de amistad. La música ejecutada para el público, un gesto hacia afuera, es un acto generoso para los demás; en sus andanzas muestra



picardía, alegría, carisma, actuaciones de líder, con un comportamiento similar al de su tocayo Pedro Urdemales.

Se recuerda su mirada burlona, ingenio, alegría y optimismo, de artista sin lágrimas, mientras disfruta del goce de pintar. Parece improcedente la calificación de pintor maldito, asignada por algunos periodistas: a diferencia, por ejemplo, del suicida Beaudelaire, Luna no se atormentó, conservó su alegría en medio de la miseria y dificultades.

Su ironía, varias veces citada, es una emoción mezclada con dosis variables de alegría y rabia, que en su caso solía eludir a través de la mona alegre.

En los textos examinados, se observan pocos elementos de tristeza. En los comentarios más favorables sobre el curso de su vida, se le ve altivo, decente, generoso, con rasgos de ternura.

¿Qué significan los numerosos autorretratos realizados por Pedro Luna? Tal vez indagarse a sí mismo con rasgos narcisistas, pero Sergio Montecino en (88) estima que si bien un pintor puede presentar esos impulsos, muchas veces estaría motivado por la pobreza, sin medios financieros para contratar modelos.

A continuación, se intenta aplicar al pintor la clasificación tipológica del psicólogo William H. Sheldon (1898 – 1977), definida en tres factores fundamentales de todas las constituciones corporales: endomorfo, mesomorfo y ectomorfo, y tres componentes temperamentales: viscerotonía, somatotonía y cerebrotonía. El abordaje de Sheldon maneja categorías no totalmente rígidas, sino distintas graduaciones que permiten la clasificación de cualquier individuo (180), (228) y (238).

Descripción de los tipos morfológicos y su proyección hacia el pintor:

- En el endomorfo predomina el sistema visceral; hay obesidad; la estructura ósea y muscular es débil y poco desarrollada.
- Mesomorfo: hay preponderancia del sistema muscular; muestra un aspecto físico fuerte y resistente; el tronco es largo y musculoso, así el volumen del tórax supera al del abdomen.
- En el ectomorfo domina el sistema nervioso; el organismo es demacrado, de músculos pobres y huesos débiles; tiene el pecho estrecho, las extremidades largas y delgadas.

Las fotografías, los autorretratos y la monografía de Néstor Montesinos (89) indican que Luna, hasta aproximadamente los 35 años, mostraba una condición intermedia entre mesoformo y ectoformo. En cambio, a su retorno a Santiago, ya mayor de 40 y hasta su fallecimiento, su constitución era claramente endomórfica.

Para la clasificación de los tipos temperamentales, resulta más apropiado relacionarlos con Pedro Luna, uno a uno:

Viscerotonía: Inclinado a la comodidad y sociabilidad; glotón, ansioso de afecto; posee una amabilidad indiscriminada. Al compararle con esa caracterización, Luna no era nada de cómodo, sino muy trabajador y sociable cuando joven. Después – con su aislamiento – pasó a ser selectivo en sus afectos y relaciones; no era, en absoluto, de una amabilidad ilimitada.

- Somatotonía: Predomina la actividad muscular y el vigor; posee afán de dominio y deseo de poder; indiferencia ante el dolor; muestra insensibilidad psicológica y agresividad competitiva. Aunque el pintor no era un atleta, colocó siempre mucho vigor en su accionar artístico, incluido el ímpetu en el piano y el órgano. A pesar del liderazgo que ejerció antes de viajar a Europa, sus posibles afanes de dominio o de poder fueron atenuados por el fracaso en el medio y el mercado. Comportamientos

como el del funeral con llanto de la abeja “domesticada” en su taller, relatado por Néstor Montesinos, indican que no era nada insensible. Una posible agresividad competitiva, para quien nunca ocultó una muy alta auto valoración de su trabajo, fue contenida ante la falta de reconocimiento de sus méritos.

- Cerebrotonía: Tiende a encerrarse en sí mismo, a disimular y a inhibirse; elude la sociabilidad; reprime la expresión corporal; muestra rigidez en la postura y en los movimientos; posee control emocional, junto con ocultar los sentimientos. Estos elementos componentes del temperamento merecen una evaluación matizada en el caso del artista, ajeno a varios de ellos durante su éxito juvenil y europeo. Encerrado en un pequeño grupo, especialmente después de su retorno a Recoleta, ya casado por segunda vez, abandonó la sociabilidad exhibida hasta inicios de la década de los 20. Aunque nunca tuvo frenos emocionales o conductuales, sus frustraciones debilitaron la expresión de sus sentimientos.

Es posible que un estudioso de la metodología del psicólogo norteamericano hubiera podido cuantificar - con su escala numérica - la evolución corporal y temperamental durante el desarrollo de la vida de Pedro Luna.

### **5.3 Nuevos complementos biográficos**

Al considerar que el artista organizó e hizo funcionar academias y talleres en Mulchén, Traiguén y Linares, parece discutible la afirmación de Romera en (125) asegurando que Luna carecía de cualidades docentes. Los dos párrafos siguientes, basados en informaciones extraídas de Internet, contribuyen a desvirtuar la opinión del crítico español.

Según la folklorista Margot Loyola (222), Pedro Luna fue profesor de pintura de su madre quien cultivó esa afición durante sus últimos años.

En el año 2004, el literato sureño Matías Cardal escribió sobre Elías Zaror (156), pintor y escultor llegado a Chile en 1920, residente en varias ciudades sureñas, quien trabajó con apoyo de Pedro Luna durante tres años, en Traiguén.

Otra información poco conocida sobre el pintor y su eventual afinidad con la política de la izquierda chilena ha sido tomada de (207). Al inicio de los años 70, Salvador Allende lo habría declarado “artista del pueblo”, prefiriendo asistir a la inauguración de una exposición de Luna patrocinada por el MAC en la Quinta Normal, en lugar de otra en el MNBA con la presencia de Roberto Matta, más próximo de Allende en ideología. Eso se habría originado en el desafecto del Director del museo, Nemesio Antúnez, hacia el maestro surrealista.

En el intento de verificar los antecedentes anteriores, se encontró que la única exposición de cuadros de Luna documentada de 1972 sería la Retrospectiva del Instituto Cultural de Las Condes (152). En la beligerancia del momento, difícilmente habrían convidado al Presidente a ese local. Sondeos verbales sobre la posible animosidad entre Matta y Antúnez, han revelado que ambos, inicialmente arquitectos y con posterioridad pintores, habrían sido buenos amigos, lo que parece confirmado en (158), relatando que Antúnez, después de aprender grabado con William Hayter, para la ejecución de reproducciones en serie, tuvo el apoyo de su compatriota, a quien admiraba. Lo ratifica también la iniciativa del Director Antúnez de construir la sala Matta en el MNBA en 1972, (212).

#### **5.4 Contradicciones en la documentación**

Las condiciones adversas de su vida, influyeron para convertir a Pedro Luna, desde adolescente, en un ser egocéntrico, rebelde y desconfiado, características que, más tarde y hasta el final de su vida, lo empujaron a un gran aislamiento. Si bien tenía una personalidad compleja donde junto a su sensibilidad y amplia cultura literaria, musical y pictórica, se unían comportamientos primarios con el alcohol, droga y una cuestionable moral, sorprende la visión diferente que dejó entre quienes lo conocieron.

Según Néstor Montesinos en Luna convivían el alcoholismo y la genialidad de su pintura. Su trato no era sencillo ni agradable. No poseía estructura moral y actuaba sólo según sus instintos (89). Enrique Lihn le consideraba egocéntrico, pero con buenas razones para mantener una gran auto confianza (86).

En cambio para Sergio Montecino, el artista era notable, disipado, de gran talento en paralelo con su simpatía, la que llegaba a la euforia en la bohemia nocturna (116). Según Jorge Letelier, Luna no fue amargado o pesimista. Era amistoso, alegre y cortés, sus traviesos comentarios no trasuntaban desprecio ni antipatía (85). Roberto Zegers le caracterizó por su modestia y sencillez (134). Ricardo Bindis lo vio generoso y volcado hacia sus amigos (135).

Enrique Lihn reconoció que el pintor mantuvo inalterable su jerarquía y personalidad artística, aunque realizó también obras primarias, de fácil venta, sólo con finalidades de subsistencia, (86).

En cuanto a su formación musical, mientras Yankas asevera que Luna ingresó al Conservatorio Nacional para estudiar piano y órgano, en paralelo con sus cursos de la Escuela de Bellas Artes (97), con lo que coincide en cierta forma Ana Vera (70), Waldo Vila afirmó que su aprendizaje del piano, en música clásica, fue autodidacta (67). Los textos de Sergio Montecino y de Néstor Montesinos, al mencionar su habilidad musical, no informan sobre su instrucción.

A partir del relato de Néstor Montesinos se infiere que los mejores amigos del pintor, durante su decadencia, fueron Roberto Zegers, Luis Molina, Víctor Carvacho y el propio Montesinos. Zegers le apoyó como su protector en Viña del Mar y Carvacho, crítico que después de conocerle, reivindicó y destacó su obra.

Sobre su situación en Viña del Mar, difieren las opiniones documentadas. Montesinos afirma que Luna pudo llevar una vida tranquila y desahogada; según Yankas, su existencia fue cómoda; para Zegers, durante los dos últimos años realizó un trabajo formidable hasta diez días antes morir. Periodistas y críticos más jóvenes tienen otra visión: para María Carolina Abell, el pintor sobrevivió con estrechez sus dos últimos años (101); el porteño Carlos Lastarria asegura que en Valparaíso se aficionó a las jovencitas, bebía en exceso y se drogaba, sufriendo de alucinaciones propias de un profundo desequilibrio emocional (113).

## **5.5 Un artista de vida Itinerante**

Un breve recuerdo de los lugares que habitó o visitó el artista, ya mencionados en páginas anteriores, muestra su condición trashumante.

Nacido en Los Ángeles, muy niño fue enviado a Santiago a la casa de los abuelos en la avenida Vicuña Mackenna. Durante la adolescencia, la época de soltería y ya maduro, casado por segunda vez, habitó en Recoleta. Es posible que con su primera mujer haya vivido en la primera cuadra de Teatinos, localización de su taller en una época que disfrutó de holgura económica.

Durante su permanencia en Europa, su residencia habitual fue Roma, pero recorrió también las ciudades próximas al Mediterráneo de Francia y España. De regreso, bajó por algunos días en Colombia.

Deshecho su primer matrimonio, se refugió en San Bernardo y en la mansión de Sara del Campo en Alameda con Bandera. En su huída al Sur, fue invitado a un convento y a fundos próximos a Mulchén. Permaneció tres años en Traiguén pero existen además cuadros con motivos de Tirúa, de difícil acceso, y de Osorno. Como se desconoce su localización durante algunos años, no es imposible que haya permanecido junto a los mapuches y en Victoria, como afirma Montesinos en (89).

Antes de retornar a la capital, residió tres años en Linares. De vuelta a Santiago, habitó primero en la calle Aldunate, con viajes y permanencias en Punta Arenas y Rancagua, y después en Recoleta. En 1953, se mudó a Viña del Mar, donde falleció.

## **5.6 Visión actual del Santiago de Pedro Luna**

Al observar el local Vicuña Mackenna 80, sitio donde hacia 1900 estaba la casa de los abuelos, se aprecia en el terreno que hace esquina con la calle Viña del Mar una edificación de dos pisos de menor antigüedad que la residencia donde Luna pasó su infancia, hace más de un siglo.

El pensionado, donde se divertían en las reuniones nocturnas con sus amigos, quedaba en Rosario 907. El nombre actual de la calle es Santos Dumont. El N° 907, hoy inexistente, estaría en la vereda norte, casi esquina con la avda. La Paz. La vieja residencia universitaria, ya demolida, ha sido remplazada por una guardería infantil que atiende probablemente a los familiares de los dos hospitales inmediatos y su entrada se encuentra en la avenida La Paz.

Tal como Neruda asoció la vida de los artistas del grupo de Luna al Parque Forestal, también algunos escritores de la generación del 50 aún añoran el ambiente de su época. Con todo, algo queda del antiguo espíritu, como se comprobó con el desnudo de miles de personas al amanecer de un helado domingo de junio de 2002...

En cuanto al desaparecido restaurante Teutonia, antiguo centro de la bohemia culta de Bandera y Esmeralda, la instalación del Centro Cultural en la antigua Estación Mapocho no ha contribuido a aproximar a los intelectuales a otros locales del barrio, con su vida nocturna extinguida en 1973 y actualmente, empobrecido y peligroso.

La exposición fundacional de la Generación del 13 fue exhibida en El Mercurio, en Compañía 1214. Cabe recordar que el primer ejemplar de ese diario apareció el 1° de junio de 1900. Las oficinas del periódico fueron instaladas en el palacio construido en 1872 por la familia Larraín Zañartu (30). En ese lugar, se observa un sitio eriazo que, por el poniente, alcanza hasta la calle peatonal Dr. Sótero del Río. Del antiguo edificio, a fines de 2005 restaban sólo algunos muros.

La casa de remates Rivas y Calvo, donde Luna presentó su exposición individual en junio de 1922 se situaba en la calle Compañía 1284, dirección actualmente inexistente. En 1932, fue construido un edificio en esa vereda sur que, con el n° 1288, es ocupado actualmente por los Juzgados del Trabajo n°s 1 a 5. Al lado, hacia el oriente, en Compañía 1264 están las instalaciones de la Sede Alfonso Letelier de la Facultad de Artes, haciendo esquina con Dr. Sótero del Río.

En la parte central de la vereda norte de Compañía entre Teatinos y Morandé, se ven las fachadas de vetustas construcciones. En el número 1263, aún permanece un letrero del extinto Club Domingo Fernández Concha, antigua sede del Partido Conservador. En el N° 1213, en un viejo edificio de cinco pisos, funcionan ocho Juzgados del Crimen. El resto de la vereda norte contiene los locales de diversos comercios menores.

La muestra colectiva de Agosto de 1922, donde participó Pedro Luna, se realizó en la sala de Santo Domingo 1253. Al inicio del año 2005, ya demolida, se ha convertido en un estacionamiento, sin número a la vista, localizado entre los N°s 1249 y 1277. Salvo el edificio que ocupó la Cooperativa de Empleados Particulares en la esquina con Teatinos y unos precarios comercios localizados en la esquina sur con Morandé, la cuadra estaba plagada por ambos lados de sitios eriazos y de casas semidestruidas.

Los locales de las dos exposiciones de 1923, en Teatinos 56 y en el palacete de Bandera y Alameda, fueron reemplazados: el primero, a fines de los años 30, por los edificios del Barrio Cívico; el último, hacia 1950, por las grandes instalaciones del hoy denominado BancoEstado.

La primera casa del pintor en Santiago, al retorno del Sur a mediados de la década del 30, se situaba en Aldunate 1498, esquina Pedro Lagos, donde en 2002 existía un buen chalet. En el segundo piso, se ven tres ventanas por Aldunate, una por Pedro Lagos y una en diagonal en la esquina. Debajo de esta última, se encuentra el ingreso a un modesto almacén, que puede o no ser el mismo local que fue atendido



por Rosaura Chaparro. Si esta edificación fuera posterior a 1940, es posible que la deteriorada construcción ubicada más al norte, por Aldunate, sea contemporánea de la que habitaron Luna y su cónyuge.

De la casona de Recoleta 969, habitada por Luna en diferentes fases de su vida, en 2002 subsistía completa la edificación roja, con dos grandes ventanas y un portón, pero a fines de 2004, una vez inaugurada la estación Cerro Blanco del Metro, sólo restaba en pie la parte delantera de la construcción. Desde el norte es la segunda de un grupo de cuatro casas abandonadas y con una fracción de su antigua profundidad. Detrás de ellas, se ve un edificio moderno de cuatro o cinco pisos, ocupado por una empresa textil.

A pesar de las promesas políticas, el Cerro Blanco continúa destacándose por su aridez y desaprovechamiento. Sin interés edilicio ni fiscal, el barrio perdió la oportunidad de ganar en calidad urbana, pudiendo haber transformado la antigua casa en un pequeño museo municipal, siguiendo - por ejemplo - el modelo de Auvers-sur-l'Oise, algunos kilómetros al norte de París, donde se explota el recuerdo de la pensión ocupada durante el siglo XIX por el holandés Van Gogh.

**SEGUNDA PARTE**  
**ANÁLISIS DE LA PINTURA DE PEDRO LUNA**

## 6. MODALIDADES DE ANÁLISIS DE LOS TRABAJOS

### 6.1 Coleccionistas en 1955

Se ha estimado que la mejor base documental para aproximarse a identificar las principales obra de Pedro Luna la constituye el catálogo razonado compuesto por las 335 obras enumeradas por Ana Vera en (70). La lectura de la lista detallada en ese trabajo permite además examinar la variedad de los temas cubiertos. Un resumen de las colecciones privadas inventariadas por la profesora Vera en 1955 se presenta en el siguiente cuadro:

<b>Coleccionista</b>	<b>Cantidad de obras</b>
Julio Vásquez	144
Néstor Montesinos	82
J. Ponce de León	36
Héctor Durán	23
Rina de Perfetti	15
Luis Molina	13
Fernando Lobos	10
Alberto Della Rosa	7
Sr. Echavarría	5

Veinte años después, en la exposición de la Sala La Capilla del Teatro Municipal de julio de 1975, se exhibieron 101 cuadros pertenecientes a algunos de los coleccionistas indicados más arriba y a otros 20 dueños individuales (135) y (138). Se mostraron también varias obras de la denominada en esa época Casa de Arte de la Universidad de Concepción y una cada una de la Municipalidad de Santiago y del club de la Fuerza Aérea. Todo ello es un indicio de la dispersión de esas pinturas, ya en ese tiempo. Transcurridos más de 50 años, resultaría muy difícil determinar la actual localización de cada una de aquellas 335 obras, lo que además escapa al objetivo de este trabajo.

## **6.2 Presencia museal**

La monografía de Paz Olea y Lorena Cordero (149) informa que la Pinacoteca de Concepción posee 148 obras de Luna; posiblemente son los mismos que, en número similar, tenía Julio Vásquez, según el cuadro resumen precedente. Esas autoras mencionan, además, que en el Museo de Linares hay 67 dibujos y dos pinturas en óleo sobre tela.

En el MNBA, existe una sola obra de Luna: Casa de San Marino, como está correctamente mostrado en (226). En cambio, Casa de San Marco y Puerto, citadas en algunas páginas *web* como pertenecientes al Museo, no forman parte de su acervo. La misma fuente (226) presenta tres pinturas y los títulos de 19 dibujos en el Museo Histórico Nacional, tres cuadros en el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca y un óleo en el Museo Regional de Rancagua.

A través de la página web del museo del Palacio Vergara en Viña del Mar (216), se pueden examinar tres cuadros asignados apropiadamente a Pedro Luna: Amanecer de Valparaíso, Casas, Puente Casino. Como Embarcadero de Manuel Ortiz Zárate, se exhibe lo que en realidad es la Grúa solitaria, una de las últimas obras de Luna. Se asigna también al creador una naturaleza muerta denominada Solitaria, muy distante al estilo del pintor y ajena a su temática. Entre las colecciones del Palacio Baburizza de Valparaíso, cerrado desde hace varios años, se incluye por lo menos una versión excelente del Puente de las Pirámides.

## **6.3 Luna y la historia de Chile**

En busca de probar la hipótesis que la pintura de Pedro Luna puede reflejar en forma fehaciente una parte importante de la historia chilena en la primera mitad del siglo XX o, con un leve desfase, lo acontecido en Chile durante los últimos 50 años de la vida del pintor, se ha examinado el catálogo de Ana Vera (70) con otros dos criterios

de clasificación. Para ello, se observan las localidades reflejadas en sus cuadros, como también los motivos tratados.

Salvo la obra *Calle abandonada*, Iquique, de 1937, no pintó escenas del norte de Chile. En cambio, a partir de la región de Valparaíso, de Santiago y sus alrededores, refleja paisajes y la gente de numerosas ciudades y pueblos, del litoral y del interior, pasando por el valle central, el sur y llegando hasta el extremo austral.

En su geografía no hay señales del territorio comprendido entre Arica y Quintero, de la Isla de Chiloé, del Puerto Aysén de la época, ni de los maravillosos lagos andinos.

Tocó muchos temas nacionales: paisajes urbanos y rurales; varios retratos (hay uno de Juan Francisco González); la vida araucana, con aspectos muy variados; diversos temas sociales, laborales y costumbristas.

Entre los motivos que no trató pueden mencionarse: los mineros del salitre y del cobre, los personajes de los tres poderes del Estado, las fiestas de la oligarquía, los medios de transporte terrestre y aéreo, los desfiles militares.

Por razones prácticas y para elaborar un trabajo finito, se han preparado los tres últimos capítulos de la Tesis que corresponden a cuadros de fases diferentes en la evolución artística de Pedro Luna.

La obra tratada en el capítulo 8., *El baile de las enanas*, representa una metáfora sobre la incomprensión del medio artístico al valor de Luna y constituye una alegoría de amplio alcance sobre muy variados aspectos de la historia nacional: el carácter de las gentes, las costumbres, la política, la pintura chilena, los diferentes estratos sociales, las fuerzas armadas, la plutocracia, la diversión en los puertos, la música, etc.

Ese cabaret posee rasgos autóctonos que conviven con elementos comunes y con las diferencias de esos lugares en el mundo occidental. Basta compararlo con: los

cuadros de Degas y Toulouse-Lautrec a fines del siglo XIX; o de Grosz y Dix hacia fines de 1930; las milongas porteñas de los 40 del cuento *Las puertas del cielo* (21); as *zonas brasileiras* de los 60 o la elegante y fidelista Tropicana en La Habana, tal vez el mayor cabaret al aire libre del mundo, a finales del siglo XX.

El capítulo 9. *Catedral de Marsella* encubre la historia de numerosos artistas nacionales en su aprendizaje *parisien*, como también la importancia de los mecenas chilenos en Europa y de otros miembros de la aristocracia intelectual que fueron introductores o transmisores del real desarrollo cultural del primer mundo en Chile. (Aunque la obra data del inicio de los 20, su representatividad podría extenderse a la experiencia francesa del grupo Montparnasse y al conjunto de artistas enviados por Ibáñez y Ramírez a fines de esa década).

El capítulo final, *Temas Portuarios*, refleja el destino marítimo del país. Permite recorrer la historia de Valparaíso con su particular belleza, alegrías y desgracias, examinar la dura vida de los trabajadores manuales; pensar en la historia social chilena con sus tragedias a comienzos del siglo anterior.

#### **6.4 Metodología**

En una labor muy personal, se utilizaron diferentes modalidades de análisis en cada uno de los tres capítulos finales de la Tesis.

La temática y las características pictóricas de *El Baile de Las Enanas* fueron examinadas en términos de un Luna alternativamente cézanneano, expresionista alemán, borgeano y semiológico, aprovechando la base de trabajos preparados para cuatro cátedras del curso de magíster. El desarrollo se complementó con apoyo en los enfoques de Charles Bouleau (13) y de Jude Welton (68), entre otros.

Para la *Catedral de Marsella*, se utilizó parte de la metodología de René Berger (9) y se entrevistó en varias oportunidades al profesor Julio Tobar.

Como soporte metodológico en el caso de los Cargadores y El Barco Rojo, se consultaron el análisis de Herbert Gemz (39) y el léxico técnico de los profesores argentinos Crespi y Ferrario (23).

## 7. CARACTERÍSTICAS PICTÓRICAS

“Pedro Luna, con su exaltación de fauno expresionista.”  
(Pereira Salas), (150).

La representación plástica de Pedro Luna va más allá de la simple realidad. El exceso de definición malogra la pintura. Luna sabía parar la indefinición en un momento y en un punto determinado. Manchaba y la obra quedaba envuelta en una atmósfera. Eso es muy difícil y él lo lograba tanto en las figuras como en los paisajes.

Ha sido criticado por pintar con cierto atrevimiento, sin racionalizar, sin lograr a veces – tal como Juan Francisco González – un buen acabamiento del cuadro. Sin olvidar las limitaciones de la escala nacional, conviene preguntarse: ¿cuántas de las obras mayores de Miguel Ángel, Velázquez o Picasso no están terminadas?

Lo que hace grande la obra de Luna está en su dominio de los valores plásticos, no es el dibujo ni la composición, que maneja bien, sino *le métier*. El oficio es buscar el colorido justo, poniendo un color y otro y otro. Hay pintores que lo persiguen y no lo consiguen, pero Luna sí lo encontraba.

La mayor parte de la pintura de Pedro Luna tiene peso y color. Hay atmósfera; contrastes; en sus paisajes, insinuaciones de casas, de caminos. Lo más notable es la urdimbre de su pincelada, el manejo de la materia, casi como esculpiéndola, para sacar los grumos de pintura afuera: es una conquista plástica.

### 7.1 Pintor de vanguardia – El quiebre

Este trabajo postula que Pedro Luna, con su originalidad y subversión pictórica, inició la revolución en las artes plásticas nacionales para derribar el modelo academicista reinante hasta comienzos del siglo XX.



El primer anti-académico, Juan Francisco González afirmaba en un certificado del 31 de agosto de 1920: “ha llegado Luna a crearse un estilo propio y completamente original, cualidad rarísima...” (78).

Sin embargo, Pedro Luna fue más allá que el maestro, siendo sin duda el primer pintor que ya hacia 1915 comenzó el expresionismo en Chile. Construyó su modernidad reflejando con fuerza y un pródigo cromatismo los problemas y los sentimientos de su época. En su evolución artística llegó inclusive a adelantarse a los nuevos enfoques de la pintura del hemisferio norte planteados sólo hacia 1950, como el informalismo, por ejemplo.

(Representantes importantes del informalismo fueron los franceses Jean Fautrier y Jean Dubuffet, con la pintura matérica posterior a 1940, mediante la estratificación de colores mezclados a materias diversas, como arena por ejemplo (202). Los máximos exponentes de la escuela de Nueva York y el expresionismo abstracto (191), en la misma época de los pintores europeos, fueron Mark Rothko, con los planos geométricos, y Jackson Pollok, creador de la *Action dripping* o derrame y lanzamiento de pintura sobre la tela tendida en el suelo).

Lo mejor del postimpresionismo en el pintor nacional se aprecia en sus cuadros europeos, en especial algunos paisajes romanos y las catedrales de la costa mediterránea francesa y española. Destacan el colorido, la luminosidad de la atmósfera y sus reflejos.

El expresionismo de Pedro Luna está limitado por las características propias de la miseria latinoamericana, menos terrible que los horrores bélicos y civiles sufridos en Europa. Los principales elementos que comprende el enfoque del pintor nacional son:

- La subjetividad y la autonomía del artista superando a la realidad a veces se refleja en su tratamiento cromático. En términos más generales, incorpora en la pintura la pasión de sus sensaciones íntimas imponiéndose la emoción sobre el razonamiento estructurado.

- El abordaje de motivos sociales y costumbristas.

- La deformación expresiva de formas arquitecturales gigantescas, obtenida con su capacidad y soltura de coloridos y del dibujo en trazos lineales, otorga también gran alcance a sus bocetos. Se puede apreciar en los paisajes urbanos creados en su estada europea y en varios nacionales donde, junto a las formas monumentales, los personajes se integran de forma esfumada en la composición.

- La aplicación de empastes de atrevidos colores ajenos a la realidad expresada que transforman los primeros planos, ocultando gran parte de sus detalles

Sus obras conjugan al mismo tiempo la potencia del instinto y su refinamiento.

### **Arte abstracto**

A la anticipación del pintor nacional respecto del informalismo europeo, contribuyó la colocación de costras de óleo mediante el trabajo dinámico con el pincel y el modelado con espátula.

La colección de Ricardo Mac-Kellar contiene un óleo que es un adelanto del expresionismo abstracto neoyorkino, obra que refleja cabalmente lo expresado por Vyvyan en (96) en relación con La Misa del Gallo, en la que observó la visión nocturna abstracta de una iglesia, debido al relieve de los empastes.

### **Otros aportes del artista**

Salvo algunos cuadros pintados en Europa, no realizó telas de gran tamaño. Sabía comprimir los elementos y ajustarlos a un formato reducido, que en ocasiones captan también los motivos de sus obras mayores. Ha sido poco comentada esta gran facilidad del pintor, pródiga en miniaturas de gran calidad. ¿Cuántas de ellas nacieron sólo por motivos económicos, por falta de óleo y de tela?

Creó un novedoso tratamiento de la perspectiva: en lugar de la usual disminución gradual de los tamaños de las figuras y objetos, Luna degrada los colores para representar la proyección de las distancias y de los cuerpos.

Si bien Neruda no era historiador ni crítico de arte, algún valor habría que asignarle a su sensibilidad de artista al comentar el arte de Luna en el prólogo del libro de Vila (67)<sup>22</sup>.

Por su parte, Enrique Lihn (86) elogia su libertad formal y cromática, la musicalidad, varias deformaciones plásticas y la inclinación al ensueño y a la irrealidad<sup>23</sup>.

## **7.2 Características generales**

Gran parte del contenido del presente capítulo 7. se puede validar contemplando tres de sus trabajos, tal vez los únicos de acceso al público en Santiago.

- En el Banco Central, se encuentra Catedral de Marsella, N° 7 del anexo 2 y analizada en todo detalle en el capítulo 9, titulado con el nombre de ese cuadro.

- Al acervo del MNBA, pertenece Casas de San Marino, óleo de 33 x 24 cms., una verdadera sinfonía en marrón con toques de negro y rojo. Se incluye reproducción en el anexo 2, N° 28.

---

<sup>22</sup> Escribió Neruda “Creo que no ha existido en la historia de nuestra pintura otro caso de temperamento desbordante, de fuerza y audacia, de pasional, violenta y extraordinaria expresión. En este Van Gogh chileno, el colorido y la forma se agrupan torrencialmente como en un vendaval del sur, y más allá del color y de la forma, como una huella de creación y misterio, se siente en su obra, en cada centímetro de su obra, el viento huracanado de su gran corazón”.

<sup>23</sup> Lihn afirmó que en la obra de Luna “se ve una fuerza natural, instintiva, capaz de transformarlo todo en una orgía de formas y colores. Pintor sensorial y sentimental.”

- El MAC posee el “taquigráfico” Paisaje, donde el artista construye con escasos trazos la totalidad de la escena. Esta presentado en el anexo 2, N° 32.

Preparaba el trabajo y aprovechaba sus condiciones de gran dibujante, mediante la realización de bocetos previos, para ejecutar de manera febril varias telas en forma simultánea, de motivos y coloridos muy diferentes. Néstor Montesinos (89) propone un símil con su habilidad musical<sup>24</sup>.

Su expresividad pictórica le sirve de refugio frente a la depresión y la melancolía. A diferencia de Van Gogh, evitó un desenlace trágico a través de su trabajo artístico y con sus comportamientos de escape (sexual, drogas, alcohol).

### **Ilusión y realidad – La pintura por la pintura**

En su originalidad, el artista, creador de la pintura moderna en Chile, obtuvo la incorporación de una profunda subjetividad en la plástica nacional. En sus aportes de musicalidad pictórica, sus alucinaciones reemplazaron la realidad.

Para Pedro Luna lo importante es la interpretación plástica y no el tema representado. En sus cuadros, el motivo se subordina a la expresión pictórica, se aproxima a la naturaleza pero la transforma en formas y colores de su propia creación.

En los paisajes urbanos, emerge la pintura por sí misma y cómo resolver los desafíos de luminosidad, de composición, de tratamiento artístico. La naturaleza pasa a ser un pretexto para pintar.

---

<sup>24</sup> Según Montesinos, el pintor actuaba “con la seguridad y finura de un gran director de orquesta, con toques de pincel cada vez enriquecidos por una nueva mezcla, la gama infinita e incomparable de sus rojos, azules, verdes y amarillos.”

## 7.21 Composición

Otro de sus grandes talentos es el dominio de la composición que aparece como una cualidad casi innata. Une la monumentalidad con el montaje armónico de integrantes heterogéneos y dispersos. Para controlar sus impulsos, se apoya en una distribución geométrica de objetos diversos y seres en movimientos, como animales y gente, a veces reunidas en multitudes

En sus creaciones, la globalidad domina sobre los detalles. El ser humano, a su vez, es aplastado por los grandes edificios o por la carga de pesadas labores.

## 7.22 Líneas y colores

Sus condiciones de gran dibujante y artífice del boceto de líneas rápidas con las que apenas sugiere la realidad le permite llegar a una gran visualidad sintética, como se puede observar en el ya mencionado *Paisaje* del acervo del MAC.

Calificado por varios críticos como hedonista del color, la admiración provocada en el pintor Sergio Montecino por los tratamientos cromáticos, se refleja en (51) con la oda que dedicó a Pedro Luna<sup>25</sup>.

El rótulo de Van Gogh chileno, que se le ha atribuido, es muy apropiado en términos plásticos si se considera la fuerza de la pintura de Luna, plena de colores encendidos que se acercan a los utilizados por el creador holandés.

---

<sup>25</sup> Extracto de la oda de Sergio Montecino:

“Le saludamos y aplaudimos cuando:

- su músculo digital puso a los negros de su paleta victoriosa el resplandor de la obsidiana;
- en su frente, frente a los digitales tardíos brilló el sol de oro;
- el rojo se crispó en su cuerpo metido en la sangre del crepúsculo;
- verde y ocre esculpieron su textura en las tapias de las orillas de los caminos de Chile;
- para pintar el azul cogió los minerales desperdigados en el cielo. Aleluya.”

En los cuadros del Mapocho y sus mercados, se puede apreciar el uso del color, sin estridencia y envuelto en una gama dorada. Con pocas pinceladas, obtiene sus azules que sugieren sutilmente la presencia del cielo. No es un cuadro de horizonte, como hacen la mayoría de los pintores. Es una composición total que se viene encima del observador, donde todo está envuelto en una atmósfera muy romántica, inmersa en pequeños y delicados tonos rojos.

Dentro de su creatividad, llega en muchos cuadros al monocromatismo en diferentes y refinados tonos. Al mismo tiempo, para él no existen colores fijos e invariables lo que le permite expresar la permanente mutación de una naturaleza por esencia cambiante. Otra de sus destrezas es la habilidad para manejar la degradación de los colores y su esfumado, como logra con los grises evanescentes, por ejemplo.

A partir de algunas de las reproducciones contenidas en el anexo 2, aún aceptando sus limitaciones técnicas frente a los colores originales en las telas, se comentan varios ejemplos de las tonalidades preferidas por el pintor.

Una mansión del Cerro Castillo en Viña del Mar experimenta dos tratamientos cromáticos diferentes, en el mismo enfoque o idéntico entorno, a pesar de las dimensiones diferentes de las telas, números 31 y 32 del anexo 2. Mientras en el Castillo Yarur, de 73,5 x 54,5 cms., del Museo de Linares y de contornos más marcados, predominan los ocre, rosas, tonos de verdes y toques de grises oscuros, el Paisaje (del MAC), óleo de 45,2 x 35,3 cms, es una sinfonía monocromática dorada, con toques de crema y marrón claro, con algunos chispazos de rojo; la base tiene bastante materia en verde oscuro y el cielo de un intenso azul, que resulta más original y personal que el de la tela de Linares. (En la vasta documentación consultada para la realización de la Tesis, no se halló ninguna referencia al tema único ni comparación entre ambas pinturas).

Si en Puerto, N° 27, se valorizan los rojos, azules, verdes y marrones, en Después de la faena, N° 26, se aprecian los rojos esfumados y los negros, con notas de verdes,

grises y azul. En cambio, Puerto de Marsella, N° 12, está dominado por los grises, con marrones, ocre y violetas, principalmente.

Dos cuadros romanos: en Cúpula de San Pedro, N° 9, imperan los grises y el rojo-anaranjado; en cambio, Jardín de El Pincio, N° 11, es un contrapunto entre verdes y un rojo que resalta, aún ocupando una pequeña superficie próxima a la base de la tela, estando presentes también el rosado y el gris.

Paisaje Araucano, N° 15, despliega una diversidad de azules, naranjas y ocre, con notas de verdes, rojos y lilas. La roca del perro, N° 14; en la mapuche Tirúa, es de gran variedad cromática, armoniza dorados, verdes, azules, varios tonos de gris; como es frecuente en Luna, el cielo multicolor es de gran originalidad.

Molino de Osorno, N° 5, obra de 1917, principalmente en anaranjados y amarillos, presenta distintas tonalidades verdosas, grises y lilas. El Autorretrato juvenil, N° 1 en el anexo 2, combina tonos de verde-oscuro, grises, rojos, amarillos y rosados.

### **7.23 Luz y sombras**

El sol con sus tonos rojos y la luminosidad resplandece e incendia muros y edificios que, por medio de manchas, son también envueltos por las sombras. A pesar que éstas caen sobre los cuerpos, mediante algunos toques de pincel, aparecen movimientos, caras o brazos.

En las masas monumentales, el pintor a veces casi hace desaparecer los edificios entre dos fuentes de luz. Con los efectos de luces y sombras, juega con sus cielos coloridos, el aire, nubes, arboles, atardeceres, puestas de sol, crepúsculos, reflejos, modificando las formas de los barcos, las grúas, los puentes.

En los paisajes sureños, domina la representación de la humedad sobre los pastizales y de la transparencia del agua.

## 7.24 Superficie del cuadro

Es plenamente válido para Luna lo que Gauguin afirmó en Escritos de un salvaje (38): “un kilo de verde es más verde que medio kilo de verde”. Si a Pedro Luna hubiera que definirlo por un único rasgo pictórico, sería por su énfasis en el uso de las pastas. En el siglo pasado, no hubo un pintor que haya utilizado tanta materia como él. Juan Francisco González fue quien más se le aproximó en la aplicación de esos patacones de óleo.

Su audacia en la textura lleva a pensar que en algunos de sus trabajos el pincel ha sido sustituido por la mano. De repente, usa la espátula, aprieta el pomo de pintura y la va dejando tal como sale para luego ordenarla un poco. Esas improvisaciones manuales serán adoptadas posteriormente por otros chilenos como Matta. Tal como la antipoesía, eso puede ser considerado también como una especie de antipintura.

Luna colocaba manchas que jugaban unas con otras, se iban yuxtaponiendo. Muchas veces su pintura se puede reconocer pasando la mano por encima de la tela. Iba “construyendo” los colores mediante placas de manchas. Quienes le vieron trabajando comentaron que provocaba vibración sobre la tela: el vigor arrastraba a la materia casi a salirse del lienzo en costras y estrías.

La exageración con la trama contrastada le empujaba a sus creaciones cromáticas y a las deformaciones de seres y edificios, fábricas, puertos, puentes... En ocasiones, el espesor de la pasta difumaba las figura, minimizándolas.

Vyvyan (96) aprecia en su cuadro Molino de Osorno, de 1917, una pintura con aspecto de escultura y en Rancho de Lumaco, obra de 1927, el empaste grueso matizado por un efecto puntillista.



## **7.25 El tema y el género**

### **7.25.1 Retrato**

Aunque trabaja el retrato, no alcanza la pasión y la fuerza con que representa el esfuerzo humano de los personajes que participan en los paisajes urbanos.

Consigue mayor expresividad en los autorretratos, en los que recorre parte importante de su propia evolución vital, en las etapas: juvenil; adulto y exudando la confianza en su propio valor; ya maduro, gordo y con calvicie, como en el célebre cuadro en camisa amarilla, con una mano deformada, mostrando orgullo y amargura, N° 30 del anexo 2, en su taller, con su Catedral de Marsella al fondo.

Si bien el galante pintor no trató demasiado el tema, en 1918 realizó uno de los mejores desnudos de la pintura nacional, actualmente en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, siendo notables la belleza del cuerpo y la expresión de la suavidad de la piel y sus brillantes reflejos, de serenidad y movimiento <sup>26</sup>.

### **7.25.2 Paisaje**

El trabajo pionero de Luna en el paisaje urbano logra reflejar una síntesis de los cuerpos monumentales. Su obra representa los amaneceres, la aglomeración de los edificios, los puentes, el movimiento de seres y objetos del mercado capitalino, apoyada en la habilidosa composición de los elementos, plena de materia, luminosa y colorida.

En los cuadros europeos de mayor tamaño transforma las perspectivas cromáticas y las proporciones en aras de la armonía entre la composición y las formas. Frente a la grandiosidad de aquellos monumentos arquitectónicos, algunos de sus paisajes del entorno ruinoso del Mapocho de su época se tornan grises y tristes, con aspectos casi decimonónicos.

---

<sup>26</sup> Sólo se consiguieron fotocopias en blanco y negro de esa tela. La reproducción no ha sido incluida en el anexo 2, por carecer del brillo del original.

Es discutible la afirmación de Enrique Lihn que Luna, en los paisajes fantásticos, no impugna la realidad (86). Es debatible porque el pintor crea una realidad diferente, con pasión, pero sin sentimentalismo ni endulzamientos.

### **7.25.3 Social**

“La expresividad satírica y mordaz de un submundo popular.”  
(Isabel Cruz) (24).

Luna postulaba ser el único pintor costumbrista de su movimiento generacional lo que queda respaldado por su obra mostrando a los trabajadores más humildes, a veces en aglomeraciones anónimas, en sus diferentes actividades diarias: las faenas del mercado, acompañados de animales de tiro, carretelas y por el variado colorido de los diferentes productos de la tierra; explotados en la estiba portuaria; aplastados por el edificio, las chimeneas y las máquinas en la fábrica.

Muestra también la vida araucana, los barrios pobres, las fiestas típicas, la farra con borrachos y música popular. Su pintura social no es triste o deprimente, gracias al colorido, al gesto cautivante, todo pleno de pasión.

### **7.26 Arauco**

Luna ha transformado los mapuches, a veces interpretados como melancólicos y desteñidos, residentes o próximos a Mulchén, Tirúa, Traiguén y Osorno, en seres llenos de colorido que habitarían un ambiente alegre y lleno de vida. En el sur, pintó también ranchos, ríos, molinos y carretas. En la gran mayoría de los cuadros lo plástico predomina sobre lo exótico.

Su serie sobre la vida araucana confirman su destreza en la composición y uso del color, sobre las cuales Néstor Montesinos (89) destaca, entre las que observó en el taller de Aldunate, las siguientes: El Guillatún, El Bodegón, Vendedoras de choapinos, Crepúsculo en Lumaco, Arando en la loma, Balseadores, Pescadores Araucanos, Exorcismo, Indios hacia el pueblo, Cacique Huenchullán, Crepúsculo en el Renaico, Tempestad del Sur, Topeaduras en Linares.

Algunos críticos estimaron que, durante la etapa sureña del pintor, su obra pecó por una excesiva cantidad de producción de desigual calidad. Con todo, es indiscutible que algunos de sus paisajes son señeros por el colorido, la creación de los cielos de crepúsculos y atardeceres, por el tratamiento de la luz, los efectos solares, el aire, las sombras, los reflejos. Entre los más destacados, están Arando la loma, Paisaje de Lumaco, Crepúsculo en Renaico y el paisaje, transformado por su creatividad, que se comenta en los párrafos siguientes.

El óleo Atardecer en Traiguén, N° 13 del anexo 2, es notable: antes de producirse el éxito y el predominio del Grupo Montparnasse en el ambiente artístico, Pedro Luna ya había ideado este cuadro tan moderno y hasta con cierta abstracción formal. ¿Cuánto en él se debe a la influencia de su paso por Europa? ¿Y esas casas que se observan tan francesas, corresponden a la arquitectura rural propia de Traiguén generada por la fuerte inmigración gala recibida en la región?

El paisaje contiene ecos de Cézanne y de Seurat; su gran árbol recuerda al Mondrian de su primera época. Son destacables también las manchas bastante delineadas, con los colores muy definidos entre ellas. En la parte derecha inferior del cuadro, se tiene la sensación que el húmedo prado es enorme, con manchas que no son difusas, sino concretas, en las cuales el artista marca los colores anaranjados, marrones y varias diferentes tonalidades de verde.

Encima de los tonos violetas bastante unidos de las montañas, inventa un arremolinado cielo distinto e interesante: en manchas muy similares las nubes se aprecian en un espectro de tintes entre rosados y blancos (integrado por cuadros de esos mismos colores), justo arriba de la cordillera, de extremo a extremo del cuadro. Sobre esa zona “matemática o milimétrica”, se observa una gran nube circular en tonos morados, los cuales se repiten, aunque en diferentes graduaciones, al fondo en el lado izquierdo. El violeta de la mancha circular lo contrarresta con una modulación malva pálida rosácea, en especial al interior de las ramas del árbol. En cambio, en el resto del cielo lo equilibra con celeste, en ambos extremos superiores, tanto en el derecho como

izquierdo, en tonos que se corresponden, en un cielo que se presiente continuo sobre la gran mancha circular.

En las dos mujeres, se observan tonalidades violetas, azules, grises y negros. Van caminando por un sendero de amarillos y marrones que más adelante se dirige hacia algunas de las casas. Su nostálgica presencia sirve para destacar una nota humana y al pasar por debajo del árbol, marca el tamaño de éste que alcanza una significativa altura.

### **7.3 Evolución de su arte**

Un artista siempre tiene épocas en que pinta de una manera para luego desplazarse a otras formas; recorre diversas etapas según se va desarrollando su pintura. Es importante analizar también las transiciones del pintor, de su obra: ¿qué se transformó y qué se conservó?

No es contradictorio que un pintor mude mucho su forma de expresión y al mismo tiempo mantenga invariables algunas características. Lo que provoca los cambios plásticos es consecuencias de los vaivenes vitales del artista, de las influencias que recibe del medio en que vive.

Aunque en la obra de Luna hay distintos períodos, al mismo tiempo se encuentra la constancia de su estilo en la variedad de las transformaciones del mismo. Si bien existen ejemplos de ambivalencia dentro de un mismo período, ellos no llegan a quebrantar la espontánea unidad de la obra total, a lo largo del tiempo.

Entre sus rasgos permanentes están los efectos de superficie, de la materia, con la sensualidad de su pincelada, generosa en muchas ocasiones, que le otorga el placer de dejar el rastro, la marca del pincel. Esto va mostrando que su característica es más por el lado de la expresión que de la impresión: con los surcos en su pintura, quiere plantar la huella de los sentimientos y de sus emociones, antes que colocar en la tela la señal del color, como hizo el impresionismo.

Logra una transformación desde el postimpresionismo al expresionismo, buscando efectos cromáticos, de colores contrapuestos. Para Luna, toman importancia diferentes tipos de contrastes: de las tonalidades, del punto de vista de la emoción, del sentimiento. Se observan elementos y claroscuros que llevan a pensar en Rembrandt y, aún más, se pueden apreciar en su dibujo algunos movimientos de la época flamenca, expresiones de Bosch.

Cuando Luna da énfasis en el claroscuro con los tonos, se llega a sus cuadros más bellos. Así por ejemplo, su *Catedral de Marsella*, N° 7 del anexo 2, se muestra como las grandes obras del clásico holandés. Comienza a manifestar un expresionismo pictórico y la interpretación de sus propios sentimientos. Así él pasa a ser uno de los expresionistas latinos más importantes. Es un expresionismo caluroso, sudamericano.

Cultiva los paisajes con efectos de atardecer, con efectos solares, de puesta del sol. Representa también el movimiento de la vida nocturna, no lejos de las preferencias de Toulouse-Lautrec, actividades de personas que están moviéndose en los *cabarets*, con fantasías, danzas, bebidas y sensualidad que llegan a expresarse en la pintura erótica de Luna. Se deleita en sus composiciones con el uso de pinceladas amplias, llenas de materia y de colores personales. El arte de Luna refleja cambios, perfeccionamientos en su técnica y estilo producto de su evolución artística y a las mutaciones vitales. En los párrafos que siguen y hasta la página 113 inclusive, se diferencian cinco fases en su pintura.

El ciclo inicial de su obra se relaciona con sus cuadros más destacables realizados antes del viaje a Europa. Como es lógico, estos primeros trabajos muestran cierta influencia de Álvarez de Sotomayor y algún escaso ascendiente impresionista pero, al mismo tiempo, exhiben su independencia en la búsqueda de un camino propio.

En ellas está presente el rico cromatismo, la alta calidad de su dibujo y su pasión, como en *Cargadores en el puerto*, N° 3 en el anexo 2, obra analizada en detalle en el capítulo 10. Temas Portuarios; el desnudo de 1918, los autorretratos juveniles.

Etapa europea: Mientras permanece en Europa, en 1920 y 1921, enriquece su técnica, incorporando aportes del postimpresionismo y el cromatismo propio del expresionismo a los rasgos impresionistas anteriores a su viaje. Se puede percibir el avance en su desarrollo artístico al observar, por ejemplo, el incremento de su paleta con nuevos colores, como fuertes naranjas y rojos encendidos; la renovación de su pincelada, que se torna más moderna y matizada, con un toque fraccionado y relieves retorcidos; los progresos en el dibujo y en la composición que se manifiestan en las magníficas versiones arquitectónicas.

Como es natural, allá conoció las obras de pintores famosos como Velázquez, Goya, Monet, Renoir, Cézanne y Picasso. Es bastante probable que también haya apreciado las notables innovaciones plásticas del momento, pero sin adoptarlas en su totalidad.

Durante esta fase pinta en las ciudades del sur de Europa para crear verdaderas obras maestras de paisajes urbanos. Se pueden destacar, entre otras, obras como las siguientes para las cuales, además, se mencionan algunos de los enriquecimientos logrados en la experiencia europea:

- Puente Nerón y Castillo de San Angelo presentan un efectivo contraste de luces.
- Cúpula de San Pedro desde el Tiber, resume el gran incremento de sensualidad en las telas del período, su manejo de volúmenes hinchados y superpuestos, el amplísimo tratamiento de la gama de colores, desde la penumbra hasta los matices cálidos.
- Roma desde el Pincio y Crepúsculo en el Tiber, de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, de tintes cézanneanos, destacan por las sugerencias de la atmósfera y de la luz, su sentido cromático y el recio dibujo.
- Vivienda de Pescadores, de generoso empaste en un paisaje abstracto.

- El Vaticano desde el puente de Miguel Angel, presentada en el Salón Oficial de Santiago en Diciembre de 1921.

- El puente Vaticano, de la colección Mac-Kellar, denota el oficio de Luna al captar el lugar y su trabajo del óleo. Los puentes tienen materia, no son puentes dibujados. Se puede pasar la mano por ahí, tienen peso. Es como meterse “dentro” del paisaje. Hay profundidad en la perspectiva.

Otras obras notables del período son Catedral de Málaga, Jardín de El Pincio, Casitas en el Tiber, Roma.

Aunque Ana Helfant (81) considera esta etapa como la mejor en la evolución del arte de Pedro Luna, el juicio - tributario del origen de la periodista - parece algo simplista. Su producción fue realizada sin apremios económicos, (muy por el contrario). En sus trabajos posteriores, tiene también obras notables, varias de las cuales son tratadas con bastante detalle en esta Tesis.

Su tercera etapa se puede descomponer en dos, diferenciando:

- las características de los trabajos realizados entre su llegada desde Europa y su súbito abandono de la capital (1923);
- sus cuadros sureños (1924 – 1933).

Como se vio en el capítulo 5. sobre sus biografemas, el pintor aprovechó bien su retorno al país, al realizar varias exposiciones que reflejaban su nueva expresión plástica y el alto nivel ya alcanzado.

En 1922, refuerza su función de pintor de la realidad social, tema que ya había tratado en la segunda década del siglo XX en sus escenas portuarias y descuidado durante su estada europea, salvo con los pescadores de Málaga. A partir de entonces, no abandonará la posibilidad temática del mundo del trabajo, de la lucha del hombre por la supervivencia y de sus festejos, a la vez tristes y alegres.

En Conventillo de la Higuera, de la colección Mac-Kellar, se ve una gama dorada que lo envuelve. Cabe destacar que ése fue el lugar de fallecimiento de Abelardo Bustamante.

En el sur, Luna continúa con la pintura de temas costumbristas y populares, de los araucanos, señalando especial preferencia por el paisaje. Mantiene su destreza en el manejo del color y la composición. Su pintura contiene mayor valor plástico que folklórico.

El cuarto período, con sus características pictóricas, cubre casi 20 años (1935 – 1953).

Entre las obras relevantes de esta fase, destacan en la colección Mac-Kellar El baile de las Enanas, examinada en profundidad en el siguiente capítulo 8; Mercado, N° 29 del anexo 2, y 18 de Septiembre en Machalí, N° 25, ésta notable por la composición de numerosas figuras bailando y cantando, con uso de diagonales, combinadas con las líneas y los coloridos del pastizal y de la cordillera nevada. Otros cuadros son Puente de las Pirámides, en varias versiones; las escenas australes examinadas en el título 8.6 Otros cuadros magallánicos y numerosas telas de motivos próximos a la casa de Recoleta: el río y puente del Mapocho, el Parque Forestal, la Iglesia de la Viñita, el cerro San Cristóbal, la antigua calle Andrés Bello.

Uno de los óleos más interesante del período es La fábrica, N° 23, tanto por el tratamiento arquitectural como social. El local, situado en la Avenida Independencia, pertenecía a la Compañía Cervecerías Unidas. Parece casi un palacio más que un lugar fabril que, una vez más en Luna, con su envergadura da la impresión de poder aplastar a la muchedumbre. Ésta, en un día de pago, reúne obreros y comerciantes en un ambiente de fiesta.



Néstor Montesinos cita en (89) las siguientes obras, surgidas durante su estada en Rancagua en 1936: Viejos caserones, Calle Cuatro Vientos de Machalí, La casa de doña Lolo, Dieciocho de Septiembre, Desde mi taller.

Durante esa época, los trabajos del pintor se tornan cada vez más expresionistas, y junto con la evolución de su estilo, se mantienen sus características de colorido, empastes y composición.

El último período corresponde a sus años finales cuando se traslada a Viña y realiza una producción muy abundante con temas de esa ciudad y de Valparaíso. Sobre esta fase, hay numerosas críticas desfavorables, motivo por el cual en la nota<sup>27</sup> se destacan brevemente los pareceres positivos de Romera, Yankas y Carvacho sobre esos trabajos.

---

<sup>27</sup> Según Romera en (127): "Sus paisajes de Valparaíso y Viña en los años postreros pueden ser considerados como las telas más depuradas de una vida dedicada con fervor y con maravillosa bonhomía al arte."

Para Yankas (97): "Menos ardiente, menos fustigante, quizás, su obra en este lapso final se resuelve en un registro pleno de misteriosa lucidez y en el cual la gozosa concertación de los matices ennoblece los valores dominantes y las formas".

Carvacho, en (17) ratifica: "En esta época es más moderado y la pasión exaltada de su juventud ha cedido a los impulsos de lo manso y fino." Sobre los paisajes finales, en (140), agrega "Hay en ellos una especie de 'no claridad' o de voluntario caos cromatico, muy pictórico, (...) La intensidad expresiva ha disminuido los estremecimientos musculosos y potentes para hacerse más delicado y frágil. "

#### **7.4 Opiniones de Luna sobre su pintura**

Las opiniones del propio autor sobre la pintura y en relación con otros artistas contienen sus preferencias temáticas, la necesidad de evolucionar en el arte y el rechazo de algunas críticas<sup>28</sup>.

#### **7.5 Postergación de Luna y su obra**

De retorno del Sur, el pintor encontró hasta 1950 aproximadamente, que los periodistas que manejaban la crítica de arte concentraban sus gustos en el grupo Montparnasse y en otros pintores que, después de su estada en París, sufrieron una

---

<sup>28</sup> Las citas de los comentarios de Luna constan de la monografía de Montesinos (89):

A su regreso a Chile, Luna declaró a Fernando Orrego Puelma en 1922: “Mi tendencia es reproducir la visión directa del natural, buscando siempre lo directo y objetivo”. “Mis maestros, Manet, Cézanne, Aman Jean...” “Mis gustos, la reproducción de escenas típicas y de paisajes de nuestro pueblo”, conceptos que permanecieron en su pintura, hasta el fin de sus días. (Resulta difícil de entender la admiración de Pedro Luna y de los artistas chilenos que visitaron Francia en la década de los 20s por Aman Jean, un pintor menor para el juicio actual).

En 1934, afirma: “Oh, el Sur es algo maravilloso... ¿Han visto ustedes alguna fiesta de indios? Hombre, aquello está pidiendo el gran cuadro. Yo asistí a varios de sus machitones... Debía haber Academias por allá: en Valdivia, en Concepción”

Siempre en 1934, resumía su filosofía estética: “Como todas las cosas, el arte debe progresar, transformarse. Pero no puede ir a brincos ni dar el salto en el espacio. Se evoluciona, se busca. Porque en el arte hay que buscar, no hay que seguir con servilismo. Sería torpe expresar –voy a inspirarme en Goya... No, hay que buscar, sentir: tener ansias de pintar e interpretarse uno mismo, aunque no se hagan cosas estupendas. Miguel Angel tiene unas figuras desmesuradas, macizas, pero son de él y a pesar de sus proporciones volcánicas, son mucho mejores que una infinidad de santos muy bonitos y muy bien hechos que llenan todos los museos”.

Y en 1936: “Parece que al cuadro “Molino Antiguo” le observaron los efectos de luces... ¡qué curioso! “¿Y las armonías?, ¿y los reflejos del agua?”. “Que esto debe venir de aquí y esto otro de allá... así opinan estos criticastros atenedos a lo primariamente escolar...”

fuerte influencia de Cézanne y Matisse. En otro estilo y con posterioridad a la muerte del viejo maestro, adquirieron mayor valor las obras de Juan Francisco González. Algo similar ocurría en las salas de exposiciones y con la preferencia del público. En esa época, Luna permanecía aislado, mientras ocasionalmente los salones de la Alhambra acogían parte de sus envíos y recibía algunas recompensas menores del Salón Oficial anual. Como hasta hoy, la repartija de los Premios Nacionales era sórdida.

Según Lautaro Yankas, hacia 1949, el interés y la ironía de los comentarios artísticos de algunos periódicos franceses sobre el enfoque pasado de moda de las preferencias pictóricas chilenas hicieron reaccionar a los críticos nacionales, quienes empezaron a mirar y ponderar la pintura de Pedro Luna, Abarca, Rebolledo, Strozzi y otros. En la oportunidad, el recuerdo del Premio de Roma influyó en otorgar nuevo valor al artista (97).

Resulta contradictorio que el reconocimiento del valor de la producción de Luna llegue hacia 1950 cuando, según varios críticos, habría estado en una fase de decadencia artística (y viviendo en una gran pobreza).

## **7.6 Pintores, intelectuales y críticos “en Luna”**

Para permitir una mayor fluidez en la lectura de este subcapítulo, las referencias numéricas a la bibliografía nacional se presentan preferentemente en la nota<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Los trabajos de los autores están detallados en la bibliografía con los números que se indican más abajo.

Ana Vera (70) - Waldo Vila (67) - Sergio Montecino (51), (52), (88) y (116) - Jorge Letelier (85) - Néstor Montesinos (89) - Pablo Neruda (90) - Roque Esteban Scarpa (65) y (129) - Víctor Carvacho (16), (17), (137), (138), (139), (140), (141) y (151) - Enrique Lihn (86) - Lautaro Yankas (97) - Ricardo Bindis (11), (71), (72), (73), (74), (135) y (151) - Antonio Romera (62), (63), (124), (125), (127), (152) y (153) - José María Palacios (92), (117), (118), (119) y (151) - Ana Helfant (44) y (81) - “Juan Francisco Lira” (Ivelic y Galaz) (114) - Enrique Melcherts (115) - Carlos Lastarria (111), (112) y (113) - M. Carolina Abell (101) - Jacqueline Dussailant (144) - Patrick Vyvyan (96) y (142) - Paz Olea y Lorena Cordero (149) - Roberto Zegers (134) - Milan Ivelic y Gaspar Galaz (46).

Si bien no se ha publicado un libro dedicado únicamente al pintor, existe la memoria para optar al título de Profesora de Estado en Artes Plásticas de Ana Vera Quintana, trabajo muy documentado que incluye un catálogo razonado, ya mencionado en 6.1, y una biografía detallada de Luna, proveniente de su investigación y de varias entrevistas con el artista. Otro de sus aportes es la pormenorizada bibliografía de textos anteriores a 1955. No contiene juicios críticos sobre los cuadros ni análisis de las obras. Hasta la fecha, no se había identificado el año de publicación de la memoria. A mediados del año 2004, el tesista encontró en el ejemplar de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes una dedicatoria, con caligrafía original de Ana Vera quien escribió: “A MIS PADRES y a mi esposo que quiero con toda mi alma (firma) 12.05.55.”

De los pintores - autores también de libros -, se destacan Waldo Vila y Sergio Montecino. El primero incluye un capítulo sobre Pedro Luna en su texto referente a la Generación del 13; el segundo, en dos obras, junto a las menciones de otros pintores, escultores y músicos. Montecino lo considera también en su ensayo sobre Autorretratos y en un artículo sobre Luna en El Correo de Valdivia. Otro creador admirador del artista fue Jorge Letelier quien lo calificó como pintor hedonista en el título de su ensayo de 1957. Según Néstor Montesinos, antes que Pablo Neruda, fue Abelardo Bustamante el primero en escribir, en su artículo “Autodidáctica”, de julio de 1931: “Pedro Luna es el mismo caso de Van Gogh...”.

Tres Premios Nacionales de Literatura escribieron sobre Luna: Mariano Latorre, citado por Montesinos, lo vio como “un excéntrico originalísimo, artista hasta los huesos”, comentando además su comportamiento de pintor y músico; Pablo Neruda, su ensayo referente a los pintores de la Generación de 1913, publicado varias veces en revistas y catálogos de exposiciones; Roque Esteban Scarpa, el libro Madurez de la Luz, con poemas sobre los cuadros de paisajes australes del pintor, acompañados por las correspondientes reproducciones.

Para Camilo Mori, citado por Carvacho: “Lo perdía su insistencia al empastar; desaparecía la frescura de toque con que había partido.” Sin embargo, su personal manera de empastar genera hasta hoy elogios de pintores y críticos.

El entusiasmo por una pintura más contemporánea a su existir puede haber influido en Enrique Lihn, autor del ensayo titulado Pedro Luna, y bastante crítico al juzgar la obra del artista. Sus principales desarrollos y su originalidad acontecieron antes de 1950, año que marca al grupo literario que integra Lihn. Con todo, reconoce en Luna algunos aspectos positivos: cierta aproximación con el expresionismo, libertades en la factura, una oscura tendencia a romper el círculo del naturalismo. Afirma que presintió el expresionismo, bajo un romanticismo fantasioso, compulsivo, de iluminado. Opinó que la exaltación del color en el “expresionismo de Luna” no llegó a liberarlo de su función descriptiva. Aceptó el individualismo que marca su voluntad artística con un alto grado de libertad frente a las formas y a los colores.

La gran mayoría de los críticos concuerdan que en su última época, el pintor se copia a sí mismo, sin gran calidad. Sobre esta etapa, destacan las críticas de Enrique Lihn<sup>30</sup>. Los juicios de la nota al pie se oponen, de algún modo, a todos los entusiastas de la etapa europea. En otro sentido, ¿no hay contradicción entre “que el motivo se extravíe” y su crítica al “estilo descriptivo”? Al parecer, para el poeta “la urdimbre de la pincelada” sería un defecto, lo que se rebatió en un párrafo anterior del presente subcapítulo al comentar una observación similar de Mori.

---

<sup>30</sup> Según Lihn, el pintor “vuelve al impresionismo abjurando del expresionismo latente en algunos de sus cuadros” y le critica también “el uso abusivo de los colores, desbordado por su temperamento, y que el motivo se extravíe frente a la urdimbre de la pincelada”, agregando que en “El jardín romano hace juego con otras pinturas de Luna del mismo estilo descriptivo, literario más bien, Imperdonablemente dulzón y convencional.”

Lautaro Yankas, escribió en 1957 el laudatorio artículo Pedro Luna y el misterio cromático, elogiando su criollismo, la pasión por el color y su independencia pictórica<sup>31</sup>.

Los dos críticos con mayor cantidad de publicaciones sobre Luna han sido Víctor Carvacho y Ricardo Bindis quienes se refirieron a él en libros, ensayos, artículos de prensa y catálogos de sus exposiciones. En vida del pintor, y también con posterioridad, hubo varios artículos de Antonio Romera y Ana Helfant.

El crítico español era, en general, bastante elogioso con la pintura de Luna. Una excepción la constituye el comentario sobre el tratamiento de los motivos costumbristas<sup>32</sup>. En relación con esa nota, debe comentarse que, por el contrario, el pintor dominaba y muy bien la composición como lo demuestran, entre otros cuadros, El Baile de las enanas, Cargadores en el puerto, La fábrica, 18 de Septiembre en Machalí, (todos incluidos en el Anexo 2).

En al artículo Pedro Luna de “Juan Francisco Lira”, seudónimo de los historiadores Milan Ivelic y Gaspar Galaz, puede apreciarse en la Nota<sup>33</sup> que los motivos para atenuar la fuerza de su pintura son planteados con una mejor perspectiva temporal que la de otros críticos.

---

<sup>31</sup> Para Yankas, después de Juan Francisco González, es Luna “el pintor que mayor y mejor sustancia criolla haya vaciado en su ya fecunda obra”. Agrega: “Es uno de los poquísimos pintores que pudo construirse y crecer desde el medio burgués que siempre ha sido verdugo del talento”,

<sup>32</sup> Según Romera en (125): “Acaso su inspiración no lo asiste del todo en la temática vernacular. Obligado a componer y a conjugar elementos excesivamente complejos, Luna pierde pie y realiza cosas desmayadas, sin esa tensión cromática, sin la finura y delicadeza de tonos logrados en telas menos ambiciosas.”

<sup>33</sup> Juan Francisco Lira escribió: “Los elementos pictóricos pierden la independencia que había logrado, se renuncia a la especulación puramente plástica y la obra se encadena al mundo natural. En su caso específico es comprensible, si se considera que el público de su época no estaba habituado a recibir una pintura que rompía con la tradición naturalista...”.

De las publicaciones en Valparaíso, se puede mencionar a Enrique Melcherts y Carlos Lastarria.

Entre los críticos y periodistas que escriben a fines de los 90, se destacan María Carolina Abell, Jacqueline Dussailant, Patrick Vyvyan, Paz Olea y Lorena Cordero. La monografía de las dos últimas se refiere a Pedro Luna y al acervo de obras en el Museo de Arte y Artesanía de Linares.

Patrick Vyvyan comenta que, en muchos cuadros del conjunto sobre la región mapuche, las figuras son toscas y chabacanas. Con algunas excepciones, pertenecen a una época de declinación artística con muchos dibujos en óleo, destinados a una rápida venta. Para él, a Cajón del Maipo, de 1924, Quinta El Globo y Mulchén, les falta la chispa de genio. Afirma que en el último, las figuras del ganado son francamente débiles. El trabajo de Lautaro Yankas, en cambio, menciona que en esa época Luna estaba bien financieramente. Por otra parte, está documentado que el pintor en forma repetida aseguró que él no hacía comercio con su trabajo verdaderamente artístico.

Varios otros, como Barrio Recoleta (1949) o Mercado (1950), testimonian el debilitamiento de su talento artístico. (Vyvyan). Contra la opinión del historiador norteamericano, en el acervo de Ricardo Mac-Kellar y en el anexo 2, N° 29, se puede apreciar que la composición en el último cuadro es excelente. Cabe agregar además que, de toda la producción de Pedro Luna, el pintor Manuel Gómez Hassan elige como los cuadros más valiosos los referentes a su entorno de vida en el amplio barrio que abarca el cerro, el Forestal, el río, la Vega, Recoleta...

Dos de sus coleccionistas, también escribieron sobre el pintor: Roberto Zegers y Néstor Montesinos, autor de la informativa monografía publicada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas

Se han excluido las críticas referentes a las “obras de supervivencia” dado su escaso interés artístico. Como una visión diferente a la de periodistas e historiadores, ha parecido relevante incluir a continuación una entrevista a Ricardo Mac-Kellar.

## 7.7 Colección Mac-Kellar

Parte importante de la Tesis ha sido posible gracias a la gentileza del Sr. Ricardo Mac-Kellar cuya residencia de San Pedro, próximo a Quillota, fue visitada en cuatro oportunidades.

El extracto de la entrevista concedida el 16 de Julio de 2004 contiene comentarios bastante personales, como por ejemplo su apreciación de la obra de Luis Vargas Rosas:

“Conocí a Luna cuando estuve una vez con él en el taller de Recoleta. En Viña lo vi como cuatro o cinco veces. Ahí estaba mal, en una residencial frente a la Estación Miramar”.

“Él pintó para la exposición de El Mercurio cuando nació la Generación del 13. Era sumamente prolífico porque en esas manchas qué de cosas había. En el catálogo de la Generación del 13, presentó una brutalidad de cosas. Eran interesantísimas y lo que pintó a los diecisiete, a los veinte años, eran las pinturas más expresionistas de Luna”.

“Era un pintor abstracto que manchaba y hacía una figura sumamente interesante. Él quería volver a la realidad, empastaba con el pincel y ponía unos carmines en el contorno de la figura. Cuando trabajaba, colocaba una serie de manchas e iba tocando estas manchas una por una, dándole los tonos. Las trabajaba en serie y no es que fueran los mismos temas, sino había figuras, paisajes, de todo”.

“En todas sus pinturas, él usaba mucho el barniz para conseguir efectos. Eso daba unas cosas misteriosas, unas capas cristalinas y para mí en su etapa de 1920, al final de Europa y a la vuelta, fue el primer pintor chileno que hizo pintura de textura. Abusaba de la materia hasta cristalizarla. Por ejemplo, ese cuadro de Málaga que tengo (pintado sobre alfombra) está un poco exagerado porque abusó del exceso de



pintura y de cristalización. Me gusta más el del puente de Osorno, el río Damas. En La misa del Gallo, que posee la Universidad de Concepción, tampoco está exagerado”.

Evolución de su pintura: “El talento le permitía hacer lo que quisiera, según el temperamento de ánimo. Era un superdotado Pasaba del expresionismo al impresionismo, a los cuadros musicales, como ése que tengo de San Bernardo. Era en los momentos de depresión cuando se inspiraba en Debussy y en otros músicos”.

“Para mí, todos se equivocan en el sentido de la abstracción, pero el primer moderno chileno fue Luna. Hay cosas de texturas que son casi abstractas. Hacía su pintura abstracta más figurativa. En cambio, no concuerdo con Carvacho cuando dice que el primer pintor abstracto fue Vargas Rosas. Esos vegetales no son abstractos. Luna y Mori fueron más abstractos que Vargas. El primer pintor abstracto chileno no existió. Fueron llegando de afuera”.

“Lo más parejo de Luna fue Europa. Lo chileno, con unos altos y bajos tremendos. La época más débil fue la araucana, lo reconozco, pero La taberna araucana, ésa con los chorizos que tuvo Néstor Montesinos, es una maravilla, es fabuloso”.

La pintura del mercado y del Mapocho: “En eso, hay cuadros estupendos. La Municipalidad de Valparaíso tiene un Puente de las pirámides que es una maravilla. Son cosas iconográficas. En cambio, el Guillatún de la Caja Reaseguradora es considerada una obra maestra, pero no me gusta”.

“Me encanta La Fábrica. Es un día de pago en la cervecera de la calle Independencia en Santiago. Según Néstor Montesinos, el cuadro más importante de Luna es el *Puerto de Marsella*, ése que sale con el puente cortado. Me gusta mucho ése del puerto y el del Puente del Miguel Angel desde el Vaticano”.

“De Luna, lo que tiene Hites en su casa es bueno, en especial un Principito que es muy lindo. La grúa solitaria que está en el Museo de Viña es otra de las cosas buenas”.

“En realidad, no hay pintura de un país, salvo los mexicanos que son únicos, pero la pintura de Luna es muy chilena porque no es un costumbrismo como el de Gordon, tan notorio. Es trabajado en otra forma. Creo que Luna estuvo muy próximo a una pintura chilena pues la Generación del 13 es la más cercana a la pintura chilena”.

“La decadencia de Luna puede ser el exceso de obra, pero la genialidad no la perdió nunca. Después de Europa, él pintó demasiado. Su pintura la cambió porque él tenía que vivir, pero él siempre la consideró seria y estupenda. Se magnificaba como un artista que todo lo que él hacía era bueno. Al pintor hay que juzgarlo por sus momentos altos, porque los bajos le han permitido vivir y seguir pintando”.

“Siempre le penó su problema de hijo natural. Lo han dado a conocer a medias. Quien mejor estudió a Luna, quien lo examinó más a fondo, fue Carvacho”.

“Jorge Cópulo, pintor argentino, era como una mezcla entre Gordon y Luna, pero muy bueno. Él no tuvo nada que ver, pero en un tiempo que Luna se puso de moda, hubo gente que falsificaba la firma a Luna sobre los cuadros de Cópulo.”

El anexo 3 detalla la lista de los cuadros de Luna que forman parte de la colección de Ricardo Mac-Kellar. A su vez, los anexos 4 y 5 indican las exposiciones y los premios del pintor (170).

## 8. EL BAILE DE LAS ENANAS

### 8.1 Lo que se ha escrito sobre Las Enanas

Antes de desarrollar en detalle el análisis propio sobre el cuadro, a continuación y en notas sucesivas, se reproducirán los textos encontrados sobre la obra, escritos por críticos, pintores, historiadores y periodistas. En cualquier caso, frente al interés sociológico y pictórico que debería despertar la tela, la información inventariada resulta de un alcance muy limitado.

En primer término, el juicio del poeta y crítico Enrique Lihn<sup>34</sup>.

Del pintor Sergio Montecino, Premio Nacional de Arte 1993, se han hallado textos diferentes en cada uno de sus dos libros presentes en la bibliografía<sup>35</sup>.

Existe también el precario aporte de Ana Helfant en (81)<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Lihn afirma, en la página 30 de (86): “El desplazamiento de lo táctil a lo musical, cierto tipo de deformaciones descriptivas como, por ejemplo, su Baile de las Enanas, una tendencia a la irrealidad, a la ensoñación frenada por la obediencia al mundo sensible, son los rasgos admirables de la obra de este artista”.

<sup>35</sup> De un extracto de la oda publicada en (51) por Montecino:

“En la memoria aparece un cuadro suyo:

Son las enanas endemoniadas, bailando en el prostíbulo. Mujeres pequeñas con el demonio en el cuerpo. Junto a la pianola y a los galanes se levanta un olor a sexo y alcohol. Además, tabaco de marineros ebrios.”

Y de (52): “Una de las obras más bellas El baile de las enanas, es una escena pintada en un burdel de Punta Arenas y representa un grupo de mujeres y marineros que bailan con la música de un pianista que da la espalda al salón del cabaret. El pianista es el propio Pedro Luna”.

<sup>36</sup> Ana Helfant escribió: “Luna es a veces un expresionista como por ejemplo en Bodegón Araucano, en el Baile de las Enanas. El expresionismo de Luna viene más por el motivo de su tela que propiamente por su manera de expresarse.”

La cita para Víctor Carvacho, proveniente de tres publicaciones, es bastante más extensa que las anteriores<sup>37</sup>.

A continuación, se complementan los extractos de documentación con citas más breves:

De Enrique Melcherts, en (115)<sup>38</sup>.

Waldemar Sommer en (131)<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Víctor Carvacho en (138) comenta: “De ejemplo están La Danza de las enanas, colección Ricardo Mc-Kellar y *La fábrica* en la colección N. Montesinos, dos obras notables del pintor...” En (151), página 34, aporta: “Otra pintura excepcional es Danza de las Enanas pintada en 1935. Representa un cabaret de Punta Arenas en el que bailan unos marineros gigantescos con unas mujerzuelas chilotas de piernas torcidas. Luna, agudo observador de las caricaturas que suele ofrecer la vida real, describe una experiencia objetiva con mordacidad propia de un Gutiérrez Solana”.

En (140), Carvacho amplía: “En esta exposición de Pedro Luna, compuesta por ejemplares existentes en la colección de Ricardo Mac-Kellar Jaraquemada, se presenta la obra Danza de las Enanas. Oímos al propio autor describirnos el tiempo y las circunstancias de su concepción. El año es 1935. El lugar, Punta Arenas. Se encontraba allí Pedro Luna por razones de una exhibición en la Sala España. Bohemio contumaz, amigo de la parranda, compañero de Baco y adicto a los paraísos artificiales que proporciona el éter, se encontraba en un cabaret concurrido por altísimos marineros eslavos. Danzaban éstos, con unas pobres niñas de origen chilote que a la menguada estatura agregaban la deformación de las piernas, por efecto del clima de poco sol y de la alimentación desequilibrada. Agudo observador de las caricaturas que suele ofrecer la realidad, con mordacidad propia de Gutiérrez Solana, nos da una obra única en la pintura chilena. El fondo es cruel y un tanto amargo en su sordidez. Roza, sin quererlo, la vena que esporádicamente se advierte en obras costumbristas de generaciones anteriores, especialmente con la producción de Caro.”

<sup>38</sup> Según Melcherts: “Figuraban algunas telas únicas y señeras del pintor, como son *Cabaret de Magallanes*, conocida también como El baile de las enanas, en las que toca un expresionismo casi caricaturesco, que nos recuerda al español Gutiérrez Solana...”

<sup>39</sup> De Sommer: “... dentro de esta temática brilla un óleo, cuyo diálogo entre verdes y rojos nos entrega una visión estupenda de lugar y de época, Baile de Enanas y su expresionismo pintoresco.”

Por su parte, Patrick Vyvyan publicó en (96)<sup>40</sup>.

Sobre El baile de las enanas la historiadora Isabel Cruz postula en (24)<sup>41</sup>.

Finalmente, se reproduce el contenido de referencia (182)<sup>42</sup>

Se destacan los errores o afirmaciones discutibles en el texto de las Notas:

Año de realización: en el cuadro original, bajo la firma, dice “Magallanes 1936”. Los personajes bailan con la música de una orquesta y no sólo de un pianista.

No se mencionan varios integrantes del cuadro: un carabinero; un marinero, probablemente de la Armada Nacional; los músicos; la dama sentada a la derecha. Por su vestimenta, es posible que uno de los bailarines sea estanciero o capataz, en lugar de un marinero eslavo.

---

<sup>40</sup> Patrick Vyvyan en News Review, página 17: “In 1936 Luna spent several months in Magallanes (...) However, one memorable painting was produced, the famous Baile de las Enanas, a curiously compelling study of dwarves dancing in a dark and sleazy bar”. (En 1936, Luna permaneció varios meses en Magallanes (...) No obstante, produjo una memorable pintura, el famoso Baile de las Enanas, un estudio curiosamente interesante de enanas danzando en un bar oscuro y sórdido).

<sup>41</sup> Mientras Isabel Cruz declara que “... Luna encuentra pretexto en este tema para ejecutar una obra plenamente expresionista...”, Lihn afirma en la página 28 de (86), dentro de un contexto más general, “Las afinidades de Luna con el expresionismo son accidentales y superficiales”.

<sup>42</sup> La página web de Portal de Arte bajo el título:

“El baile de las enanas o Cabaret de Magallanes

Autor: Pedro Luna

Técnica: Óleo sobre tela

Colección: Museo de Arte de Linares”, expone

“En El baile de las enanas o Cabaret de Magallanes, Luna se apega a la representación que había logrado después de un trabajo sostenido. La aplicación libre del color es el resultado desencadenado de la experimentación con la materia, en este caso la pintura. El pintor es más libre de acuerdo a los avances en materia técnica y con la espontaneidad adquirida en la utilización del color”.

El cuadro nunca ha pertenecido al Museo de Linares. Su propietario lo adquirió de un coleccionista rancagüino.

## **8.2 Análisis del cuadro**

Según algunos de los conceptos desarrollados por Panofsky en su libro *Estudios sobre iconología* (56), se estima que en el presente capítulo se ha satisfecho totalmente la descripción pre-iconográfica y una buena parte del análisis iconográfico, “en el sentido más estrecho de la palabra”.

Sin embargo, no se han elaborado análisis complejos como los de la *Iconología* de Cesare Ripa de 1593, diccionario consagrado a la interpretación de símbolos, una especie de código pictográfico para reconocer imágenes, para hacer explícitos qué atributos son metáforas ilustradas. El manual de Ripa está comentado en Gombrich (41). No se ha tenido tampoco como objetivo conseguir una lectura tan erudita de la obra como el estudio de *Los embajadores* de Holbein en Calabrese (14).

En los ocho subtítulos siguientes, se ha utilizado una estructura similar a la del libro de Jude Welton (68).

### **8.2.1 Textualidad**

A primera vista, podría decirse que el tema simplemente es muy explícito, no contendría ninguna alegoría ni sublimación, pero es necesario observar mejor desde el lugar del pintor y del espectador, resolver qué esconde el cuadro, hacer verosímil que Luna es el quiebre.

Con la debida consideración de las diferencias culturales, tal como hoy *Les demoiselles d'Avignon* resulta una pintura normal, sin escándalo, el ambiente de cabaret de Las Enanas debería haber causado bastante impacto en esta sociedad pacata (y más en los años 40), como la tela de Picasso en el París de comienzos del siglo XX. Con todo, *Les demoiselles d'Avignon* producen un escándalo en el sentido

más formal. Molestan por su estructura más que por el tema. El motivo está absolutamente oculto, no es evidente. En cambio El Baile de la Enanas es grotesco porque ellas lo son.

En los años 30, presentar un prostíbulo en un lugar muy lejano de la imaginación corriente de la capital, en el fin del mundo, debería crear un conflicto. Es difícil evaluar la importancia de la permanencia de esa complicación y su influencia en el modernismo estético nacional en las últimas décadas. Costaría demostrar que en Chile pudo tener el efecto paradigmático de *Le serment des Horaces*, por ejemplo.

Por otra parte, comparando el cuadro nacional con los Horacios, es interesante pensar en la ejemplaridad. Luna no tiene el efecto político, paradigmático de Jean-Louis David, pero igualmente es ejemplar. Lo notable de Luna es un arquetipo, pero negativo. Es un mal ejemplo, por el deslizamiento de la buena forma a la mala forma, de lo táctil a lo musical, de lo bello a lo feo, de lo agradable a lo grotesco, de la casa al prostíbulo, del centro a la periferia, a la marginalidad.

Para quien haya visto en el Louvre las monumentales dimensiones y la excelente situación expositiva de *Le serment des Horaces* o examinado en el museo Pompidou el expresionismo del cabaret creado por el alemán Dix, debería parecer una ingenuidad comparar algunos de los trabajos de Pedro Luna con el arte del mundo desarrollado.

La tela de Luna se mantiene (necesariamente) con menor tecnología que en el museo francés, en un hogar de Quillota que reúne muy numerosos y excelentes cuadros de pintura chilena, en especial de la primera mitad del siglo XX. En otro sentido, no se puede contrastar la experiencia y el sufrimiento vividos por los expresionistas alemanes durante la primera guerra mundial y años inmediatamente posteriores con las condiciones nacionales que no eran similares a las europeas de la época.

Por otra parte, el cuadro indica que en todos los aspectos de la vida y lugares, no importa donde sea, hay un espacio para apreciar lo que se pueda sentir o se quiera en

ese momento. Existe la posibilidad de pasarlo bien aun en un ambiente muy sórdido: la vida de todas maneras tiene su fuerza y trata de demostrarlo. Aún esas mujeres pueden disfrutar de alguna alegría, sea por la música o al pensar en el ingreso que esperan obtener con el fin de mantener a la familia o cubrir sus necesidades más apremiantes.

La obra refleja también un ambiente de transculturación muy propio de un puerto, como se profundiza en el título 8.2.5 Personajes.

El Baile de las enanas es un retrato anecdótico de una época donde no existían los actuales topless y saunas; el burdel, especialmente en provincias, involucraba algo más que el comercio sexual. Aunque hoy resulte casi paradójico, era - para los hombres - un lugar de encuentro social donde se prolongaban las convivencias, iniciadas con frecuencia en alguno de los escasos restaurantes de la ciudad. En cualquiera agrupación urbana estaban: la plaza; los bomberos; para un segmento, el club de la unión o español; el club radical, para otro; y el lugar famoso: las japonesas en Talca, las motoras en La Serena, el hoyo en Coyhaique, etc.

En una obra costumbrista y caricaturesca, ¿qué hacen o qué “dicen” los tres cuadros de pintura aparentemente artística, colgados encima de la orquesta de un *cabaret*? Su inclusión, unida a la participación de algunos personajes representativos de las Fuerzas Armadas y de Orden o tal vez de la clase alta regional, entre otros, ¿no contendrá un mensaje sobre el ambiente prostibulario – para Pedro Luna – de la vida artística nacional o hasta de su estructura política y social? Esta escena de cabaret podría también revelar la situación económica-social a mediados de la década del 30, después de la gran crisis mundial y su prolongada repercusión en Chile.

Siempre en la vía interpretativa, si las enanas prostitutas no existieron, lo que hasta ahora no ha sido establecido, ¿habrán representado también a la baja capa social?



Con el presente texto (y lo que sigue), se intenta transportar al lector hacia el interior del cuadro, que sienta y viva su ambiente.

### **8.2.2 Expresionismo**

Resulta oportuno recordar que Romera en (63) definió a Luna como un expresionista “sintético, escueto para llegar a la visión de la totalidad.”

Se puede mirar el cuadro como expresionista y costumbrista en relación con los temas vernáculos de la figura humana. El autor, como uno de los primeros integrantes de la generación del 13, recibió entre otras influencias la de Álvarez de Sotomayor, quien le transmitió el manejo del color de la fiesta española, la temática de la vida corriente, del hombre común, los temas populares, de costumbres. Se puede observar el manejo de las pasta y de las texturas. Usa mucho los contrastes violentos de color: los rojos, los violetas, los anaranjados.

A partir del examen de las obras de George Grosz y Otto Dix, contemporáneos de Luna, se puede afirmar que *Las Enanas* recuerdan al expresionismo alemán y sus telas basadas en el feísmo donde no importaba tanto el relato sino la expresión y el sentimiento que ellos querían trasmitirle al observador. En el anexo 2, la *Escena suburbana* de Dix, N° 37, y más aún en *El ensueño del vals* de Grosz, N° 36, muestran una libertad temática que se hará posible en Chile sólo con posterioridad, con un desfase de unos 50 años.

A raíz de la primera guerra mundial, los artistas alemanes quedaron traumatizados y algunos fueron heridos en el frente de batalla. Así, con frecuencia pintan escenas de calle, burdeles con mujeres muy feas, gordas, con los pechos caídos. A la derecha del cuadro de Luna, una mujer exhibe el busto al aire. En las obras europeas, a menudo se ve a un hombre que se aprovecha de las prostitutas, con sentimientos bajos, producto de todos los horrores sufridos en aquella guerra.

Lo curioso de la tela chilena es la expresión de contrastes. Una posible causa de la conmoción provocada por la obra puede provenir de la propia biografía del pintor, un hombre atormentado por su nacimiento irregular, eso empeorado por las convenciones de la época; con sentimientos de injusta valorización de sus cuadros por el medio artístico; talentoso pero aislado; bebedor y ocasionalmente drogadicto.

### **8.2.3 Tamaño, forma y escala**

A pesar de información divergente en la documentación consultada, midiendo y mirando la obra original, se ha podido establecer que las dimensiones del cuadro son 65 x 81 cm. y que el año de autoría es 1936.

La forma es un rectángulo horizontal.

### **8.2.4 Composición**

La composición es dinámica y sumamente apretada. Las figuras ocupan casi la totalidad del cuadro. En las tres reproducciones consultadas, se llega a una sensación idéntica, como que la tela hubiera sido troncada o recortada. El examen del cuadro mismo, en ese aspecto bien reproducido, confirma la impresión de abigarramiento pero no presenta señales de daños físicos en la tela.

El hecho que las personas ocupen todo el espacio posible: algunas bailando, otras sentadas en ambos extremos, provoca un sentimiento de hacinamiento. Causa el efecto de que están tratando de buscar una cercanía con las otras y reforzarse a sí mismas.

El riesgo de forzar la definición de proporciones dimensionales en la obra de un pintor es analizado en el libro *Tramas de Bouleau (13)*<sup>43</sup>. Escapa al alcance de este

---

<sup>43</sup> Se afirma en la página 81 de (13): "Al intentar demostrar que un pintor... hizo uso de un determinado sistema de proporciones, nos veremos fácilmente arrastrados a identificar en una obra dada justamente las relaciones que buscamos. En manos del investigador, el compás nunca se rebela. Si queremos... evitar los desengaños de

trabajo realizar un estudio como el modelo de Bouleau. Con todo, se pueden observar en el cuadro varios recursos compositivos, los que se examinan a continuación.

- Si se toma como vértice superior la cabeza del baterista o la figura en la pintura encima de él, se pueden dibujar dos o tres triángulos hacia abajo que abarcan una gama cada vez mayor de personajes, con excepción de los dos músicos más a la izquierda.
- Una o dos líneas oblicuas, generadas a partir del marco de la izquierda, arriba, generan trapezoides. El menor destaca a dos músicos, al marinero dormido y a la pareja del carabinero con la enana de vestido rojo. El mayor incluiría al pianista y al gaucho con la enana de cabello oscuro.
- Al centro, con un levísimo desplazamiento hacia la derecha, se observa un nítido rectángulo vertical, sus lados mayores definidos en la parte superior por uno de los costados de un cuadro y por el extremo de un estante. Contiene al baterista y a una de las parejas que danzan.
- Al examinar el rectángulo horizontal con todas las figuras del primer plano, desde el marinero hasta la enana con los pechos al aire, y dado que Luna era un músico eximio, pueden asociárseles notas musicales como se presenta en (13), páginas 32 y 33, mostrando que los frisos del Partenón evocan un ritmo musical y los mosaicos de la nave en San Apolinar, en Rávena, el desarrollo de una letanía.
- Otro valor dramático se logra mediante la especie de diagonal un poco curva que desplaza a los personajes del plano horizontal, hacia arriba, uniéndolos a la izquierda con dos de los músicos. El efecto conseguido guarda cierta similitud con el de las tradicionales figuras de Cristo yacente, como por ejemplo, en las láminas de El velatorio de Cristo, del Giotto, de la Historia de Gombrich (42).

---

especulaciones baldías, tendremos que centrar nuestras líneas de investigación en las razones dadas por los propios artistas.”

- Alguna simetría: la pareja que baila a la derecha se corresponde con la que danza a la izquierda. Por su posición, la pareja central no puede guardar simetría con los personajes del extremo derecho quienes están además en un mundo aparte, sin participar de la alegría del conjunto.
- Entre las dos parejas llamadas simétricas en el párrafo anterior, hay algo de la técnica del contrapuesto de Rubens, donde un personaje claro será visto de espalda y el oscuro de frente, (13) página 158. Puede observarse que el carabinero, con uniforme obviamente verde, está de espaldas y la enana de rojo, de frente. Hay también un cierto contraste de colores entre las cuatro figuras.

Se necesitarían mayores conocimientos musicales para intentar un estudio más detallado de otras posibilidades propuestas por Bouleau, como por ejemplo:

- ¿Presentarán Las Enanas las relaciones musicales preconizadas por L.B. Alberti en *De re aedificatoria*, libro IX, desde la Sesquiáltera (Diapente 2/3) hasta el Diapasón diatesarón 3/8 (3/6/8)? ¿o en proporción áurea o divina?
- Siempre dentro del enfoque musical, la tela de Luna – en cuanto a composición –, ¿tendrá algo de La Batalla de Pavía de Tintoretto, con cuatro segmentaciones Doble diapente 4/6/9, una diferente en cada lado, y dividida con numerosísimas líneas oblicuas y alguna paralela?

Parece difícil la aplicación, en el estudio del cuadro nacional, de otros casos examinados por Bouleau como La Santa Cena en Santa Maria delle Grazie de Milán, y sus numerosos rectángulos y diagonales; Los Fusilamientos del 3 de mayo de 1808 y Los desastres de la guerra, ambos de Goya, con diagonales y triángulos; o de la elaboración de La lección de anatomía de Rembrandt, dividida por ingeniosas (y arbitrarias) oblicuas paralelas y una diagonal que separa dos triángulos bien diferenciados, en uno los retratos de los participantes y en otro, el cadáver.

Sería aventurado afirmar que Luna podría haber recibido alguna influencia del pintor alemán Mengs, contemporáneo de Goya durante su estada en España, quien buscaba equilibrar las composiciones y piramidar los grupos (13), páginas 187 y 188.

### **8.2.5 Personajes**

Hay cierta deformación plástica producida por el gesto expresivo de la técnica o habilidad del pintor, quien goza con el efecto rítmico de la pincelada, además de la deformación planteada por la tipografía humana y el posible enfrentamiento de razas. La indumentaria sugiere la existencia de nacionalidades, de oficios. En cambio, los músicos se especializan por los instrumentos. Los críticos o historiadores que han escrito sobre la obra han simplificado la caracterización de los concurrentes al cabaret.

De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:

El violín es sostenido por un ejecutante arrobado o entusiasmado con su oficio. En cambio, el hombre del bandoneón parece triste o aburrido. El marinero que duerme, por su uniforme, debe haber pertenecido a la armada nacional. El pianista, de espaldas, según Sergio Montecino (52) es Pedro Luna que tenía las calificaciones necesarias y de quien Néstor Montesinos (89) relata que trasnochó continuamente durante la estada de ambos en Punta Arenas. Sin embargo, en el párrafo subsiguiente, se propone una función musical distinta para el pintor. Hay otra contradicción: ¿qué hace una partitura en el piano del burdel? Está claro que los otros tres músicos “tocan de oído”.

Siguen los primeros bailarines, un carabinero y la primera de las dos enanas, ésta de cabello claro. Si no hubiera enanas, serían mujeres de un cabaret común, como la que está de pie, a la derecha, de altura normal. Pero Luna fue a “buscar” las enanas, poniéndoles una estatura que las hiciera diferentes del resto de los personajes.

Al centro, se ve un muy alegre baterista. En la interpretación de un instrumento diferente al de su predilección, este personaje debería representar a Pedro Luna con colores más claro que su piel y sus cabellos reales. Si el pintor fuera el pianista, entonces sería un autor muy modesto, muy anónimo que no pretende mostrarse, un personaje anodino, lo que no coincide con la alta autoestima de Luna. Todo sucede bajo la mirada perspicaz y festiva del director-baterista que está disfrutando, dirigiendo toda la “fiesta”. En el conjunto, el artista representado por el hombre de los platillos aquí plantó su timbre de agua: “esto es mío, aquí soy yo”: casi es un Dios que preside la totalidad de esta reunión.

Bajo el músico principal, se encuentra la segunda pareja que claramente baila: él vestido de gaucho argentino o de estanciero magallánico y ella, por el color del pelo, podría ser chilota, siendo efectivo que sus piernas se ven bastante dobladas. Sigue una pareja que al parecer está danzando, aunque él más bien se apoya en la barra del bar (sobre la que duerme el marinero mencionado en un párrafo anterior). Es aceptable que algunos autores hayan asignado la condición de marino mercante al hombre de cabellos y bigotes oscuros, pero visualmente resulta aventurado atribuirle una nacionalidad europea. La mujer que lo acompaña, de rostro triste, es de estatura normal, de piel y pelo claros.

La pareja restante del extremo derecha es diferente, se ve como “suelta”. El hombre está por detrás de la mujer. Parecen estar preparándose para un encuentro íntimo posterior: están en su propio mundo amoroso o lascivo. El hombre inclinado, un gigantón, podría ser marino o estanciero, visto su pañuelo al cuello. Aunque la acaricia, observa a las otras parejas o está con la mirada perdida. No dedica toda su atención a la mujer. Ella aparece sentada, se observa que es de piel clara y que muestra los pechos descubiertos. Se rumoreó que ella alude a una multimillonaria magallánica que habría figurado también en un mural realizado por Luna en la Logia Masónica austral, el cual tuvo que ser borrado, debido a las presiones obvias. Según lo transmitido por las autoridades masónicas centrales, no hay rastros ni documentación que respalde ese cuento.

La estructura de la banda musical es la típica del ambiente y la época, según el relato verbal de un actual integrante de la Sinfónica, basado en su experiencia de estudiante en práctica como músico de algunos *cabarets* del puerto de San Antonio.

El Baile de las Enanas lleva un nombre adecuado. Dos de las mujeres tienen un tamaño reducidísimo, sin que ello signifique que sean chilotas. Parece más probable que fueran decididamente enanas, lo que habría constituido una de las atracciones del Cabaret de Magallanes. Según lo indicado en 8.3.1 Entretención, no se ha logrado demostrar que el local realmente existió.

### **8.2.6 Cromatismo**

El colorido es bastante fuerte y cálido. Hay abundante rojo lo que parece está de acuerdo con el lugar del relato. Una de las enanas y dos músicos están vestidos de ese color. Con una sola excepción, todas las mujeres tienen el pelo rojizo o con fuertes tonalidades, como también el baterista y el hombre del acordeón. El colorido mismo es muy pastoso y el rojo se muestra, como color de unión, en sus armonías de afines – anaranjados, violetas y sus mezclas –, en las personas, la estrecha pista, los cuadros, los muebles e inclusive en las botellas de las repisas. Se aprecia además una importante presencia de la armonía complementaria rojo-verde, como unos pocos complementarios azul-anaranjado. Se ven también grises-color resultantes de la mezcla de anaranjados y violetas.

El dramatismo de la tela se acentúa por el profuso empleo del negro que no es un negro absoluto. Funciona como color local (de sustancia), más la influencia del ambiente, y con matices azulados, grisáceos, amarillentos. Las vestimentas de esa región son oscuras. La zona lluviosa origina el uso de chamantos, ropa de marineros. En general, el ambiente austral es gris. Quedan blancos o negros precisamente en el lugar donde da la luz y esos colores tranquilizan el ojo en relación con el esfuerzo que le demandan los otros tonos.

### **8.2.7 Luz y sombra**

Por tratarse de interiores, intimistas, Luna emplea medias tintas para la penumbra que le da un ambiente misterioso distinto al paisaje al aire libre, con una gran dosis de dramatismo por los negros (aun con chispazos de claros), acentuando la cosa costumbrista del Sur: todo ahumado, oscuro, gris, lluvioso, desgastado, de colores mortecinos avivados por las luces de los faroles que se supone existirían más arriba. Es natural que en un cabaret no se vea una sola ventana, aunque tampoco se observa una fuente directa de luz.

En (13), se comenta el enfoque de Piero della Francesca y Cézanne sobre luces y color<sup>44</sup>. El manejo de esos maestros es incorporado por Luna (o es instintivo), mediante la iluminación proveniente de la tela posterior del cuello del marinero, la partitura en el piano, el círculo claro de la batería, el vestido de la enana sentada a la derecha, la piel de las mujeres. Hasta podría pensarse en dibujar un diagrama de luces y sombras, agregando los numerosos negros presentes en la tela.

En el piso, se ven escasas sombras propiamente tales, provenientes de las figuras del rectángulo horizontal.

### **8.2.8 Pinceladas**

En este aspecto, la tela no hace sino confirmar lo afirmado por varios críticos sobre las características pictóricas generales. Luna emplea una pincelada gruesa, con mucha materia, muy abundante, lo que provoca gran impacto. En definitiva, es el hombre de los rojos.

---

<sup>44</sup> “Piero (della Francesca) piensa en clave pictórica, (...) descubre eso que nuestros modernos sólo llegaron a comprender con Cézanne: que la distribución de las luces es un problema del color.” Bouleau, página 92.



### **8.3 Punta Arenas y la entretención**

A mediados de los años 30, Puntas Arenas alcanzaba a 30.000 habitantes, muchos de los cuales provenían de inmigración europea y de quienes se mencionan a continuación sus principales ocupaciones.

Croatas, fueron los más numerosos. El empedrado de las calles es obra de ellos. Otros trabajaban las minas, el campo y el comercio.

Franceses y alemanes. Hacia 1940, sus descendientes eran de segunda y hasta de tercera generación.

Escoceses: dedicados principalmente a la ganadería.

Suizos: artesanos y albañiles especializados.

Españoles: panaderos y jardineros.

La actividad económica más importante en la época del cuadro era la ganadería. La mayor propietaria de estancias era la Sociedad Ganadera Explotadora de Tierra del Fuego. Le seguía la polivalente Sociedad Menéndez-Behety, dueña entre otras estancias, de San Gregorio, verdadero pueblo que contaba hasta con un tren. Esta firma poseía además la mina Loreto, equipada también con ferrocarril propio para transportar el carbón hasta uno de los muelles de la empresa, y disponía de una gran flota mercante: los barcos José Menéndez, Asturiano, Alejandro y Alfonso que navegaban a Valparaíso y Buenos Aires, y otros menores para el intenso movimiento regional. Tenían además aserraderos y un gran local comercial frente a la plaza de Armas, lo que hoy sería una multitienda.

#### **8.3.1 Entretención**

La calle Errázuriz, desde Av. España al cerro, era el centro de los prostíbulos, *cabarets* y casas de cena, con cazuelas preparadas al momento.

Los dos burdeles más concurridos eran la Ester y El pasadizo largo de Perico, donde había que atravesar un largo corredor, rodeado por las habitaciones de las

asiladas, antes de llegar al salón de baile, situado al final. La música era de victrola y había que cambiar la aguja, a cada tres o cuatro discos.

En la misma calle estaban los *cabarets* y en ellos había orquesta. Los más conocidos eran el Noche de París y el Aventurero. Hasta el momento, no se ha identificado si la tela de Luna está referida a alguno de esos.

Entre los lupanares restantes, se pueden mencionar: en la calle Balmaceda existían la Adela, (regentada por una polaca que llegó a comienzos del siglo XX y que ha sido rebautizada como Mon Cheri); la Elvira y la Porota. En Av. España, estaba la Agustina, de otra polaca, local que aún funciona, pero con otro nombre.

Los prostíbulos más elegantes se localizaban en otros sectores, la Paulina y la Viuda Menéndez en Progreso (hoy Croacia); la Elba en la calle Valdivia (hoy Armando Sanhueza); la Casa de Piedra; la Pepa, muy conocida en la época, habilitada en una casa de dos pisos en la plaza Sampaio; todos ellos con mujeres bonitas y más finas.

### **8.3.2 Música y bebidas**

En Punta Arenas, los ritmos principales eran los corridos, pasodobles, foxtrots y rancheras. El tango tenía un lugar destacado, dada la influencia y la cercanía argentina, (se escuchaban las radios LR3 Belgrano y LR1 El Mundo). La audición de las emisoras chilenas era dificultosa, debido a la escasa potencia de sus equipos transmisores.

En la zona central, la música alegre más popular era:

- Jazz “achilenado” de las décadas del 30 y 40, basado en guitarra solista y violín, más una sección rítmica, (dos guitarras adicionales, contrabajo y percusión). La adaptación nacional tomaba una serie de temas de ese tipo, dado el carácter festivo, el marcado y rápido pulso rítmico de los mismos, que los tornaban muy apropiados para el ambiente.

- Jazz tipo hot, sobre todo del quinteto Hot Club de France, incluyendo muchos swings y foxtrots. Algunos temas: *The Sheik of Arabia*, Rosa Madreselva (*Honeysuckle Rose*), *Nobody loves Me*, Dulce Susana (*Sweet Sue*), *Minor Swing*.
- Música para piano (piano vertical sin la tapa, con el sistema de cuerdas a la vista para "mejorar el sonido"), con un repertorio similar al del Hot Club. Destacan los temas del autor, jazzman y entretenedor negro llamado Thomas "Fats" Waller, quien componía, cantaba e improvisaba con una serie de bromas y recursos vocales, tateando sus temas, (el ya mencionado *Honeysuckle Rose*, entre muchos otros).
- Otro buen referente está en la música grabada por la Orquesta de Enrique Rodríguez, contemporánea a las orquestas de tango de los años 40. Algunos temas: Japonesita (usado en la obra teatral *La Negra Ester*); Titina (presente en los repertorios de los organilleros, al igual que Sueño Chino, éste de la Orquesta de Francisco Canaro); El Niño de las Monjas (pasodoble), bailado con amplios pasos y desplazamientos.
- El cineasta José Bohr grabó el popular foxtrot *Y tenía un lunar*. Frecuentó mucho el ambiente bohemio de Santiago y de Punta Arenas: aquí era chileno, allá chileno y argentino. Se paseaba por el lado de la Patagonia e iba y venía constantemente. Bohr trajo canciones bailables de las orquestas de Rodríguez y Bertolín.
- La música popular de esos años fue influida por los cancioneros y filmes llegados desde México, Argentina y Cuba. En el ámbito rural, se bailaban y cantaban rancheras, corridos y zambas argentinas. En las ciudades, pegaron más el tango, los boleros y las baladas o temas lentos en inglés. De Cuba, llegó la conga que da paso a la rumba y a ritmos afrolatinos como el merengue, la guaracha, hasta la irrupción del mambo. La influencia de Estados Unidos desde el swing, el hot, el Boogie, el one step y otros, continuará hasta mediados de los años 50, cuando se pondrá de moda el rock 'n' roll.

- Creaciones locales.: El pianista Armando Carrera compuso e utilizó el foxtrot, llegando a mezclarlo con el vals, ejemplo Antofagasta; música del compositor Armando González Malbrán; una agrupación importante fue el quinteto Swing Hot Club de Chile, a quienes se pueden sumar los trabajos de Roberto y Lalo Parra.
- El tango Calle San Diego de Chito Faró, autor de Si vas para Chile, menciona la antigua Plaza Almagro y la vida de los burdeles y choros del sector. A este fenómeno marginal y céntrico a la vez, se refiere Luis Rivano en algunos de sus cuentos, novelas u obras de teatro.
- A propósito del conjunto musical del Cabaret de Magallanes, puede mencionarse que Lucho Aránguiz, fallecido hace unos años, relataba que en los prostíbulos de Santiago eran muy cotizados los bateristas. Muchas casas disponían de batería y piano, teniendo sus intérpretes una constante demanda. Aránguiz fue un músico polifacético y bohemio: jazzista, músico de bailables y lupanares. Gran trompetista, grabó como tema más comercial el famoso Que se mueran los Feos.
- Los Chileneros, un grupo de viejitos choros que cultivan la "Cueca Brava": la Estación Central, la Vega, el puerto de Valparaíso, han sido los lugares y espacios del desarrollo de un arte popular, ingenioso, marginal, de gallos duros. Hernán Núñez, fallecido en diciembre de 2005 a los 91 años, fue cantante, compositor y fundador del cuarteto, que hace cincuenta años comenzó a grabar una música desconocida para la gente acostumbrada a los ritmos campesinos: la cueca urbana o cueca brava.
- Entre los pianistas, destacó Segundo (el "Guatón") Zamora que también compuso muchas cuecas, siendo la más famosa Adiós Santiago Querido. Hasta existe la expresión "toca tan bien el piano como músico de casa de putas ", y esto no es otra cosa que el estilo de Zamora. (Esa expresión es enteramente aplicable al pianista instalado dentro del cabaret austral.)

Una entrevista en video a Roberto y Lalo Parra aportó muy poco a esta investigación, salvo conocer el nombre de los dos mejores *cabarets* de San Antonio, llamados Río de Janeiro y Luces de la Ciudad. Según los especialistas, la música de La Negra Ester, mala y débilmente interpretada, sólo vale la pena como documento de consulta.

Durante la filmación de un documental para la TV en el entorno bohemio y bravo de Valparaíso, se observó en una de las casas que había numerosos discos de las orquestas de Glenn Miller, Benny Goodman y de los hermanos Tommy & Jimmy Dorsey. Se trataba de discos de 78 RPM. en ediciones norteamericanas y chilenas, las primeras traídas probablemente por los *marines* que frecuentaban Valparaíso. Esto recuerda el caso de The Beatles cuando, en sus inicios en Liverpool, estudiaban el fenómeno del rock'n roll a través de discos llevados por los marinos norteamericanos.

Del barrio San Diego, con sus choros, y de los viejos de la Estación Central, ha escrito el músico y compositor popular Nano Acevedo, ganador de muchos festivales folklóricos, cronista de barrio, proletario, muy sufrido y vividor. En 1977 aproximadamente, entre temas de Víctor Jara, Silvio Rodríguez y Joan Manuel Serrat, en la peña folklórica Doña Javiera, Nano contaba sobre los viejos tiempos que conoció siendo niño, y recordaba especialmente el ambiente de la Plaza Almagro, los circos, el Teatro Caupolicán, los tangos y prostíbulos, junto a los baratillos y a los pernils de chancho...

En complemento de la música, brevemente se mencionan las principales bebidas.

En Punta Arenas, se tomaba clery, mezcla de vino blanco, licor y durazno en conserva, era una especie de ponche; pichuncho, de vermouth y pisco; cerveza regional La Patagona; la bebida de fantasía era La Pradera, muy conocida y apreciada en la época.

En la zona central, un elemento característico era la ponchera. Un módulo básico contenía una botella de pisco y una cantidad variable de gaseosas, en función de la voluntad de la administradora o del número de contertulios.

#### 8.4 Referencias Literarias

De los libros chilenos mencionados en el presente título, ninguno guarda una relación tan estrecha como la tela *Olympia* de Manet y la novela *Nana* de Zola. Desde el punto de vista de *Las Enanas*, la mejor referencia es *Correr tras el Viento* de Ramón Díaz Eterovic, magallánico, nacido en 1956 (27). Sin embargo, ese libro es de calidad inferior a la mayoría de la decena de novelas del mismo autor, protagonizadas por el detective privado Heredia, un antihéroe. Sucede en Punta Arenas, durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial y, por lo tanto, con una antelación de unos 20 años a la visita del pintor a esa ciudad. El burdel es elegante, sirviendo de centro de reunión social de espías, policía, contrabandistas<sup>45</sup>.

Augusto D'Halmar, seudónimo de Augusto Thomson (también hijo natural), creó con Fernando Santiván y el pintor Julio Ortiz de Zárate la Colonia Tolstoyana en San Bernardo, alrededor de 1905. Ganó el Premio Nacional de Literatura en 1952 y ejerció también como crítico de arte. Su novela *Juana Lucero* (26), al ser leída en el siglo XXI exhibe una trama y un estilo anticuados, parte de lo cual podría deducirse del resumen presentado en la página siguiente.

---

<sup>45</sup> Extracto de la novela de Díaz Eterovic “La Casa Rosada era una construcción de madera levantada a un costado del río La:s Minas... A corta distancia del muelle, la casona parecía un castillo construido por un arquitecto loco sin más formas que el azar o el deseo de acabar con la construcción que sería refugio de aventureros y hombres de negocios forjados en un golpe de suerte o en el ágil silbido de las navajas. Era la casa que todo hombre se proponía conocer y que al final de una noche de juerga le dejaba el recuerdo de unas horas vividas al amparo de una hembra inolvidable...”

Entró al prostíbulo y se acercó hasta la barra. Pidió un coñac y a la distancia reconoció al pianista chino que bebía una copa, acompañado por dos mujeres.”

El Río Minas fue canalizado y su cauce alterado durante los años 50.

Juana Lucero, hija natural de un diputado y de Catalina Lucero queda huérfana de madre; es violada por el dueño de la casa donde trabajaba; se convierte en amante de Velásquez, quien la entrega, engañada a un refinado lupanar; la asilada aborta y enloquece.

El elegante prostíbulo de Mme. Adalguise Albano recibe la visita de intelectuales y gente adinerada<sup>46</sup>. Se bebe una variedad de tragos. La música: sólo un pianista

El lugar sin límites de José Donoso (29), versa acerca de la Manuela, travesti vieja, o Manuel González Astica, finalmente asesinado a golpes hacia el final de la vendimia. El triste lenocinio rural se encuentra en Estación El Olivar, pueblo cercano a Talca y Pelarco. Su público está compuesto de patronos y comerciantes. Se bebe borgoña y se baila música de discos.

La vida simplemente de Oscar Castro (19) transcurre en el prostíbulo de la vieja linda, Rosalinda Cuevas, situado en una de las últimas calles del sector sur Rancagua, cerca de la vía férrea. Es una casa amarilla, pobre, con un farol azul exterior. Los clientes son mineros, contrabandistas, un abogado, a quienes se sirve vino y cerveza. Hay también un piano. Ocurren riñas, asesinatos y alguna muerte. El narrador es Roberto Lagos un niño de diez años, a quien las pensionistas encargan pequeñas comisiones y que vive a media cuadra del burdel. Su padre y hermano mayor están permanentemente ausentes. La segunda parte del libro cuenta como el niño supera su violenta historia inicial.

---

<sup>46</sup> Transcurrida más de la mitad de la novela, la empresaria del burdel pone en contacto a Juanita con una "joven rubia, tipo de alemana". Textualmente, se lee:

"-Olga Schwember... la señorita Lucero.

-Von Schwember- corrigió aquella...

Era manía de ennoblecerse la que sufría Olga Schwember"...

"Olga Schwember era camarada de artistas y literatos", cuyos nombres y el del grupo son colocados en clave. Resultan difíciles de descifrar después de 100 años.

La edición presenta un prólogo de Alone quien opina que Oscar Castro es un gran poeta. Escribe que el romance de asiladas, juegos, riñas y muerte posee sabor de autenticidad, pero parece dudosa la experiencia del crítico en esos ambientes.

La Reina Isabel cantaba rancheras de Hernán Rivera (61) sucede en una salitrera durante el gobierno militar. Toman el camarote del Poeta Mesana como quinta de recreo<sup>47</sup>.

### 8.5. Genealogía

En consideración de posibles influencias temáticas, de estilo, a la trasgresión de la estructura compositiva de alguna de esas telas, en forma muy resumida, se propone el siguiente ordenamiento serial para las predecesoras de *Las Enanas*:

Autor	Obra
Velásquez	Menipo Los borrachos Las hilanderas
Goya	La maja desnuda El bebedor La merienda El 3 de mayo de 1808: los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío Aquelarre
Manet	<i>Olympia</i> <i>Le déjeuner sur l'herbe</i>
Degas	<i>Café Concert</i>
Toulouse-Lautrec	<i>Au salon de la rue des Moulins</i>
Cézanne	<i>L'Olympia moderne</i> <i>Les trois baigneuses</i>
Picasso	<i>Les demoiselles d'Avignon</i>
Matisse	<i>La joie de vivre</i>
Alvarez de Sotomayor	Los Borrachos Orfeo atacado por los bacantes
Grosz	El ensueño del vals

<sup>47</sup> Rivera presenta a las damas como “putas, borrachas como tencas”.



En relación con la tabla de los antecesores del cabaret de Punta Arenas, en un estudio más detallado, habría que profundizar sobre la pintura de Degas y, en especial, de Toulouse-Lautrec.

No se ha incluido *La zamacueca* de Gordon dado su carácter pastoril, las diferencias de estilo y la carencia de erotismo. Gente del campo participa en una escena melancólica propia de la música y de ese ambiente.

Vyvyán (96) aventura que el descubrimiento por Luna de los temas indígenas pudo influir a artistas más jóvenes como Marcos Bontá o Pedro Olmos. Se puede agregar, siempre en términos generales, que tal vez Agustín Abarca, uno de los pocos colegas antiguos que le visitaban con frecuencia, y Sergio Montecino, Premio Nacional y admirador del artista, puedan haber recibido algún aporte. ¿Tienen alguna relación los hombres minúsculos de *El Barco Rojo* y de *La Fábrica* con la humanidad “aplastada” en la visión de Manhattan de Nemesio Antúnez?

Sin duda, la aparición de la Generación del 13 revolucionó la pintura chilena. No sólo intelectuales y panegiristas, sino reputados críticos han establecido que Luna era el artista mayor del grupo. A pesar de ello, no sería fácil demostrar que *El Baile de las Enanas* causó en Chile un escándalo e impacto posterior, similares a los de *Olympia* y *Les demoiselles d'Avignon*.

## **8.6 Otros cuadros magallánicos**

Sobre los siete paisajes australes de Luna en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, la primera documentación encontrada data de 1951, en un comentario publicado en *Pro Arte* (93) sobre la exposición realizada en La Alhambra, de la capital. Por su parte, Roque Esteban Scarpa analizó esos cuadros (y otros de la colección penquista) en un artículo de *La Tercera* (129), lo que posteriormente amplió en su libro *Madurez de la Luz* (65) que contiene reproducciones y un poema para cada pintura, todas de pequeño formato: *Angostura Inglesa*, *Golfo de Corcovado*, *Canal de Ofqui*, *Puerto de Magallanes*, *Lanchón en Magallanes*, *Canal de Magallanes* y *Nevazón* en

Puerto Natales. Con los N°s 19 y 20, el anexo 2 contiene reproducciones de las dos primeras telas.

La riqueza y las oposiciones cromáticas se aprecian en diferentes tonos de azules, rosas, grises, amarillos, verdes o lilas. El tratamiento de manchas y claroscuros domina tanto los efectos y reflejos del sol sobre las apacibles o turbulentas aguas y las cumbres nevadas como el movimiento de las de sombras.

A diferencia de El Baile de las enanas, pleno de vida humana y de su peculiar alegría, en estos cuadros, tanto en los indómitos canales como en los quietos puertos, reina la soledad. En los paisajes urbanos de Punta Arenas y Puerto Natales se muestran las calles, casas y otros edificios bajo el frío, las nubes pasajeras, el soplo del viento y la nieve; los puertos, embarcaciones y muelles golpeados por rugientes olas.

## **9. CATEDRAL DE MARSELLA**

### **9.1 Informaciones generales sobre la obra**

El cuadro *Catedral de Marsella*, data de 1922, año en que terminaba la única estada del pintor en Europa, acompañado de su primera y acaudalada mujer. La técnica es óleo sobre tela. Sus dimensiones: 130 x 97 cms. El estado de conservación es bueno. La obra es propiedad del Banco Central de Chile y durante 2005 estaba muy bien localizada, frente al mesón de recepción del público visitante de la institución. La reproducción se puede ver en el anexo 2, N° 7.

La tela puede considerarse una de las obras cumbres del artista, por el ensueño que provoca. Muestra un paisaje urbano, uno de los géneros preferidos de Pedro Luna. Representar un templo importante fue también una de las claras preferencias del pintor durante su estada europea como lo demuestran sus numerosas creaciones de las iglesias en Roma y también el óleo *Catedral de Málaga*.

La obra coge el instante, de manera fugaz. Combina el gigantismo y la monumentalidad propios del estilo expresionista con las manchas llenas de colorido luminoso y de efectos dinámicos del postimpresionismo. El abandono del naturalismo se aprecia en la deformación de los objetos y en la creación de colores plásticos diferentes a los de una naturaleza inmutable.

El paisaje está encabezado por la catedral que preside el cuadro como una mole imponente desplazada levemente hacia la izquierda de la tela. Las dimensiones de la tela están entre las mayores que realizó el pintor.

En la iglesia, se distinguen cinco cúpulas de variadas dimensiones y anchos, por efectos de la perspectiva, la entrada o un gran vitral, esto con tonos anaranjados y

rojos; el azul es el color dominante en la tela original. En la costanera, sector del centro-izquierda, hay varios tonos claros multicolores con predominio del celeste.

El templo se recorta bajo un colorido cielo que lo acompaña también en el extremo derecho hasta el nivel inferior de las casas, situadas éstas bajo la iglesia y sobre el muelle (*les quais*). Parte de los edificios al nivel de la costanera parecen bloques de departamentos o de oficinas, como también grúas portuarias. A la derecha, siempre sobre los *quais*, no están claros los objetos representados: se observan unos rectángulos verticales que podrían ser chimeneas industriales, una grúa fija marrón con algunos tonos oscuros y en la base hay pinceladas rojizas, una grúa-horquilla y, tal vez, más casas.

Sobre el muelle, a la derecha del cuadro, se muestran personas, en tonos oscuros, como también en un planalto, al centro a la derecha, entre las casas. En el puerto, en un mar azul, con tonos grises y amarillo ocre, reflejo del cielo, hay tres barcos mayores, ocupando espaciadamente la izquierda, centro y derecha de la tela. En la embarcación de más a la izquierda, se observa las tres plumas de las grúas del propio barco. En la parte central del agua, se distinguen dos remolcadores y dos o tres botes menores, probablemente movidos a remos. Siempre a la izquierda, se dibujan con levedad las quillas de varios lanchones grises oscuros. El barco mayor a la derecha debe ser un velero, ya que se aprecia su mástil. Al costado de él, podría haber un lanchón. Destaca la tenue silueta de la catedral reflejada en el agua como mudo testimonio de la grandeza de la colosal estructura catedralicia.

Críticos marseleses de la catedral construida sobre una historia de antiguos templos cristianos y paganos la han calificado como un *massacre architectural*. Por coincidencia, la catedral de Luna, sólo con su visión plástica, produce la impresión de estar oprimiendo las casas situadas más abajo.

## 9.2 La obra, Luna y la historia de Chile

El cuadro Catedral de Marsella es representativo de la historia chilena por dos aspectos principales:

- La obra nace del paso de otro pintor nacional por Francia, que en la época era el principal centro cultural de las artes plásticas occidentales;
- por la actuación de varios representantes de la *élite* intelectual y financiera chilena que tuvieron una importante participación en la vida cultural europea o que incorporaron su arquitectura en algunas regiones o su modo de vida en los círculos influyentes Chile.

En su periplo europeo, Pedro Luna fue precedido, por varios pintores chilenos que también asimilaron los progresos artísticos y el ambiente de la vida del Viejo Mundo y para quienes se citan los años de nacimiento y muerte. Entre otros: Pedro Lira (1845 - 1912) residió en París entre 1872 y 1882; Cosme San Martín (1850 -1906), permaneció cinco años en esa ciudad desde 1875; Alfredo Valenzuela Puelma (1856 -1909) vivió en París entre 1881 y 1885, estuvo también en 1887, regresando a Europa en 1907, donde murió en la indigencia en 1909; Onofre Jarpa (1849 - 1940) visitó París y Roma en 1881, aproximadamente; Enrique Lynch (1862 - 1936), con dos estadas en París en los años 1882/83 y 1886 a 1891; Juan Francisco González (1853 - 1933), viajó a Europa en 1887, 1896 y 1904; Pedro Reszka (1872 - 1960), permaneció varios años, entre 1901 y 1914.

Entre los personajes de comportamiento verdaderamente aristocrático, y no demasiado alejados en el tiempo de Pedro Luna, pueden citarse, como casos ejemplares de influencia en la transferencia cultural, a Federico Santa María, Juan Francisco Vergara; Ramón Subercaseaux y Eugenia Huici, cuyas biografías se resumen en los cuatro títulos inmediatamente siguientes. La cultura del viejo continente se encarna fuertemente en ellos, que están absorbiendo el espíritu de esta Europa renovada, republicana en parte importante, o con monarquías apenas decorativas.

La inclusión de esos chilenos que influyeron en el desarrollo cultural del país interviene como contrapunto con la falta de trascendencia de Pedro Luna, a pesar de su bagaje intelectual y artístico, más allá del reconocimiento tardío del valor de su pintura. Esas personas no eran grandes herederos pero, además del éxito financiero logrado, contribuyeron en el desarrollo de diferentes áreas importantes del acontecer nacional.

### **9.2.1 Federico Santa María**

Federico Santa María nació en Valparaíso en 1845. Era sobrino nieto de José Miguel Carrera. Desde muy joven demostró especiales aptitudes para los negocios siendo fundador de importantes compañías como la Sudamericana de Vapores, de Diques y Consumidores de Agua Potable de Valparaíso, para la cual adquirió el fundo Quebrada Verde. En 1915, cedió esos terrenos a la ciudad con la ilusión que se construyera un parque similar al *Bois de Boulogne*.

Tras la guerra del Pacífico viajó a Europa y debido a una desastrosa operación financiera perdió su considerable capital. A su regreso al país, emprendió nuevos negocios que le permitieron restablecer su fortuna, entre los cuales estaban la adquisición de minas en Chañaral, la Compañía de Gas de Concepción y un conjunto de remolcadores. Con oportuna destreza, durante la revolución de 1891 incrementó sus haberes con utilidades generadas en las fluctuaciones de cambio de divisas.

Poseedor de una sólida estabilidad económica, inició su accionar en el país como benefactor de sociedades de instrucción primaria, de la infancia, de formación de jóvenes aptos pero carentes de recursos y de protección a los artesanos, elevando las condiciones de vida en esos ámbitos.

A partir de 1887, se establece en París consiguiendo un enorme incremento de sus bienes mediante el acaparamiento de azúcar en Europa occidental. Falleció en Francia en 1925.

Santa María es un prototipo notable y en su perfil se refleja la conducta de un aristócrata culto. Fue un mecenas y su salón parisino constituyó uno de los destacados de Europa a principios del siglo XX. Durante la época que precede a la guerra de 1914, acoge como anfitrión a numerosos intelectuales europeos descolantes en el mundo cultural, además de un gran número de chilenos. Esa es una piedra angular. El sencillo y frugal millonario, paradójicamente mostraba su generosidad organizando viajes y safaris a África en los que costeaba los gastos de los participantes.

Desde siempre, ambicionó fundar una universidad para estudiantes de escasos recursos, como el mismo lo fuera cuando joven. En su testamento, del que fue albacea Agustín Edwards Mc Clure, donó la totalidad de sus bienes para crear con el nombre inicial de Universidad Técnica José Miguel Carrera, un centro de estudio mixto entre Escuela de Artes y Oficios y Colegio de Ingenieros. (Mónica Echeverría en (30), informa sobre el manejo de los fondos por parte de Edwards).

Los estatutos de la Fundación Federico Santa María fueron aprobados por Decreto Supremo de abril de 1926.

El testamento estableció que la enseñanza en los centros técnicos debería ser asumida durante los diez primeros años por profesores extranjeros. En 1929, llegó el profesor alemán Kart Laudien, quien fue designado Rector de la Escuela de Artes y Oficios por el Consejo Directivo en 1931.

### **9.2.2 Juan Francisco Vergara**

Juan Francisco Vergara, (1833 -1889), estuvo en Europa en la década de 1880. Ahí contrató ingenieros, constructores y técnicos para formar y hermosear la Quinta Vergara, iniciada por su suegro y concluida por su hija.

Vergara estudió en el Instituto Nacional y se recibió de ingeniero en 1866. Tras colaborar en la construcción del ferrocarril de Santiago a Valparaíso, arrendó la hacienda de Viña del Mar, que años después sería de su propiedad tras casarse con

Mercedes Álvarez, única heredera de ese patrimonio. (Su desarrollo personal y financiero superó absolutamente la trayectoria de Pedro Luna, a partir de la similitud de un matrimonio económicamente ventajoso).

En 1874, inició la fundación de Viña del Mar, a partir de la entrega de terrenos de la familia. Para la futura ciudad, diseñó un sistema de grandes avenidas y parques, regados con embalses que construyó en los cerros aledaños al balneario.

En 1875, Vergara fundó el diario El Deber, en Valparaíso, del cual fue redactor. Creó también el diario La Libertad Electoral, donde insertó sus Cartas Políticas. Se destacó también como político y escritor. Después de viajar por Europa, fue electo diputado por Ancud, hacia 1877.

Entre 1879 y 1881 participó en la Guerra del Pacífico, siendo ascendido a coronel en jefe de la caballería y luego a Ministro de Guerra, en 1880. Organizó la Campaña de Lima y combatió en las batallas de Chorrillos y Miraflores.

Fue Ministro del Interior del gobierno de Domingo Santa María (1881-1886) hasta el 12 de abril de 1882, cuando lo sucedió José Manuel Balmaceda. Desde 1882, como senador por Coquimbo, utilizó sus dotes de orador y político en defensa de las reformas laicas y del sistema educacional.

El Partido Radical lo designó su candidato a la presidencia en la Convención Nacional, Liberal y Radical, de 1886. Renunció a esa candidatura dado que Balmaceda, su oponente, contaba con la protección oficialista y la mayoría de los votos.

Fue Gran Maestro de la Masonería de Chile. Ya retirado de la vida pública, falleció el 15 de febrero de 1889, en Viña del Mar.

Pasado el terremoto de 1906, su hija Blanca ordenó la construcción del actual Palacio Vergara. El proyecto del arquitecto Ettore Santini, de estilo gótico veneciano



con 3.000 metros edificados, fue concluido en 1910. La mayor parte del mobiliario es europeo con una gran variedad de estilos.

En 1941 la Municipalidad de Viña del Mar compró la propiedad. El Parque pasó a ser de uso público y el edificio, destinado a Museo y Escuela de Bellas Artes. Su acervo incluye 60 obras de destacados artistas europeos, los cuales fueron donados por Blanca Vergara y que constituyeron la base de la actual colección.

En el Museo, existen cuadros de pintores italianos de los siglos XVI y XVII, de Pedro Pablo Rubens, Guido Reni y Joaquín Sorolla. Hay también obras de los chilenos Pedro Lira, Cosme San Martín, Alfredo Helsby, Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Puelma, Benito Rebolledo, Pedro Luna, Arturo Gordon, Camilo Mori y Carlos Pedraza.

### **9.2.3 Ramón Subercaseaux**

Pirque es un ejemplo de la transferencia de la cultura del viejo continente a través del traspaso de la arquitectura a Chile, “traída por piezas”. La variada influencia europea en Pirque puede sintetizarse en el Castillo Las Majadas, el Parque San Juan y la Viña Concha y Toro. El castillo imita los palacetes de la campiña francesa del siglo XIX, lo que junto con el parque y el origen de la viña, induce a presentar una historia resumida de la familia Subercaseaux.

La rama chilena parte en 1760 con el desembarco en Copiapó del oficial de la marina francesa Francisco Suber-Caseaux. Su hijo Ramón nació el año 1790 en Nantoco, cerca de Copiapó. Se dedicó al comercio en La Serena. Durante la época de la Independencia, emigró a Buenos Aires, retornando posteriormente a Copiapó.

En 1831, Juan de Dios Carmona, en agradecimiento a las atenciones recibidas de Subercaseaux, le permitió explotar una mina de plata de su propiedad durante un breve lapso. A partir de las ganancias obtenidas, don Ramón llegó a ser uno de los hombres más ricos del país.

Después de delegar la administración de sus minas de plata, se trasladó a Valparaíso, fundando una casa comercial. Compró en la capital la hacienda de Pirque con una superficie de 3.700 cuadras donde trazó un canal de 25 kms. que en 1856 era el mayor cauce de regadío del país y que aún funciona. Inició además el cultivo vitivinícola importando cepas francesas. La empresa fue continuada por su yerno Melchor Concha y Toro, quien logró fama gracias a calidad de los vinos producidos.

Trasladado a Santiago, realizó numerosas inversiones: adquirió la hacienda Colmo, cercana a Concón; en Santiago, compró un terreno, denominado después El Llano de Subercaseaux, y acciones del Ferrocarril Santiago - Valparaíso. Ramón Subercaseaux fue elegido senador en 1840, siendo reelegido hasta su muerte, en 1859.

Francisco Subercaseaux Vicuña, hijo de Ramón, construyó en 1875, la primera mansión en Pirque, con ladrillos y mármol traídos de Europa. Su hijo Julio hizo demoler la residencia y en ocho meses levantó Las Majadas, un gran castillo estilo Francisco I, diseñado por Alberto Cruz Montt.

De las 33 hectáreas originales de Las Majadas, al inicio del 2005 quedaban sólo once. En la actualidad, se ingresa al castillo por una sala de coloridos vitrales. Los salones están iluminados por lámparas de cristal de Baccarat y todo el mobiliario fue traído desde Francia. La residencia dispone de 23 habitaciones en el segundo piso.

Otra mansión de "origen europeo" fue iniciada por Carmela Subercaseaux, hija de Ramón, hace ya 120 años. Se encuentra en el Parque San Juan, con una superficie de 30 hectáreas, localizado en La Puntilla de Pirque. Las murallas de la casa están pintadas por artistas italianos. Los salones muestran gran refinamiento: mesa de billar inglesa, muebles franceses de fina madera y, en un rincón, hasta un pequeño cuadro de Pedro Lira.

#### 9.2.4 Eugenia Huici

La chilena Eugenia Huici nació en la actual La Calera, en 1860. De gran belleza, en 1879, se casó con el pintor José Tomás Errázuriz, cuñado de Ramón Subercaseaux, cónsul en París. En 1880, el matrimonio se trasladó a Francia. Durante su extensa permanencia en Europa, vivió en París, Londres, Madrid y Biarritz.

Recibió en su residencia, entre otros a Winston Churchill, el Barón y la Baronesa de Meyer. Entre sus relaciones artísticas, se contaron Auguste Rodin, los pintores John Singer Sargent, Jacques Emile Blanche, Giovanni Boldini, Paul Helleu, Augustus John y Pablo Picasso, todos los cuales llevaron su belleza a la tela.

Otros artistas e intelectuales, participantes de su tertulia, fueron el coreógrafo ruso Serge Diaghilev, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Arthur Rubinstein, Georges Braque, el decorador Emilio Terry, el novelista Raymond Radiguet y el artista plástico Jean Hugo.

En París, respaldó al joven Pablo Picasso con ayuda financiera y le presentó a varios nuevos clientes en su círculo social. Su apoyo influyó en la dirección de la carrera del artista desde 1916 hasta 1924. Instalada en Biarritz, recibió al matrimonio Picasso. Antes de partir, el artista le regaló 24 dibujos que en 1976 fueron reunidos en un álbum titulado "Para Eugenia".

Junto con ser protectora de los nuevos artistas – dueña de varias de sus mejores pinturas de su último período cubista –, ejerció una importante influencia en el gusto de la mitad del siglo XX, lo que percibían la mayoría de sus “deudores”.

Stravinsky pasó largas temporadas en *La Mimoserie*, la casa de Eugenia Huici en Biarritz. Ya era muy famoso y líder indiscutido de la música contemporánea<sup>48</sup>.

Cecil Beaton, fotógrafo inglés, también escribió sobre Eugenia<sup>49</sup>.

Al fallecer su marido en 1927, comienza la decadencia de Eugenia Huici. Su belleza y fortuna desaparecen. La mayor parte de su familia emigra a Chile. Ella permanece en Europa hasta 1949. Retorna a Chile donde fallece a los noventa años.

En 1992, el *New York Times Magazine* publicó un artículo en que la presentó como una de las pioneras en concebir una filosofía estética moderna y minimalista.

### **9.3 Motivo de la obra**

Dado el tema escogido por Luna, es oportuno resumir la historia de Marsella y de su catedral.

#### **9.3.1 Desarrollo histórico**

Marsella fue fundada con el nombre de Massalia por un grupo de navegantes griegos, los foceanos, en el siglo VI a. C. En el siglo I a. C. se construyó el puerto, originando su vocación de nexo comercial entre Occidente y Medio Oriente.

Hacia el año 850, se creó el Primer Reinado de Provence, que se amplió en 947 en el Reinado de Bourgogne-Provence.

---

<sup>48</sup> Stravinsky señaló en sus Memorias, "... allí conocí a doña Eugenia de Errázuriz, dama chilena (...) de una gran belleza y de una distinción perfecta. (...) yo me sentía muy feliz de encontrar en ella una excepcional sutileza de comprensión hacia un arte que no era ya de su generación".

<sup>49</sup> Beaton la elogió en su libro *Glass of Fashion*: "Su influencia en el gusto de los últimos cincuenta años fue tan enorme que toda la estética de la moderna decoración interior y mucho de su concepto de simplicidad... generalmente reconocido hoy, puede atribuirse a su remarcable visión premonitoria".

A partir del siglo XI, crece la importancia de Marsella como centro religioso.

En el siglo XVIII, se convierte en polo de negocios y en puerto de intercambio mundial con alcance, por ejemplo, hasta Perú y el Océano Índico. La apertura al mundo la convirtió en el motor regional, lo que provocó un fuerte crecimiento demográfico.

El siglo XIX marcó un visible incremento arquitectural en obras tales como la Catedral de la Major, el Palacio Longchamp, el Palacio de las Artes, la iglesia Notre-Dame de la Garde, el Palacio de la Bolsa, el edificio municipal, la iglesia de las Reformas, el Palacio del Faro.

### **9.3.2 Marsella de Pedro Luna**

Durante su estada, el pintor pudo haber apreciado la prosperidad de la ciudad, iniciada en 1840 con el movimiento marítimo y comercial con las colonias, como también el peligroso barrio próximo al puerto que todavía en la segunda mitad del siglo XX, atemorizaba aún de día.

Al mismo tiempo, tal vez pudo conocer el celebre Puente *Transbordeur*, construido al inicio del siglo XX; las transformaciones urbanísticas según el modelo de Haussman; las huellas culturales producidas por la aparición del inicio del cine en Marsella.

### **9.3.3 Marsella de hoy**

Las principales transformaciones posteriores a la estada de Pedro Luna fueron la destrucción de los antiguos barrios en 1943, durante la Segunda Guerra, con la obligada evacuación de miles de personas y la influencia de la presencia de los numerosos franceses que debieron abandonar Argelia en 1963.

Con la pérdida de los territorios y la llegada de los colonos vencidos, rechazados además por la sociedad, sumados al efecto del largo cierre del Canal de Suez en 1967,

se inició un declive de la ciudad, de prolongada duración. Las actividades industriales y comerciales, florecientes durante el periodo colonial, se debilitaron fuertemente. Se ha extinguido la industria aceitera, originada hace 2.600 años, al igual que las compañías productoras de jabón como también todas las empresas metalúrgicas.

En contrapartida, el flujo petrolero ha convertido a Marsella en el segundo puerto de Europa y a partir de los años 80, se organizó el polo científico francés del castillo *Gombert*. Se realiza el proyecto *Euroméditerranée*, operación de acondicionamiento urbano, con el objetivo de convertir a Marsella en una gran plataforma entre Europa y el Mediterráneo, como centro de promoción de los intercambios comerciales.

#### **9.3.4 Informaciones sobre la Catedral de Marsella**

La construcción de la actual catedral se inició en 1852, según el proyecto del arquitecto Léon Vaudoyer quien la dirigió hasta su muerte en 1872. Por dos años, la supervisión de las obras fue continuada por Henri Espérandieu, muerto en 1874, y terminada bajo la dirección de Henri Revoil, para ser consagrada en mayo de 1896.

Está situada sobre el borde norte del Puerto Viejo. Su localización y tamaño destacan la presencia de la religión durante siglos en la ciudad.

*La Nouvelle Major* fue construida invadiendo *la Vieille Major* que data del siglo XII, de la cual sólo resta el presbiterio, y que estaba emplazada en el lugar ocupado desde el siglo V como santuario de otras religiones y de estructuras cristianas posteriores.

Fue uno de los edificios religiosos más vastos y ambiciosos erigidos en el siglo XIX, lo que explica el largo período empleado en su construcción, realizada entre 1852 y 1893.

La catedral de piedras verdes y blancas es de inspiración bizantina (estilo romano-bizantino, empleo de mosaicos, cúpulas) unida con elementos romanos y góticos. En el plano, tiene la forma de cruz latina. El coro está rodeado por un

deambulatorio que contiene numerosas capillas. Su largo es de 146 m., la cúpula alcanza 70 m. de altura y el diámetro es de 18 m. Posee además numerosas esculturas interiores y exteriores.

#### 9.4 Composición

Para efectuar una comparación entre dos visiones artísticas en la pintura de templos religiosos, antes de analizar el enfoque de Pedro Luna, ha parecido oportuno comentar la invención de Van Gogh para otra iglesia.

Durante el año 2002, el tesista tuvo la oportunidad de realizar una visita al exterior de la Iglesia *Notre-Dame d'Auvers*, capilla romana construida en el siglo X y cuya estructura actual data del 1200, con una importante restauración en 1795, después de usarse transitoriamente como templo de la *Raison*. De la antiquísima capilla, sólo resta la absidiola de la izquierda. Enfrentado a la iglesia, tuvo la impresión que era “idéntica” a la del cuadro de Van Gogh, a pesar de las deformaciones creadas por el pintor.

Con posterioridad, se encontró en *Découverte de la peinture*, de Berger, tomo III, páginas 118 a 137 (9), un detallado análisis diferenciado entre una foto y el cuadro de aquella iglesia. La foto reproducía con exactitud el enfoque visual de Van Gogh al realizar su obra.

Una comparación entre el cuadro de Luna y una foto de la “realidad”, tomada en un ángulo similar del templo marsellés, habría facilitado demostrar cómo la poesía visual del pintor nacional alteró las relaciones entre los elementos integrantes de ese paisaje urbano. En el anexo 1, con el número 14, se incluye la mejor foto que se obtuvo de la catedral marsellesa que, sin embargo, no permite realizar la confrontación deseada con la pintura.

Durante la búsqueda, en la Biblioteca del Instituto Chileno-Francés se observaron también fotos de la iglesia *Notre-Dame de la Garde*, la preferida de los marselleses en detrimento de *La Majeur*. Aquella iglesia fue incorporada por Pedro Luna en su cuadro

Puerto de Marsella, nº 12 en el anexo 2<sup>50</sup>. Ambos templos están localizados en costados opuestos del puerto viejo. Otros datos de interés sobre *Notre-Dame de la Garde*: está situada a mayor altura que la catedral, a un nivel tal vez equivalente al del cerro Santa Lucía y su estructura es más espigada o más leve que la de la *La Majeur*. La composición de Pedro Luna sintetiza con mucho acierto las principales características de la catedral y refleja, lo que no se observó en ninguna de las diferentes fotografías examinadas, la fuerza opresiva que provoca en su entorno.

Cualquier obra de valor, como la que se comenta, está compuesta por elementos plásticos de diferente tipo pero solidarios en su integración. Sin embargo en este caso, para el análisis de la composición, se tratan separadamente, en el presente y en los siguientes cuatro títulos.

La composición es asimétrica lo que contribuye a su carácter dinámico, manejando las formas con apoyo geométrico, lo que permite controlar los excesos del temperamento de Luna, pero su organización no es esclava de la naturaleza o realidad.

Entre las causas que destacan su monumentalidad abrumadora, está el gran espacio de tela dominado por la Catedral, que se emplaza en el sector superior de la tela, desplazada hacia la izquierda; la deformación de los objetos y la acción de aplastamiento sobre las casas y de éstas hacia los barcos. Todo ello, captando el momento, es efímero.

La parte asignada únicamente a la iglesia ocupa casi la mitad del cuadro mirado de arriba hacia abajo,  $\frac{2}{3}$  si se incluyen las casas y  $\frac{3}{4}$  partes, al considerar también la línea de la costanera o de los muelles. Al seguir el recorrido hasta la parte inferior, se aprecia que el mar llena  $\frac{1}{5}$  del plano vertical.

---

<sup>50</sup> Jorge Letelier señaló en (85): “Tal es lo que nos muestra en su puerto de Marsella, en que *Nôtre Dame de la Garde* ha descendido de su colina y su silueta enorme parece cobijar al puerto que, a su sombra, se hace pequeñito...”



En el sentido horizontal, siempre desde la izquierda, las cúpulas copan  $\frac{2}{3}$  del cuadro y considerando la última casa, se llega a  $\frac{3}{4}$  de la superficie.

Al fondo, sobre las edificaciones y a los costados, se aprecia un colorido cielo. A la derecha, el segmento rectangular más destacado, en sentido horizontal, toma  $\frac{1}{3}$  del área y  $\frac{1}{2}$  hacia abajo, hasta el techo de la última casa.

Intervienen también en la composición numerosas personas, representadas en tonos oscuros, a una escala mínima en relación con el tamaño del templo. Figuran diseminadas a la izquierda en la costanera y al pie de algunas casas.

Sobre el muelle, a la izquierda, se aprecian los tres brazos o plumas de las grúas y a la derecha, se visualizan rectángulos verticales y tal vez algún equipamiento para la descarga portuaria.

## 9.5 Colores y luces

La visión de la catedral se desmaterializa: el ambiente es dominado por un tono de violentos azules que, a primera vista, podría interpretarse como un caso de monocromatismo. El artista prescinde del color local, creando su propio colorido. En otras palabras, el empleo del color-luz le hace abandonar la constancia de los colores “reales”.

Sobre el predominio del azul para un cuadro crepuscular, parece oportuna referirse al texto de Marcel Boll, citado por Berger<sup>51</sup>.

Además de los azules y celestes del cielo, la catedral, la costanera situada al lado derecho y el mar, Luna emplea marrones, ocre y grises en los edificios bajo la iglesia y en los barcos.

---

<sup>51</sup> Berger transcribe en (9), tomo II, páginas 8 y 14: “*nous sommes plus sensibles au bleu qu’aux autres couleurs quand l’éclairage est faible*”

Fiel a sus características de siempre, el pintor utiliza gruesas pastas y capas de color, de cargados relieves cromáticos, con la participación de tintas y líneas oscuras. Como en otros cuadros de Luna, el colorido del cielo es esplendoroso, con su luminosidad crepuscular e impactante reflejo en el mar, en el cual también se irradian las casas bajo la Catedral.

Una vez más, Luna se aleja de la Academia, yendo mucho más allá de la función luminosa de la luz. Otro efecto de la degradación de los colores es constituir la base para diferenciar las distancias y los volúmenes de los cuerpos, en lugar de la perspectiva tradicional.

Al mirar un cuadro, no se deben examinar los colores en forma aislada, ya que sólo se toma conciencia de su existencia al asociar unos con otros. A continuación, se examina la armonía de colores existentes en la obra, dominada por los azules.

La armonía de afines del azul se complementa con los verdes y los violetas. Se puede observar también que en sus derivaciones del azul hacia el violeta aparecen tonos rojizos y cuando se desplaza hacia el verde, surge un amarillo.

Entre las armonías complementarias se ven azules dorados, en el cielo y en su reflejo sobre el mar. Se puede concluir que el artista utilizó toda la paleta, en especial los afines del azul: azules violetas, azules verdosos, azules anaranjados. Si bien empleó también el rojo, el amarillo solo y las mezclas de todos ellos, quedando bajo el mando de los azules.

## **9.6 Valores**

El elemento plástico valor puede definirse como el grado de claridad u oscuridad que existe entre dos extremos tales como blanco y negro (o luz y sombra). Tal graduación puede inclusive ser diferenciada en una escala tonal.

La diferenciación y el manejo adecuado de los valores en la Catedral permiten a Luna modificar la realidad que exhibiría una fotografía, sintetizándola y construyendo un espacio plástico propio y diferente.

Cabe recordar que el modelado de las formas se logra mediante la gradación de tonos. Éstos, además de crear efectos de volumen y profundidad, sirven para orientar la vista en una composición: las diferencias entre claros y oscuros entregan puntos de referencia para la visión. Así, los tonos claros del cielo arrastran la mirada hacia el fondo, en tanto que, con los oscuros, edificios y barcos son atraídos hacia adelante, pero estos movimientos son matizados por los claros en las construcciones, los muelles y el mar.

Para examinar los valores en el cuadro, se usan 15 grados tonales con cinco claros, cinco grises y cinco oscuros. En el centro de los grises, está el gris medio que refleja la penumbra. No hay negros ni blancos o tonos extremos de la escala de valores.

El tono del cielo es de tercer blanco. En las cúpulas, está el gris medio o tercer gris. Las edificaciones, la costanera y algunos de los blancos se hallan entre el tercer y quinto gris, lo más oscuro del cuadro. El agua en el extremo inferior puede calificarse también como gris medio.

## **9.7 Líneas**

A pesar del sólido diseño de Luna, con manchas y el uso creativo del color, varios sectores del cuadro no muestran una delimitación lineal rigurosa. Por ejemplo, se mezclan las casas, los muelles, los barcos y los reflejos del cielo en el agua.

Con todo, se pueden diferenciar los siguientes tipos de líneas:

- verticales para: cuatro de las cinco torres de la catedral (de la restante, sólo se ve la cúpula); la separación de las casas; puertas y ventanas; el portal de la

iglesia; elementos portuarios a la derecha; las chimeneas de algunas embarcaciones;

- horizontales en la parte superior de las torres como apoyo para las cúpulas o en la parte plana superior de la iglesia; en algunos de los elementos integrantes de las casas, como puertas y ventanas, donde pueden imaginarse niveles horizontales; en algunos de los equipamientos portuarios, en el muelle, ubicado a la derecha;
- diagonales en las grúas, techos de las casas, portal de la iglesia;
- curvas, siendo las más destacadas las de las cúpulas y las embarcaciones.

### **9.8 Ritmo y movimientos**

El movimiento surge de la combinación de deformaciones, líneas, color, luz, pincelada, forma. La vibración de torres y cúpulas se parece a la representación digital del sonido en los aparatos modernos de radio y tocadiscos. Hay movimientos en dientes de sierra en los techos de las casas y en los rectángulos verticales sobre el muelle de la derecha.

Otros ritmos están dados por las líneas oblicuas de los brazos de las grúas, chimeneas y mástil de las embarcaciones. Con sus alineaciones diagonales convergentes, las quillas de por lo menos tres de las embarcaciones orientan la visión hacia el centro de la costanera oscura, bajo la iglesia.

El cielo arrebolado también se mueve con sus claros y sus nubes, más el eco físico de su reflejo en el mar, en la parte inferior del cuadro.

Los ritmos en profundidad, comenzando desde la parte inferior, empujan la catedral hacia atrás, movimiento que es contenido por el cielo. Contribuyen a ese retroceso rítmico del templo, el mar, los barcos, la costanera y aún las casas, a pesar de estar éstas presionadas por la mole catedralicia.

## **10. TEMAS PORTUARIOS**

### **10.1 Valparaíso**

En un principio, Valparaíso estaba habitada por los changos que eran agricultores y pescadores. Su primer contacto con los españoles ocurrió en 1536 cuando Juan de Saavedra, ayudante de Diego de Almagro, fondeó en su rada al Santiaguillo con suministros provistos desde Perú.

Pedro de Valdivia, después de seguir un recorrido similar al de Diego de Almagro, continúa su avance hasta el río Mapocho para fundar Santiago el 12 de febrero de 1541.

En Agosto de 1544, ancló en Valparaíso el buque San Pedro del genovés Juan Bautista Pastene. Nombrado lugarteniente del mar, realiza el primer reconocimiento oficial de las costas chilenas. El mismo año, Valdivia confirmó el nombre de Valparaíso definiéndola como Puerto Natural de Santiago. Sin embargo, no se interesó por su desarrollo, pues pensaba convertir a Concepción, ya fundada, en el primer puerto del país.

En 1559, comienza a delinearse la ciudad, iniciándose con una capilla en el lugar que actualmente ocupa la Iglesia La Matriz. En abril de 1791, se crea el primer Cabildo en Valparaíso.

El 12 de Febrero de 1818, el puerto comienza a ganar importancia cuando Bernardo O'Higgins decide crear una escuadra nacional por motivos de seguridad del país y para apoyar a San Martín en la liberación del Perú. Siempre en 1818, Manuel Blanco Encalada se hace cargo de la Comandancia General de Marina y de la formación de la escuadra.

De inmediato, Blanco Encalada inicia la preparación de la tripulación de los barcos San Martín, Lautaro, Chacabuco y Araucano, recién adquiridos. Tras zarpar en octubre de 1818, la escuadra regresó triunfante un mes después, aumentando su tonelaje con la captura de las fragatas españolas Reina María Isabel, Dolores, Elena y Magdalena, a las que se sumó el apresamiento posterior de Jerezana y Carlota.

Al término de la Independencia, Valparaíso era, geográficamente, el primer puerto importante para las rutas provenientes del Estrecho de Magallanes, lo que no bastaba para garantizar que llegaría a ser el principal centro marítimo del Pacífico Sur, dada la existencia del Callao y la proximidad de éste con la capital del antiguo virreinato de Nueva Castilla (Perú).

Ya O'Higgins había impulsado la preminencia de Valparaíso, al declararlo puerto general o entrepuerto del Pacífico, mediante decreto de septiembre de 1820 y decidir la habilitación de almacenes francos. Eso fue reforzado con otras disposiciones favorables al comercio exterior, pero El Callao no se quedó atrás en la competencia por atraer el movimiento internacional.

Esa disputa no fue el motivo básico ni único para el estallido de la Guerra con la Confederación Perú-boliviana (1836-1839), alentada por Diego Portales, pero sí contribuyó. El triunfo de las tropas nacionales favoreció la continuación del desarrollo porteño.

Al inicio del siglo XX, Valparaíso era la verdadera capital económica del país, sirviendo de sede de los principales bancos, operando los negocios del salitre y de cambio de divisas. Mostraba un ambiente de aire extranjero, con varias oficinas inglesas. En 1885, su población alcanzaba a 104.000 habitantes cuando la capital tenía 189.332.

Gran parte de Valparaíso fue destruido por el terremoto de 1906, pereciendo unas 3.000 personas.

Cómo la pintura portuaria de Pedro Luna se hace cargo no sólo del avance de la ciudad, sino también de reflejar sus desgracias: la doble destrucción de la urbe; las humillaciones ante españoles y norteamericanos; las matanzas de obreros; todo ello, es materia de la continuación del presente capítulo.

## **10.2 Cargadores en el puerto**

El cuadro, integrante de la colección de Ricardo Mac-Kellar, fue pintado en 1915, en óleo sobre tela con dimensiones de 43 x 46 cms., representa una dramática escena de las faenas de carga en Valparaíso. Con el N° 3, se incluye una reproducción en el anexo 2.

Aún si se pondera la originalidad de Pedro Luna, ¿cómo en 1915, sin haber salido del país, en una época de precarias comunicaciones e información, logró pintar una obra postimpresionista de estilo tan francés y que, al mismo tiempo, refleja con crudeza la realidad chilena? ¿Se debe ir más allá, afirmando que el pintor estaba entrando ya en el expresionismo?

Hay contrastes: Si bien muestra pesados esfuerzos humanos propios de la actividad portuaria de un Valparaíso precariamente mecanizado, inclusive con algún estibador agobiado por la carga, hay otros participantes que están en posturas pasivas, de agotamiento o de reposo. Tal vez eso se explique porque en las faenas portuarias, se encuentran todo tipo de bultos, de cargas y de actitudes<sup>52</sup>.

### **Personajes**

De izquierda a derecha, se ve un jinete con aspecto de distracción, hastío o desinterés y está montado sobre uno de los dos caballos que aparecen en el cuadro. Ambos animales se están alimentando de la forma tan típica, uno de una bolsa colgante, mientras el saco del otro está en el suelo.

---

<sup>52</sup> Para Antonio Romera en (125), Pedro Luna es “el primero en buscar lo social como tema (Estibadores después de la faena)...”.

Siguen hacia el centro, de pie, primero un alegre cargador porta un cajón de tamaño mediano, tal vez una jaba con pocos kilos, que sostiene sin un esfuerzo extremo, de mano en caderas como si no estuviera llevando un gran peso; a su lado, se sitúa otro hombre de torso desnudo, con el brazo izquierdo que señala hacia el fondo, quizás hacia el barco en proceso de descarga, puesto que los trabajadores llevan cajas alejándose de las embarcaciones. Esta persona central podría ser un capataz quien, aunque mira más lejos hacia la derecha, podría estar orientando o recriminando al grupo de figuras que se ven debajo de él, en actitud pasiva.

Sentado abajo, entre las dos figuras en pie, descansa otro trabajador con el torso semidesnudo y una gran cabeza. A su lado, hacia la derecha, localizado bien en el centro, está sentado un hombre de espalda, con su dorso descubierto. Le acompaña una mujer de borrosa figura. Ambos están más esbozados, menos delineados que los otros. El conjunto de tres personas aparecen en un período de relajo, después de haber efectuado alguna faena. ¿La mujer está de visita o laboraba en el puerto?

Hacia la derecha del cuadro, en el primer plano, se presenta un gigante con una hoz o echona. Si bien está mayormente de espalda, se puede apreciar que su perfilada cabeza mira hacia abajo. Éste también exhibe el torso desnudo. Su musculatura y gran estatura producen un efecto de aplastamiento sobre el grupo sentado, el que se ve empequeñecido y, en menor medida sobre los dos trabajadores a su diestra quienes, a diferencia de él, aparecen como inclinados.

Los dos últimos personajes ubicados a la derecha corresponden a un remero de sombrero y con un paño verde arremangado en su brazo izquierdo, con una enorme mano que sujeta una pértiga o remo. El cargador del extremo derecho está agobiado por el peso de una caja que lo aplasta. Su gorro es del tipo que se asocian a escenas marinas. Estas dos últimas personas son las únicas que aparecen un poco más abajo del nivel del piso del muelle.



Hay una imagen difusa a la izquierda, antecediendo al brazo de la grúa. Parece ser una locomotora humeante, o ¿es el esbozo de otra figura?

### **El entorno**

En el primer plano, atravesando toda la base del cuadro, se presenta el piso del muelle. La parte superior de la tela muestra, como fondo, a la izquierda un edificio de varios pisos. Más atrás, a la derecha, se ven construcciones en tonos claros y sobre ellas una humareda, más algunas formas de difícil descripción, la pluma de una grúa y tal vez una parte del mar.

Sigue un segmento importante de cielo. Más a la derecha, se puede observar una enorme mancha que aparentemente surge de la chimenea de un navío más distante o de una caldera en tierra, objeto de difícil identificación visualizado detrás del hombre con el brazo derecho desplegado. El cielo en el fondo presenta unas filas de nubes, homogéneas y mas o menos parejas. Las dos manchas oscuras, en tonos diferentes, podrían parecer humo, pero se torna difícil decidir lo que son.

En el extremo derecho superior, se observa un mástil y la verga que soporta la vela cuadra. Aparece además lo que podría ser una quilla en una posición de difícil comprensión.

Al fondo sobre el recargado cajón que abrumba al cargador encorvado, se aprecia un pequeño segmento de cielo celeste y en el ángulo superior, lo que podría ser una nube oscura o la prolongación de la enorme mancha de vapor sucio.

A continuación, se comenta cómo Luna obtiene un gran dinamismo con el juego de colores y la composición.

## Colorido

A primera vista, predominan los tonos amarillos y los colores fríos, en verde y azul, pero también hay cálidos: rojos y diferentes tonos de café. En cuanto a los valores media tinta, existen claras y oscuras que se recortan contra un fondo de la parte arquitectónica, en el velero y las humaredas. Se observan varios toques de luces en las vestimentas. En el cuadro, destacan los grises y blancos, con varias notas de negro.

Luna trabaja mucho los grises color, con los azules y anaranjados y también con los verdes-rojos y los azules-naranjas. Él va creando los grises color que amarran los puros, está el pantalón rojo, la camisa azul, el paño verde que es secundario. Enlaza los tres primarios con los secundarios o complementarios.

Los colores en los personajes, de izquierda a derecha: el jinete está vestido de oscuro y sombrero en el mismo tono; el cargador alegre, lleva camisa azul y sombrero marrón; en la figura que señala, toda su piel se revela de un color extraño, como cobrizo, y los labios se ven muy rojos; el hombre sentado, que muestra la cara, es de piel más clara, de cabello rubio, presenta parte del brazo izquierdo y su cintura cubiertos por una camisa o un paño blanco-amarillo con algunas pinceladas en diferentes tonos de marrón y pigmentos de rojo; tonos con los que juega también sobre la esquematizada figura femenina y con su acompañante, de espaldas, aunque en éste último se observa la piel más oscura y pinceladas azules en el hombro izquierdo y rojas, en el derecho, viste un pantalón negro, con algunos tonos de azul; el gran estibador en pie lleva un pantalón oscuro, de color similar a su cabello, su dorso muestra una piel de color marrón y pinceladas azules y rojas; en el remero de sombrero marrón con huincha negra, el pintor usa varios colores principales en la vestimenta: el pantalón de un intenso color rojo, al igual que el remo, la camisa amarilla, verde el paño sobre el brazo; esos últimos colores contrastan con el pesado baúl rojo del cargador del extremo derecho, vestido por entero de marrón oscuro, con un gorro algo más claro.

Las partes visibles de los caballos son de colores diferentes: alazán el que está montado y el mulato de la izquierda es más oscuro, con mayor combinación de diferentes pigmentos. Sus sacos para la comida son de tonos ocres.

Como siempre, el pintor se destaca por los efectos de luz en los cielos. El piso del muelle se representa con una amplia gama de colores, dominando los marrones y los amarillos que repite en la construcción de la izquierda, más algunos grises en varios tonos y también pinceladas en azul y violeta. El efecto visual obtenido mediante la repetición de tonos similares en el extremo izquierdo superior y en el tema central inferior lo creó el pintor tal vez para establecer un parangón entre ambos.

El barco del extremo derecho posee una vela más clara, sobre una quilla azulosa-marrón.

### **Composición**

La composición es mixta, mezclando ordenamiento horizontal, vertical, varias líneas diagonales y algunos movimientos en curva.

En la disposición horizontal intervienen principalmente las personas y los caballos. Estas figuras se pueden ver en dos segmentos: los tres personajes que descansan en el piso del muelle que a su vez atraviesa toda la base del cuadro. La segunda franja horizontal está integrada por el jinete, las dos cabalgaduras, los cuatro trabajadores de pie, en el segundo plano. En una situación especial se halla el estibador de espalda: el pantalón está en el primer segmento horizontal, mientras su torso se ubica en el segundo. Más al fondo, en la parte superior del cuadro se distribuyen los pisos superiores del edificio, las manchas de humo (o nubes sucias), el cielo, el velero.

En el orden vertical, se diferencian tres cortes. Desde la izquierda, el primero está constituido por el edificio alto, el jinete con los dos caballos y la primera humareda; el

segundo está formado por cinco trabajadores: tres que descansan, sentados, y dos de pie, más la segunda mancha de humo; el último sector lo forman el estibador con la hoz, el remero y el cargador de la derecha, todos ellos cubren parcialmente el velero posterior.

El dinamismo conseguido con las diagonales se puede apreciar en la pendiente del cuello del caballo oscuro y más inclinado, opuesta a la pluma de la grúa en ascenso, la cual, además de caracterizar el ambiente portuario, compensa las líneas que bajan desde el edificio y de los elementos componentes del navío de la derecha (verga o cruceta, vela cuadra y quilla).

Las nueve personas en el muelle tienen las cabezas más bien inclinadas. Los mayores movimientos oblicuos lo muestran dos parejas de pie: la del cargador de escaso esfuerzo, opuesto al posible capataz situado en el centro; el remero y el cargador agobiado, a la derecha, ambos ladeados en el mismo sentido, más el remo que se eleva.

Se logra diferenciar varios triángulos de seres vivos, comenzando desde la izquierda: los dos caballos con el jinete; sigue uno invertido, formado por cargador de camisa azul, el trabajador que señala con el brazo y el que, entre ellos, descansa en el suelo; al final, el triángulo formado por las cinco personas del costado derecho.

Al fondo, a la derecha, se crean varios triángulos invertidos con tres componentes, el mayor formado por el conjunto humareda, vela, quilla; en separado, el del humo (o nube oscura) y el de la vela. En cambio, el de la quilla aislada se despliega hacia arriba.

Los trabajadores forman una especie de curva horizontal con agrupaciones. En el fondo, hay movimiento o líneas en curva en las dos grandes manchas de humo, en la vela y en la quilla.

La perspectiva es creada por varios elementos. Contribuyen a ello, el jinete, la

pareja sentada junto al trabajador de espalda, con una guadaña. Éste último le da cierta potencia a la pintura, fija el primer plano y se percibe muy alto. Está más cerca de la línea de base y de la línea superior del cuadro para producir la impresión que se encuentra próximo al espectador.

La figura vertical del hombre a caballo contra el edificio, las líneas oblicuas de la cruceta y de la vela más la inclinación de la construcción van desplazando hacia el centro las dos figuras, levemente posicionadas hacia la izquierda, del obrero con camisa azul y del que indica con la mano izquierda hacia el velero: ése es el núcleo central. Todo ello va empujando la vista hacia el punto de fuga localizado entre los dos cargadores del centro, poco más arriba de sus cabezas.

Algunas de las deformaciones pictóricas: el gigantesco estibador del primer plano y la enorme cabeza del hombre sentado, de frente, ¿son errores del maestro o quiere ensalzar el trabajo proletario?

### **Significación**

El cuadro puede tomarse a primera vista sólo como una obra realista, pero se puede interpretar también en un sentido más profundo y enigmático. Más abajo, se presentarán dos tipos de miradas: una, histórica y la segunda, sobre los motivos que reúnen a los personajes.

Representación histórica: es la obra portuaria de Luna que resume con mayor dramatismo las desgracias de la ciudad y el sufrimiento social de los estibadores sometidos al esfuerzo físico gastado en faenas extenuantes. Valparaíso fue destruido en marzo de 1866, bombardeado por la escuadra española al mando de Casto (sic) Méndez Núñez, después que las autoridades del país se negaron a rendirse en una guerra absurda, si las hay, y a pesar de las presiones de las potencias sajonas para impedirlo.

En octubre de 1891, una riña en el barrio bravo porteño entre marineros del Baltimore y estibadores concluyó con varios marineros heridos y dos muertos. Su gobierno convirtió la confusa reyerta en un conflicto internacional, culpando con arrogancia a las autoridades chilenas. Si bien el gobierno nacional consideró inaceptables las peticiones norteamericanas, sus preparativos bélicos y las amenazas de empleo de la fuerza, le obligaron a ceder. Los representantes del país tuvieron que presentar excusas a Estados Unidos, indemnizar a las familias de los muertos y retirar las expresiones de protesta. Esa vez no fue sólo Valparaíso el humillado, sino todo Chile.

Al comienzo del siglo XX, la ciudad fue otra vez arrasada, como consecuencia del fuerte terremoto del 15 de agosto de 1906.

El contenido social del cuadro simboliza, por ejemplo, al tipógrafo porteño Luis Emilio Recabarren, tal vez el mayor líder obrero que ha existido en Chile, y a los huelguistas portuarios de 1903 y 1906, movimiento el último que terminó con algunas decenas de muertos.

Reunión humana: las gentes del muelle son los protagonistas. Los que dirigen la acción son el hombre con la mano estirada mostrando una dirección, con esa actitud introduce un significado mayor, probablemente en el reparto de actividades a los concurrentes, y el personaje que está de pie en el primer plano con la hoz. ¿Por qué tiene una guadaña en la mano? Uno convoca y el otro está en alerta, pero no se sabe la finalidad de la señal.

En lugar de tomarle como un participante de los trabajos portuarios, la triste figura del Quijote, a caballo, debe ser considerado como un observador anodino y falto de entusiasmo con lo que ve, que viene a buscar o llevar mercadería.

En el núcleo central, hay trabajadores completamente vestidos y otros con poca ropa e inclusive se podría interpretar que se encuentran en torno a una fogata o en tertulia.

Varios actores están orientando la mirada del observador hacia el centro, debajo de quien convoca. Éste posiblemente desea utilizar a todos los personajes que están en la periferia. Ninguno es espontáneo, ninguno está desinteresado. Hay testigos que son casuales, pero otros están comprometidos con lo que está sucediendo ahí, tanto los que están sentados como el del caballo observan algo importante, de gran significación para el hombre de la hoz.

### **10.3 El barco rojo**

La fotocopia de El barco Rojo (73 x 103 cms., 1920), que se acompaña en el anexo 2, con el N° 8, refleja un cuadro estupendo. Aún en la reproducción, se notan las manchas, las capas, los costrones de pintura, plenos de materia. Muestra la magia de Luna, con esa atmósfera de grandiosidad que él crea. La obra está ambientada posiblemente en un embarcadero italiano, realizada en un estilo aún más europeo que los Cargadores en el Puerto, coincidiendo con la estada del pintor en el antiguo continente.

A su regreso de Europa, a partir de bocetos y proyectos concebidos con anterioridad, Pedro Luna pinta grandes composiciones<sup>53</sup>.

La impresión inicial que causa el cuadro es dramática, provocada por el barco rojo, con su gran masa de navío carguero, pesado, intensamente rojo, gigante y todo oxidado. Es tan poderosa que lleva la visión instintivamente hacia él, dejando un poco de lado los demás elementos. Sin embargo, al mirar con mayor detenimiento, al separarse del barco mismo dirigiéndose hacia la derecha, se observa una graduación hacia la grúa, construcción metálica próxima a la cual se sitúa bastante gente en un

---

<sup>53</sup> En 1955, Ana Vera (70) comentó que Luna había mejorado su primer Barco Rojo, “con más vigor en el color y más atención en la composición (actualmente esta última obra está en el Club de la Fuerza Aérea de Chile, Agustinas esq. S. Antonio).” El año 2002 no se logró encontrar la segunda versión del cuadro en una visita a ese céntrico local ni mediante consultas al club de campo de la Fach.

entarimado; más arriba, se encuentra la caja donde el operador manipula ese equipamiento.

La disposición es muy hermosa: el navío en primer plano en sombra, una especie de contraluz, llega la luz que se refleja en la parte superior del barco. El efecto luminoso se aprecia un poco más difuso, de colores más oscuros. El cielo vibra, es un cielo atrevido. Luna se atrevió: no cualquier pintor habría osado enfrentarlo así, y menos en el Chile de hace casi un siglo.

El efecto obtenido es dramático, con el inmenso barco oscuro que aparece como estático encima de la muchedumbre que repleta la parte inferior del cuadro, de un extremo a otro con diferente colorido, incluso se observa alguna gente a caballo. Es posible que parte importante de ese conglomerado humano se dedique a diferentes faenas de carga del barco y que haya también pasajeros en el embarcadero. Sobre la cubierta, ¿habría una persona arriba o son escotillas? No se puede distinguir con claridad. El navío, por su forma, es tan poderoso, tan fuerte que opaca a todo lo demás. La ancha popa del buque empequeñece y casi aplasta a las personas, planteando la idea de distintas proporciones. Para compensar, se crea el efecto de liviandad mediante la pluma calada de la grúa contra el cielo; al fondo en el centro de la tela, se muestra una masa gris con los edificios del puerto.

La composición es bastante original, ese volumen oscuro ocupa prácticamente la mitad del cuadro. Logra también un gran dinamismo con el predominio de las líneas curvas y oblicuas

Hay varios triángulos. En la base de la tela, aquél conformado por la gente, que tiene como vértice superior la chimenea más alta de la pequeña embarcación a la derecha del gran navío; la inclinación del mismo tubo con la del más bajo, inmediatamente a su derecha, forma otro triángulo menor. En el centro, existe otro, ahora invertido, formado por el mar del puerto. Hacia arriba, le sigue el triángulo formado por la construcción del fondo. Está también el constituido por el cielo que se prolonga desde el extremo superior izquierdo en una línea diagonal, llegando hasta el



otro extremo del cuadro. En el sector de la grúa, se pueden observar al menos tres triángulos: el mayor que agrupa todo ese equipamiento; el integrado por ambas plumas y el menor, en la parte izquierda de la base de apoyo.

Las principales líneas curvas están en el barco, en la parte superior de las edificaciones del fondo, en el movimiento del mar y en el brazo en diagonal de la grúa cuyas líneas exteriores crean la ilusión de ser levemente curvas.

Los elementos estáticos lo constituyen la caseta de la grúa con líneas verticales y horizontales, la línea base de unión del mar con el muelle y la línea base del cuadro pero todo el resto es muy dinámico, con las oblicuas que forma los triángulos. A pesar de estar el barco en posición de reposo y la grúa sin actividad, todo lo demás indica acción y movimiento.

Hay dos grandes áreas de valores, una clara y otra oscura. La parte clara corresponde al cielo. La oscura, a las construcciones y al mar. Entre esos dos extremos, la graduación del cielo se encuentra en la gama de valor del segundo y el tercer blanco. La zona superior izquierda del barco es un gris claro, con valor de primer gris medio.

Se muestra una franja de mar, en forma de una media luna horizontal invertida que toma el valor de primer gris, después del quinto blanco. En el mismo barco, hay una zona oscura que, como área curva, baja del navío hasta el terreno. Ese sector de la nave corresponde al primer negro que abarca una fracción de la parte inferior del cuadro que es la tierra, donde hay gente y algunos caballos. Esa zona está salpicada por unas notas claras. Se perciben un tercer blanco y las figuras en mediatintas, medios tonos.

La grúa y toda la estructura de operación y soporte es un gris medio, como también lo es el triángulo que se forma con el horizonte, entre el barco y la grúa.

Poseen fuerte predominio las armonías-color afines con el rojo. El rojo manda todo. El rojo se mueve hacia el amarillo-naranja y deriva hacia el violeta. Se comienza a dorar, se torna violáceo, rojizo–anaranjado y se hace amarillo.

El cielo está integrado por lilas y ocre con variaciones del amarillo y unos derivados del rojo que se mueve hacia el naranja y se desplaza hacia el lila. El artista trabaja con los afines del rojo y con los grises color que van produciendo los lilas y los anaranjados más los blancos. En el muelle, los grises color y rosas, con las notas blancas en el caballo y en el gentío, al centro, le confieren una cierta variedad.

Las construcciones que se ven en el fondo del cuadro, se observan en una tonalidad uniforme, gris, con marrón en algunas partes, que en conjunto con los toques amarillos y las nubes azulejas del cielo, producen un contraste notable de donde emergen esos tonos con el color del barco, como dos fuerzas que chocan en una hermosa combinación de colores, muy bien lograda.

El barco se ve como un navío viejo, cuyos colores van desde los tintes rojos al marrón intenso, produciendo un efecto fantástico. Este expresivo cuadro confirma la fuerza y vitalidad pictórica de Pedro Luna.

#### **10.4 Otros motivos marítimos**

A continuación, se examinarán las principales características de otras cinco obras de ambiente marino.

Para Después de la faena, óleo de 22,5 x 28 cms., N° 26 en el anexo 2, existen dos fechas de ejecución posibles: en el catálogo de la retrospectiva de la exposición en la Universidad de Chile de 1957 (79) consta con el número 4. Estibadores después de la faena datado de 1937. En cambio, en el texto de Carlos Lastarria, estampada al dorso de una reproducción adquirida en la Biblioteca Municipal de Valparaíso, se afirma que el trabajo fue realizado durante la estada final del pintor en la región.

Este trabajo, al compararlo con El Barco Rojo, parece de menor colorido y poca fuerza. La parte visible del navío, de gran tamaño en relación al cuadro y de un rojo más claro, está colocada esta vez en el extremo derecho. El muelle es muy estrecho, con sólo seis o siete personas descansando, en dos pequeños grupos en ambos extremos inferiores de la tela. En algunos de ellos, los colores de la ropa muestran cierta originalidad Aunque se podría elucubrar sobre la explotación de los trabajadores en reposo, se está muy lejos de la expresividad de la gente trabajando o muy fatigada de los Cargadores en el puerto, creado con una antelación de 20 a 40 años, según cuál haya sido la fecha real de producción de Después de la faena. El mar en tonos muy claros, con muchas notas de blanco, ocupa una superficie importante de la pintura. Al fondo, otro barco, apenas esbozado, está delante de los cerros con construcciones en verde suave, naranjas y celestes, todo salpicado con tonalidades blanquecinas.

El óleo Puerto, de 35 x 76 cms., Nº 27 del anexo 2, en muchas publicaciones es asignado indebidamente a la colección del MNBA. No ha sido posible precisar su data y cabe otra duda: ¿es una variación del Barco Rojo, simultánea o posterior? con las grúas y el casco del buque en posiciones invertidas con respecto de aquél. Es dudoso: el paisaje al fondo parece diferente; tampoco hay una muchedumbre y los trabajos en el muelle o piso no transmiten una estructura europea. En cualquier caso, el colorido supera al de Después de la faena, pero no alcanza, por ejemplo, la riqueza del cielo del Barco Rojo. Está lejos también de compararse con el dramatismo de los Cargadores en el en puerto.

Algunas divergencias de Puerto con las obras ya mencionadas son:

- las características físicas y principales elementos componentes de las naves, con una pincelada menos urdida, se pueden identificar con mayor nitidez que en los casos anteriores;
- las actividades laborales presentan un aspecto distinto: hay trabajadores o marinos en la cubierta, gente reparando o pintando el casco, el personal en tierra también ejecuta labores diferentes a las mostradas en los otros cuadros

portuarios, el caballo en el centro del muelle guarda muy poca relación con el de los Cargadores en el puerto;

- casi no se ve personal extenuado o en reposo.

Un trabajo menos conocido es el óleo Pontón de Valparaíso, de 52,5 x 57,5 cms., N° 33 en el anexo 2, realizado probablemente durante su estada final en Viña del Mar. Los críticos podrían argüir que tiene menos vigor que trabajos anteriores. En contrapartida, se hace necesario destacar varios valores positivos. El colorido es mucho más suave o delicado que lo habitual en el pintor. Si bien se notan sectores empastados, como es una de sus características, es notable como maneja las manchas sugiriendo naves, mar y los cerros del fondo porteño: todos los elementos pictóricos están esbozados. En su conjunto, la composición resulta bastante atractiva.

En relación con los paisajes australes, además de los de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, poetizados por Scarpa y reseñados en el capítulo 8., el cuarto óleo mencionado en el presente título es Remolcadores en el puerto, con dimensiones 23 x 27 cms., N° 21 del Anexo 2 y provenientes de la colección Mac-Kellar. Se puede admirar como una sinfonía en claroscuro, con la oposición del blanco de la nieve y los tonos negros y marrones oscuros. Una vez más, los seres humanos se observan aplastados por la nave a la derecha del muelle. En ésta, sorprende la deformación de su enorme chimenea. Un cielo menos colorido que otros del pintor contribuye a reflejar en propiedad el ambiente austral. Para un habitante de la templada zona central, Luna con su enfoque y dominio de los colores logra transmitir el ambiente de aislamiento y melancolía de las tierras y del mar del extremo sur.

El Nocturno de Pichilemú, de sólo 32 x 23 cms., N° 22 del Anexo 2, perteneciente también a Ricardo Mac-Kellar, contiene un paisaje marino muy diferente de los temas portuarios. La mirada se siente atraída por una luna llena naciente rodeada de un arbol colorido y el reflejo blanco de ella sobre el mar. La composición combina en el primer plano un paisaje de pequeñas embarcaciones y – a la derecha - un caserío con una gran arboleda posterior. Este sector podría corresponder al de la antigua estación

ferroviaria y a la caleta del balneario colchaguino (hoy capital de la provincia de Cardenal Caro), pero no es posible asegurarlo unos 70 años después de realizada la pintura. En el centro, el mar luce calmo. Al fondo a la izquierda, se esboza la costa con más casas y grandes árboles. A su derecha, se unen el mar y el cielo. En el conjunto, predominan los verdes, diferentes tonos de rojos, celestes y blancos.

### **10.5 Valparaíso en los últimos años del pintor**

La obra postrera del artista ha sido considerada por muchos de gran debilidad y para otros, generadora de trabajos delicados y sensibles. Sobre las condiciones en la etapa terminal de la vida de Luna, también los juicios se oponen: existen opiniones que lo muestran protegido, bien cuidado y sin mayores problemas económicos, mientras otros lo vieron alcoholizado y en la miseria.

Sin embargo, resulta indiscutible la gran calidad de la Grúa Solitaria, N° 34 del anexo 2, perteneciente al acervo del Palacio Vergara<sup>54</sup>. Es todo un biografema, tanto como presagio del final de la vida del pintor como del decaimiento del puerto. Este óleo, tal vez el último resplandor del talento de Pedro Luna, contiene también un presentimiento: la grúa hoy desaparecida simboliza la depresión de una actividad portuaria que muta. Ya en esa época, Valparaíso perdía fuerza laboral y se empobrecía su estructura portuaria. En la actualidad, en el movimiento de tonelaje, ha quedado detrás del San Antonio sin historia.

Todo en el cuadro se esfuma: en la base a la derecha, ¿son rocas, cajas o cabezas humanas? La imponente grúa también “se va”, al igual que las pequeñas embarcaciones, las construcciones en los cerros y, como es tan frecuente en el pintor, el maravilloso cielo con el que consigue expresar cabalmente la melancolía o tristeza de esta obra final.

---

<sup>54</sup> En 1986, el porteño Carlos Lastarria en (111) destacó en ingeniosa redacción: “... La grúa solitaria como la silueta de una grúa gigante ya desaparecida de nuestro puerto, cuya figura se recorta como un bulto contra un cielo intenso. Luna fue a su modo un solitario y un gigante de la plástica nacional.”

La originalidad cromática es muy expresiva, combinando el marrón de la grúa, con los grises del primer plano, de los barcos y de las casas. El paisaje a la izquierda contiene también tonos verde oscuros que se degradan en cielo con manchas de jacinto rosados y grises.

Con esta Grúa solitaria e inmóvil, ¡se fue Pedro Luna!

## **CONCLUSIONES**

Los principales objetivos de la tesis han sido:

- analizar la importancia de Pedro Luna en la transformación del arte pictórico chileno desde la segunda década del siglo XX,
- relacionar su obra con la historia nacional contemporánea a su existir

En el recorrido de verificación de las hipótesis, se hizo necesario conocer los marcos de referencia que influyeron en el pintor, o en el estudio de sus creaciones, tales como la evolución en la teoría del arte, la historia nacional contemporánea a su época, la participación en la Generación del 13 y los elementos biográficos que repercutieron en sus obras. Para comprobar los postulados, se examinaron las características generales de las etapas de su pintura, mencionando los principales trabajos y realizando un análisis detallado de los cuadros más significativos en relación con las hipótesis.

### **Pedro Luna y el quiebre**

La demostración más expedita de la transformación producida por Luna en la pintura chilena la constituye el examen de las reproducciones anexas a la Tesis si se compararan con obras de la pintura académica.

Los principales elementos de innovación introducidos por el pintor que comprueban la hipótesis son:

Creó una iconografía diferente, no complaciente con una factura de ruptura y renovación, casi la anti-factura. No se ajusta a la tradición, es un anti-académico. En la primera mitad del siglo XX, su pintura causa escándalo, cuesta aceptarla.

Fue el primero pintor nacional que no reprodujo copias fidedignas de lo percibido ni idealizó la realidad visible. En cambio, elaboró transferencias visuales más pictóricas, o recreaciones, que lo liberaron de la temática tradicional. Su autonomía artística y tratamiento subjetivo de la realidad se refleja también en su inventiva cromática.

Usó la alteración de las formas de edificios, navíos y otros objetos en los paisajes urbanos y marinos donde, junto a las formas gigantescas, personas y animales son aplastados o mimetizados, visualizados con aspectos evanescentes.

En su interpretación personal de los motivos tratados, otro aporte fue su pincelada entretejida en espesas pastas de gran valor cromático que deforman los primeros planos ocultando numerosos detalles.

En resumen, como resultado de la tesis, se han revelado las diferentes contribuciones de Pedro Luna a la renovación artística nacional, gracias a su sensibilidad, talento, pasión, instinto, estilo y técnica, en temática, composición, su hedonismo cromático, la originalidad para lograr una creación pictórica diferente, con un valor plástico propio y el tratamiento comprometido de los temas sociales, en especial de la gente humilde.

Frente a su arte innovador, encontró sólo rechazo o indiferencia. Como Van Gogh, Gauguin y - en menor medida - Cézanne, Pedro Luna vivió en gran pobreza debido también a la incomprensión y los limitados conocimientos del mercado, asiduo a una pintura inmutable y sobrepasada.

En el análisis de sus aportes técnicos y creativos, no han quedado áreas vacías salvo por la finitud del trabajo y la imposibilidad de conocer todas las obras mayores dispersas en manos de coleccionistas particulares, del museo cerrado de Valparaíso o ante la falta de facilidades encontradas en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



## **La pintura de Pedro Luna y la historia de Chile**

En los años en torno a 1920, el pintor lideró una parte importante del desarrollo cultural del país. En la tesis, se expuso cómo se relaciona la historia contemporánea con su biografía y sus obras importantes que interactúan con las vivencias del país.

En la pintura de Luna, repercute la historia social del país y la del proletariado, en sus trabajos y en sus melancólicas fiestas. Interpretó la historia de seres corrientes, sin preocuparse de la gente adinerada ni de hechos heroicos o trascendentes, como sí lo hicieron David en la coronación de Napoleón o los pintores chilenos Lira y Caro con la fundación de Santiago o la abdicación de O'Higgins. Entre los motivos que no trató pueden mencionarse: los mineros del salitre y del cobre, los personajes de los tres poderes del Estado, las fiestas de la oligarquía, los medios de transporte terrestre y aéreo, los desfiles militares.

Tocó muchos temas nacionales: varios retratos (hay uno de Juan Francisco González); la vida araucana, con aspectos muy variados; diversos temas sociales, laborales y costumbristas. El examen del catálogo razonado de la memoria de Ana Vera permite resumir, en el párrafo siguiente, la diversidad de motivos adoptados por Pedro Luna:

Balseadores, un barrio pobre, calles viejas, vagabundos, pescadores, segadores, arrieros, el vendedor de manzanas, lavanderas, escenas de la Vega, el cementerio, el interior de una fábrica, astilleros, portuarios, la trilla, una iglesia y la procesión, carretas en el arroyo, Domingo de Cuasimodo, entierro en el campo, un molino, la vuelta al trabajo, la maternidad, rucas, escenas de la Escuela de Medicina, etc.

Otra contribución histórica de los cuadros del pintor fue reflejar la experiencia europea como símbolo del valor de varios aristócratas cultos y su trascendencia por los aportes que trajeron a su regreso.

A continuación, se resumen sus aportes en relación con la geografía nacional.

El retrato del paisaje de las dos principales aglomeraciones urbanas, Valparaíso y Santiago, con sus alrededores; la incorporación pictórica de gran parte de la geografía nacional y con una mirada nueva; su representación de varios puertos y de los canales australes.

Del norte del país, tiene sólo el cuadro Calle abandonada, Iquique, de 1937. En la capital, enfatiza su barrio y las proximidades: Mapocho, La Vega, Parque Forestal, Cerro San Cristóbal, Recoleta, Cerro Blanco, La Viñita, Santa Filomena, Bellavista, calle Andrés Bello, El Salto, Conchalí. Llega también a sectores más distantes para reflejar la Iglesia San Alfonso (Blanco Encalada / Exposición) y una población militar de Providencia (posiblemente anexa a los antiguos regimientos en la calle Antonio Varas). En los alrededores, pinta San Bernardo y Puente Alto.

Del litoral central, capta Concón, Viña del Mar, Valparaíso, Cartagena, San Antonio y Pichilemu. Al interior, Machalí y Rancagua.

Más al sur, sus trabajos muestran el Fundo San Rafael, Maule, Linares, Parral, Tomé y Coronel. En la zona araucana, incorporó a Renaico, Mulchén, Lumaco, Traiguén y Tirúa. Incluyó también en esta área geográfica a la alemana Osorno y a Puerto Montt.

Antes de llegar a las tierras más australes, tomó el Golfo Corcovado, al sur de Chaitén y frente a Quellón. En Magallanes, pintó Puerto Natales, Punta Arenas, los canales y las caletas de la región.

En su creaciones, no hay señales del territorio comprendido entre Arica y Quintero, salvo esa rareza iquiqueña; tampoco de la Isla de Chiloé, del Puerto Aysén de la época ni de los maravillosos lagos andinos.

## Otros objetivos de la Tesis

Desde la perspectiva actual, se ha rechazado la afirmación de Antonio Romera, propuesta hace más de cincuenta años, sobre sus cuatro grandes maestros de la pintura nacional. Más allá del gran valor de Pedro Lira como gestor cultural y profesor, su pintura académica como también las de Valenzuela Llanos y Valenzuela Puelma, no significan una contribución vital al arte nacional.

Con una visión global, se mantiene la apreciación atingente al significativo aporte del viejo maestro Juan Francisco González. Nadie podría discutir además la repercusión internacional del nuevo arte de Roberto Matta. En este trabajo, se han allegado suficientes argumentos para situar a Pedro Luna en el escalafón de relevancia de los actores más importantes de las artes pictóricas chilenas.

Uno de los aportes del presente texto es haber contribuido con una amplia documentación, a la muy escasa existente, sobre un creador que no ha obtenido el lugar de destaque que merece en el ambiente artístico nacional.

En otro sentido, estas páginas son sólo un primer paso en el estudio de un gran artista local, no agotan el tema. A modo de ejemplo, sobre la apertura de nuevas áreas de investigación, se citan cuatro temas que podrían merecer estudios más profundos:

- ¿Cuán efectiva será la “paternidad” de Alvarez de Sotomayor sobre los artistas de la Generación del 13, frente a las enseñanzas y ejemplos recibidos de Pedro Lira, Juan Francisco González y Benito Rebolledo Correa?
  
- ¿Será viable inventariar la más valiosa colección museal de pintura chilena del siglo XX, con más de 1.500 obras, muchas de ellas guardadas en bodega, de la Universidad de Concepción? ¿Se podrán obtener los recursos para digitalizar gran parte importante del acervo y conseguir que pueda ser difundido en todo Chile?

- Más allá de las obras de Luna, ¿se podrán registrar y fotografiar no sólo el conjunto pictórico patrimonio de Ricardo Mac-Kellar, sino también de otros importantes coleccionistas en el país?
- Como valioso complemento a la presente tesis, en un extenso trabajo investigativo en bibliotecas, ¿sería posible examinar las fuentes originales de documentos, certificados y textos mencionados en forma indirecta, como también revisar todas las referencias anteriores a 1950, citadas por Ana Vera?

## BIBLIOGRAFÍA

### Libro

1. AGUIRRE, Luís. Libro de Valparaíso. Valparaíso, Editorial Salesiana, 1946. 547p.
2. ALVAREZ URQUIETA, Luis. La pintura en Chile. Santiago, Imprenta La Ilustración, 1928.
3. ANTAL, Frederik. Clasicismo y Romanticismo. Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1978. 400p.
4. ARTAUD, Antonin. Van Gogh, le suicidé de la société. Paris, Gallimard-L'imaginaire, 2001. 96p.
5. BAMZ, J. Movimiento y ritmo en pintura. Barcelona, L.E.D.A. Las Ediciones de Arte. 1979, 47p.
6. BARTHÉS, Roland. Sade, Fourier, Loyola. Paris, Éditions du Senil, 1971. pp. 14.
7. BARTHÉS, Roland. La chambre claire. Paris, Gallimard / Senil, collection Les cahiers du cinema, 1980. pp. 810-811.
8. BÉNÉZIT, Emmanuel. Bénézit Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Tome Second. France, Librairie Grúñid, 1961. pp. 484.
9. BERGER, René. Découverte de la peinture. Belgique, Marabout Université, 1968. Tomo I, 267p. Tomo II, 248p. Tomo III, 253p.
10. BEAUDELAIRE, Charles. El pintor de la vida moderna. Murcia, Yerba Editoriaial, 2000. 164p.
11. BINDIS, Ricardo. La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días, Capítulo III: La Generación del trece y pintores afines. Santiago, Editorial Lord Cochrane, 1981. 3 pp.
12. BLOCH, Susana. Al alba de las emociones. Santiago, Editorial Grijalbo S.A., 2002. 263p.
13. BOULEAU, Charles. TRAMAS. La geometría secreta de los pintores. Madrid, Ediciones Alcal S.A., 1996., pp. 32–152.
14. CALABRESE, Omar. Cómo se lee una obra de arte. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1999. 120p.

15. CLARK, Kenneth. Leonado da Vinci. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações Ltda., 2003. 335p.
16. CARVACHO, Víctor. Agenda CAP 1963: Visión de Pintura Chilena. Santiago, Ediciones Ladrón de Guevara y Ceitelis, 1963.
17. CARVACHO, Víctor. Veinte pintores contemporáneos de Chile, (Libro 4 de la serie El patrimonio cultural chileno, colección Historia del arte chileno). Santiago, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1978. pp. 30-34.
18. CARRASCO, Eduardo. Matta Conversaciones. Santiago, Editorial CESOC-CENECA 1987. pp. 47.
19. CASTRO, Oscar. La vida simplemente. 11ª ed. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1999. 169p.
20. COMPAGNON, Antoine. Las cinco paradojas de la modernidad. Caracas, Ed. Monte Ávila, 1993. 140p.
21. CORTÁZAR, Julio. Cuentos completos / 1. Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas S.A., 2004. Las puertas del cielo. pp. 213-227.
22. COSTA, Xavier. Musée du Prado Peinture Espagnole. Barcelona, Editorial Escudo de Oro, 1976. 125p.
23. CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge. Léxico técnico de las Artes Plásticas. 7ª edición. Buenos Aires, editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999. 113p.
24. CRUZ, Isabel. El arte en Chile. Santiago, Editorial Antártica, 1984.
25. CHILE en el siglo XX por Mariana Aylwin, Carlos Bascuñán, Sofía Correa, Cristián Gazmuri, Sol Serrano, Matías Tagle. Decimoprimer edición. Santiago, Editorial Planeta Chilena S.A., junio 2002. 297p.
26. D'HALMAR, Augusto. Juana Lucero. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1991. pp. 19-243.
27. DÍAZ ETEROVIC, Ramón. Correr tras el Viento. Santiago, Editorial Planeta Chilena S.A., 1997. pp. 21-24.
28. DÍAZ N., Wenceslao. Juan Francisco González. Cartas y otros documentos de su época. Santiago, RIL Editores, 2004. 339p.
29. DONOSO, José. El Lugar sin límites. Santiago, Alfaguarda, 1995 134p.
30. ECHEVERRÍA, Mónica. Cara y Sello de una Dinastía. Santiago, Editorial La Copa Rota S.A., octubre 2005. 221p.

31. EDWARDS, Agustín. Apuntes Bibliográficos de Don Federico Santa María y Breve Noticia de la Fundación que Lleva su Nombre. París, Colauna, 1931. 162p.
32. ELGER, Dietmar. Expresionismo, una revolución artística alemana. Köln, Taschen, 1998, 255p.
33. EMAR, Jean. Escritos de arte (1923 – 1925). Recopilación Selección e Introducción de Patricio Lizama A. Santiago, Escritores de Chile II, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992. 161p.
34. ENCINA, Francisco A. Resumen de la Historia de Chile. Redacción, iconografía y apéndices de Leopoldo Castedo. 11ª, edición, Santiago, Empresa Editora Zig-Zag S.A., 1976. pp. 1249-1272.
35. FISCHER, Ernest. La necesidad del arte. Barcelona, Ed. Península, 1973. 270p.
36. FOUCAULT, Michel. Las Palabras y las Cosas, una arqueología de las ciencias. 26ª edición. México, Siglo Veintiuno editores S.A., 1997. pp. 13–25.
37. FREUD, Sigmund. Psicoanálisis del Arte. Madrid. Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 1981. 247p.
38. GAUGUIN, Paul. Escritos de un salvaje. Madrid, Ediciones Istmo, 2000. 278p.
39. GEMZ CLAIRE, Herbert. La vida oculta del cuadro. Barcelona, L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1983. 47p.
40. GODOY, Hernán. Santiago, La Cultura Chilena, Editorial Universitaria, 1982. 532p.
41. GOMBRICH, E. H. Imágenes simbólicas, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1983. 364p.
42. GOMBRICH, Ernst H. The Story of Art. Oxford, Phaidon Press Limited, 1995. 688p.
43. HEISE, Julio. Historia constitucional de Chile. Santiago, Editorial Jurídica, 1954. pp. 132.
44. HELFANT, Ana. Panorama de la Pintura Chilena – Tomo II, Un rumbo diferente: la generación del 13. Santiago, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1985. pp. 67–73.
45. HUIDOBRO, Vicente. El espejo del agua. Buenos Aires, Editorial Orión, 1916.
46. IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981. pp. 199–202.
47. JANSON, H.W. et D.J. La Peinture dans le Monde. Paris, Flammarion, 1968. 259p.

48. LAFUENTE, Enrique. Goya. Italia, Collection d'art UNESCO 10|18, 1966. 54p.
49. MARAVALL, José Antonio. Velázquez y el espíritu de la modernidad. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1987. pp. 11–43.
50. MICKO, Miroslav. Paul Cézanne. Paris, Gründ, 1975. 79p.
51. MONTECINO, Sergio. Pintores y Escultores de Chile. Santiago, Francisco Carrión, 1970. pp. 108.
52. MONTECINO, Sergio. Entre Músicos y Pintores. Santiago, Editorial Amadeus, 1985. pp. 147.
53. NERUDA, Pablo. Canto General. Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina S.A.I.C., 1993. 491p.
54. NERUDA, Pablo. Odas elementales. Buenos Aires, Losada, 1954. 232p.
55. ORTIZ, Oscar. Crónica anarquista de la subversión olvidada. Santiago, Ediciones Espíritu Libertario, marzo 2002. pp. 17–23.
56. PANOFSKY, Edwin. Estudios sobre iconología. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1982. 392p.
57. PARRA, Nicanor. Poemas y antipoemas. Santiago, Nascimento, 1954. 158p.
58. PEREIRA, Eugenio. Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.
59. Petit Larousse en Couleurs. Librairie Larousse. Paris, 1980. 1662p.
60. RIVAS, Manuel. Historia política y parlamentaria de Chile. Santiago, Editorial Nascimento, 1964. Tomo I, pp.125–126.
61. RIVERA, Hernán. La Reina Isabel cantaba rancheras. Barcelona, Planeta, 1998. 314p.
62. ROMERA, Antonio. Asedio a la pintura chilena. Santiago, Editorial Nascimento, 1969. pp. 44–45.
63. ROMERA, Antonio. Historia de la pintura chilena. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976. pp. 119–120.
64. SANTIVÁN, Fernando. Confesiones de Santiván / Recuerdos Literarios. Santiago, Impresora Editora Zigzag S.A., 1958. 284p.



65. SCARPA, Roque Esteban. Madurez de la Luz. Concepción, Editorial Universidad de Concepción, 1986. pp. 11–29.

66. VARGAS LLOSA, Mario. El paraíso en la otra esquina. Buenos Aires, Alfaguara S.A., 2003. 485p.

67. VILA, Waldo. Una capitania de pintores. Santiago, Ediciones del Pacifico, 1966. pp. 9–18; 90–98.

68. WELTON, Jude. Entender la Pintura. Barcelona, Naturnat S.A., 1995. 32p.

69. ZAMORANO, Pedro. El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América. España, Universidade da Coruña, outubro 1994. pp. 63–72; 109–213.

### **Tesis**

70. VERA QUINTANA, Ana. Pedro Luna. Memoria para optar al título de Profesora de Estado en la asignatura de Artes Plásticas, 1955. 117 h.

### **Artículo de Revista**

71. BINDIS, Ricardo. Alvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos. Madrid, Revista Bellas Artes. 1973.

72. BINDIS, Ricardo. La generación del Trece. Revista Atenea. (428), 1973.

73. BINDIS, Ricardo. Pedro Luna, el frenesí del color. En Viaje. (468): 27-28, mayo 1973.

74. BINDIS, Ricardo. La Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Revista Diplomacia. (3), julio 1974.

75. BONTÁ, Marco Antonio. Medio siglo de vida artística chilena. Revista Atenea. (402), 1963.

76. COUVE, Adolfo. Una aproximación a Las Meninas de Velásquez. El Arco y la Lira, Universidad de Chile, Bellas Artes. (2): 9-15, 1978.

77. El pintor maldito. Revista Capital. : 126, 9 abril 1997.

78. El pintor Pedro Luna. (Sobre partida a Europa y certificado de Juan Francisco. González, Biblioteca MNBA). 1920.

79. Exposición Universidad de Chile, 10 al 28 de Septiembre de 1957. Revista de Arte, Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile. (9/10), septiembre/diciembre 1957.
80. GERIAS, Enrique. Constantes para una crítica y un análisis de la pintura. Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas. Universidad Católica, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. : 125–154, 1967.
81. HELFANT, Ana. Pedro Luna: el último romántico. Revista Ercilla. (1939), 13 septiembre 1972.
82. ISAMITT, Carlos. Los pintores que comenzaron su figuración alrededor del año 1913. Revista Conferencia. (3): 53-64, agosto - septiembre, 1946.
83. KUPAREO, Raimundo. La dialéctica de la crítica de arte. Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas. Universidad Católica, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. : 115–122, 1967.
84. LABRA, Pedro. El terrible Pedro Luna. Revista Ercilla. 20 agosto 1975.
85. LETELIER, Jorge. Pedro Luna, pintor hedonista. (Biblioteca MNBA).1957.
86. LIHN, Enrique. Pedro Luna, el pintor., Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas. : 25-30, [196-].
87. LIRA RECABARREN, Pedro Francisco. Las bellas artes en Chile (a principios de 1865), reproducido en Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Museo de Arte Contemporáneo. : 19–31, diciembre 1993.
88. MONTECINO, Sergio. Autorretratos, Revista de Arte MAC. (19): 17-20, [196-].
89. MONTESINOS, Néstor. Pedro Luna, recuerdos e impresiones, Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas. : 9-23, [196-].
90. NERUDA, Pablo. La generación de pintores chilenos de 1913. Revista Conferencia. (3): 50-52, agosto - septiembre, 1946.
91. ORTEGA Y GASSET, José. Velásquez. Revista de Occidente. : 1-26, 1953.
92. PALACIOS, José María. Retrospectiva de Pedro Luna, Inst. Cultural de Las Condes. Revista PEC. 8 septiembre 1972.
93. Pedro Luna, Palacio de la Alambra. Revista Pro – Arte. mayo 1951.
94. SOLANICH, Enrique. Pedro Lira: ¿un pintor galante?. Revista Reflexiones Académicas. Facultad de Ciencias de Comunicación e Información. Universidad Diego Portales. (11): 183–188, 1999.

95. SOLANICH, Enrique. Sobre historiografía artística en Chile republicano. Revista Arte al límite. : 66, noviembre–diciembre 2004.

96. VYVYAN, Patrick. Brilliance and Mediocrity, the Genius of Pedro Luna. News Review. : 16-17, 12–15 abril 1997.

97. YANKAS, Lautaro. Pedro Luna y el misterio cromático. Revista Atenea. (375): 122-139, 1957.

### **Documento presentado en congreso, conferencia o reunión**

98. ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. En Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1922.

99. ARIAS, Virginio. En Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. 25 diciembre 1908. 19p.

100. GONZÁLEZ, Juan Francisco. La enseñanza del dibujo. En Conferencia dada por don Juan Francisco González, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en Noviembre de 1906. 8 pp.

### **Artículo de Diario**

101. ABELL, María Carolina. Expresionista Revolucionario. El Mercurio, Santiago, Chile, 30 marzo 1997. Artes y Letras. E20.

102. ANTÚNEZ, Jaime. Velázquez en Nueva Cork. El Mercurio, Santiago, Chile, 26 noviembre 1989. Artes y Letras.

103. ARANDA, Alfredo. Crítica de arte; la exposición de Pedro Luna. El Mercurio, Antofagasta, Chile, 14 enero 1970.

104. BROWN, Jonathan (entrevista). Velázquez, Imaginar la Realidad. El Mercurio, Santiago, Chile, 2 mayo 1993. Artes y Letras.

105. CARBONE, Enrique. Un alucinado del pincel y del color: Pedro Luna. La Nación, Santiago, Chile, 27 enero 1985. Revista para Todos.

106. GAJARDO, Alejandra. Entre Apolo y Baco. La Época, Santiago, Chile, 4 abril 1997. 6-7.

107. GARCÉS, Rodolfo. Pedro Luna: Una Ventura Desventurada. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 1 junio 1980.

108. GARCÉS, Rodolfo. Van Gogh chileno: Luna sin peniques. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 14 junio 1987.

109. Hoy se va Pedro Luna. El Mercurio, Santiago, Chile, 27 abril 1997.
110. LABORDE, Miguel. Pedro Luna. El Mercurio, Santiago, Chile, 8 de febrero de 1996. A3.
111. LASTARRIA, Carlos. Pedro Luna: Artista Solitario y Gigante. El Mercurio, Valparaíso, Chile, 4 julio 1986.
112. LASTARRIA, Carlos. Pedro Luna en el Casino. La Estrella, Valparaíso, Chile, 17 abril, 1998. 22.
113. LASTARRIA, Carlos. Pedro Luna, el primer vanguardista chileno. La Estrella, Valparaíso, Chile, 29 enero 2000. Revista Sábado, 5.
114. LIRA, Juan Francisco. Retrospectiva. Pedro Luna (1894-1956). El Mercurio, Santiago, Chile, 10 agosto 1975.
115. MELCHERTS, Enrique, "Permanencia de Pedro Luna". La Estrella. Arica, Chile, 15 diciembre 1984.
116. MONTECINO, Sergio. Pedro Luna. El Correo. Valdivia, Chile, 9 septiembre 1975. 3.
117. PALACIOS, José María. Pedro Luna, rebelde con causa. La Segunda, Santiago, Chile, 13 octubre 1981.
118. PALACIOS, José María. Pedro Luna (1896–1956), otro centenario que no debemos soslayar. La Segunda, Santiago, Chile, 7 febrero 1996. 8.
119. PALACIOS, José María. Pedro Luna o el ansia de interpretarse a sí mismo con vigor. La Segunda, Santiago, Chile, 2 abril 1997. 6.
120. Pinturas de Pedro Luna en Joyería Levi. El Mercurio, Valparaíso, Chile, 1 agosto 1985.
121. PIÑERA, Magdalena. De citas y conventillos. Publimetro, Santiago, Chile, 24 marzo 2004.
122. PONCE, David. Esta sí que es cueca loca. El Mercurio, Santiago, Chile, 17 septiembre 2004. Wikén.
123. PONCE DE LEÓN, Aníbal. Pedro Luna, un elegido entre los grandes pintores chilenos. El Mercurio, Santiago, Chile, 21 noviembre 1984.
124. ROMERA, Antonio. Últimas notas sobre Pedro Luna. El Mercurio, Santiago, Chile, 13 marzo 1956.

125. ROMERA, Antonio. Retrospectiva de Pedro Luna. El Mercurio, Santiago, Chile, 14 septiembre 1957.
126. ROMERA, Antonio. Tras la huella de Monvoisin. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 8 de Noviembre 1973.
127. ROMERA, Antonio. Algunos Retratos: Pedro Luna, El Mercurio Santiago, Chile, [s.a]. (Biblioteca MNBA).
128. SÁNCHEZ, Claudia. Pedro Luna: el Van Gogh chileno. La Tercera, Santiago, Chile, 5 abril 1997. Sección Casa, 28–29.
129. SCARPA, Roque Esteban. La verdad y sus sombras. Siete paisajes de Pedro Luna. La Tercera, Santiago, Chile, 22 septiembre 1981.
130. SOMMER, Waldemar. El pintor Alvarez de Sotomayor y sus discípulos, El Mercurio, Santiago, Chile, 15 mayo 1977.
131. SOMMER, Waldemar. Luna: Pigmento y Luz. El Mercurio, Santiago, Chile, 20 abril 1997. E13.
132. Una Pasión Desbordada. El Mercurio, Santiago, Chile, 9.de abril de 1997. C14.
133. VUKASOVIC, Patricia, Surcos malditos, El Mercurio, Santiago, Chile, 19 abril 1997. Vivienda y Decoración.
134. ZEGERS Roberto. Pedro Luna en la Capilla. El Mercurio, Santiago, Chile, 10 agosto 1975. 2.

#### **Catálogo de exposición o similar**

135. BINDIS, Ricardo., Pedro Luna y su Obra. Catálogo Exposición sala La Capilla Teatro Municipal, Santiago, junio 1975.
136. BINDIS, Ricardo. Siglo y medio de pintura chilena. Instituto Chileno Norteamericano, 1976.
137. CARVACHO Víctor. Pedro Luna (1894 – 1956). Retrospectiva de Pedro Luna (1894 – 1956). Instituto Cultural de Las Condes, 31 agosto – 20 septiembre 1972.
138. CARVACHO Víctor. Pedro Luna, gran maestro de la pintura chilena. Catálogo Exposición sala La Capilla Teatro Municipal, Santiago, junio 1975.
139. CARVACHO, Víctor. Fernando Álvarez de Sotomayor. Folleto para la Exposición de Pintura Fernando Alvarez de Sotomayor y sus discípulos. Instituto Cultural de Las Condes, mayo–junio, 1977.

140. CARVACHO Víctor. pedro luna / 1896 – 1956 / Colección Mac Kellar J. Catálogo de la muestra exhibida en Prat 772 – piso 3 – Valparaíso, Diciembre – Enero 1978.
141. CARVACHO, Víctor. Recorriendo el pasado de la pintura chilena. Catálogo Instituto Cultural de Las Condes, 1982.
142. CASTILLO, Ramón (curador). Chile 100 Años Artes Visuales, Primer Período 1900 – 1950, Modelo y Representación. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, abril 2000. 143 p. Se destacan los siguientes artículos:  
BINDIS, Ricardo. Apuntes para un Estudio de la generación del 13. pp 70-75.  
GONZALEZ-VERA, Francisco. Los biografemas de Pablo Burchard: elucidación y demarcación pictórica. pp. 60-64.  
VYVYAN, Patrick. Algunas precisiones respecto de la nominación “Generación del 13”. pp. 70.
143. Catálogo de Otto Dix. Exposición Sala de Arte, Fundación Telefónica. (Textos biográficos e información sobre obras, en alemán), 22 marzo-15 abril de 2001.
144. DUSSAILLANT, Jacqueline. Pedro Luna, Pasión y Temperamento. Catálogo de la Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Las Condes, 1997.
145. Exposición Pedro Luna, casa Rivas y Calvo, julio 1922. (Biblioteca MNBA).
146. LABOWITZ, PEDRO. Pedro Luna Pérez 1896 – 1956. 15 elegidos en la pintura chilena. Exposición retrospectiva. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, octubre 1984. pp 50–53.
147. FERNÁNDEZ, Antonio. Generación del 13. Colección Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Biblioteca Nacional – Universidad de Concepción – Banco de Concepción, 1987.
148. NAVARRETE, Carlos. La Academia de Pintura. Corporación Cultural de Las Condes. Mayo 2000. 28p.
149. OLEA, Paz y CORDERO, Lorena. Pedro Luna, su obra, una contribución a la pintura chilena moderna. Proyecto de Investigación Patrimonial Pedro Luna, su obra y la colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares, 1999. 27p.
150. PEREIRA, Eugenio. Siglo y Medio de Pintura Chilena (Desde Gil de Castro hasta el presente). Instituto Cultural de Las Condes, 1976. pp. 109-111.
151. PEREIRA, Eugenio, BINDIS, Ricardo, PALACIOS, José María, CARVACHO, Víctor. Siglo y medio de pintura chilena., Catálogo de la Exposición Instituto Cultural de las Condes, Editorial Universitaria, 1978.
152. ROMERA, Antonio. Silueta fugaz de Pedro Luna, Exposición Retrospectiva de Pedro Luna. Instituto Cultural de Las Condes, septiembre de 1972.

153. ROMERA, Antonio, CARVACHO, Víctor. Precursores extranjeros de la pintura chilena. Instituto Cultural de las Condes, 1974.

### **Material cartográfico: mapas**

154. Guía Residencial Región Metropolitana, página 981, Entel Phone, 2000 – 2001.

155. Plano de Santiago 1999 / 2000, Publiguías.

### **Periódico electrónico**

156. CARDAL, Matías. Pintor y escultor Elías Zaror Nader, (1896-1975). El Saber.cl Noticias y Conocimientos. 6 de Febrero de 2004. [en línea]  
<[www.elsaber.cl/interior.php?fecha=2005-07-25&idn=923&idr=13&PHPSESSID=b3cc6e032a73787315090a4...](http://www.elsaber.cl/interior.php?fecha=2005-07-25&idn=923&idr=13&PHPSESSID=b3cc6e032a73787315090a4...)> [consulta: 16 febrero 2006]

157. GARCÍA-HUIDOBRO, Cecilia. Eugenia Huici La bella visionaria. nuestro.cl [en línea] <octubre 2004. [http://www.nuestro.cl/notas/rescate/eugenia\\_huici1.htm](http://www.nuestro.cl/notas/rescate/eugenia_huici1.htm)> [consulta: 16 febrero 2006]

158. MANSILLA, María Soledad. Nemesio Antúnez: la obra; lo mismo que la vida. Escáner Cultural Santiago de Chile. Revista Virtual. Año 2, Número 19, 12 de Julio al 12 de Agosto de 2000. [en línea]  
<<http://www.escaner.cl/escaner19/articulo.htm>> [consulta: 24 febrero 2006]

159. SOSA, Victor. Otto Dix: la tragedia de la modernidad, Agulha - revista cultural # 11, Fortaleza, Sao Paulo, abril de 2001. [en línea]  
<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag11dix.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]

160. ZAMORANO, Pedro y CORTÉS, Claudio. Antonio Romera: Asedio a su trabajo histórico y crítico. Revista Universum N° 18. Universidad de Talca. 2003. [en línea]  
<http://universum.otalca.cl/contenido/index-03/zamorano-cortes.pdf> [consulta: 19 febrero 2006]

### **Sitios www**

161. Alejandro Ciccarelli Manzini. Biografía. Fecha de última modificación 10-01-2006. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BaseArtistaWebDisplayNoFlash?OpenForm&URL=BuscaArtistas/ALEJANDRO%20CICCARELLI?OpenDocument>> [consulta: 18 febrero 2006]

162. Algunas obras de Fernando Alvarez de Sotomayor. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/ColeccionWeb/C288717EB309B094042569D9006FEAE8?OpenDocument&NOM=FERNANDO%20ALVAREZ%20DE%20SOTOMAYOR&COL=1>> [consulta: 17 febrero 2006]
163. Analfabetismo. [en línea] <<http://www.eurosur.org/FLACSO/mujeres/chile/educ-1.htm>> [consulta: 16 febrero 2006]
164. Angostura Inglesa. [en línea] <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>> [consulta: 17 febrero 2006]
165. Autores nacionales. Juan Francisco González. [en línea]  
<<http://www.portaldearte.cl/autores/gonzalez.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
166. Autorretrato con blusa amarilla. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>> [consulta: 17 febrero 2006]
167. Autor. Pedro Luna. [en línea]  
<<http://www.portaldearte.cl/autores/luna.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
168. Biografía de Raymond Monvoisin. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/VistaConsultaBiografia/AEB433617FF72012042569C2004F94C5/?Opendocument>> [consulta: 18 febrero 2006]
169. Biografía. Juan Francisco González. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>> [consulta: 16 febrero 2006]
170. Biografía. Pedro Luna Pérez. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BuscaArtistas/PEDRO%20LUNA?OpenDocument>> [consulta: 17 febrero 2006]
171. Biografía. Pintor de la generación del 13. Pedro Luna Pérez: 1896-1956. [en línea]  
<<http://www.icarito.cl/biografias/1891-1925/bios/luna.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
172. BRAGASSI, Juan. El Grupo Centenario y la Pintura en Chile. [en línea]  
<<http://www.centroestudios.cl/articulos/centenariopintura.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
173. Catedral de Marsella. [en línea] <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>> [consulta: 17 febrero 2006]
174. Cathédrale de la Major – New Major Cathedral. [en línea]  
<[www.cogito.fr/marseille/lamajor.htm](http://www.cogito.fr/marseille/lamajor.htm)> [consulta: 16 febrero 2006]



175. CORDERO Lorena y OLEA Paz. Pedro Luna en la colección. del Museo de. Arte y Artesanía de Linares. [en línea]  
<[http://www.dibam.cl/subdirec\\_museos/revista/23/cap2-23.pdf](http://www.dibam.cl/subdirec_museos/revista/23/cap2-23.pdf)> [consulta: 17 febrero 2006]
176. Después de la faena [en línea]  
<<http://galeriacarroza.com/lote.asp?id=138>> [consulta: 22 febrero 2006]
177. Dictionnaire biographique. Les gens. Comte (Isidore Auguste Marie François Xavier). [en línea] <<http://www.cosmovisions.com/Comte.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
178. Dictionnaire biographique. Les gens Hegel (Georg Wilhelm Friedrich). [en línea]  
<<http://www.cosmovisions.com/Hegel.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
179. Dictionnaire biographique. Les gens. Taine (Hippolyte Adolphe). [en línea]  
<<http://www.cosmovisions.com/Taine.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
180. Dr. William Sheldon human personality traits /human temperament types. [en línea]  
<<http://www.age-of-the-sage.org/psychology/sheldon.html>> [consulta: 17 febrero 2006]
181. ECHEVERRÍA, Albino. Pinacoteca de la Universidad de Concepción. (Cuadro Molino de Osorno). [en línea]  
<[http://scielo-test.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622004049000010&lng=en&nrm=iso&tng=es](http://scielo-test.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622004049000010&lng=en&nrm=iso&tng=es)> [consulta: 17 febrero 2006]
182. El baile de las enanas o cabaret de Magallanes. [en línea]  
<<http://www.portaldearte.cl/obras/enanas.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
183. El Castillo Yarur. [en línea] <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>> [consulta: 17 febrero 2006]
184. El castillo Yarur. [en línea] <<http://www.portaldearte.cl/obras/yarur.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
185. El dibujante de la América desconocida. Juan Mauricio Rugendas Lachler: 1802-1858. [en línea]  
<<http://www.icarito.cl/biografias/1831-1861/bios/rugendas.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
186. El fundador de Viña del Mar, Juan Francisco Vergara Echevers (1833 – 1889). [en línea]  
<[www.icarito.latercera.cl/biografias/1891-1925/bios/vergara-echevers.htm](http://www.icarito.latercera.cl/biografias/1891-1925/bios/vergara-echevers.htm)> [consulta: 16 febrero 2006]

187. El maestro Juan Francisco González. [en línea]  
<<http://www.mac.uchile.cl/catalogos/oyarzun/maestro.html>> [consulta: 18 febrero 2006]
188. Emilio Jecquier, arquitecto. Biografía. Fecha de última modificación 4-01-2006. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BaseArtistaWebDisplayNoFlash?OpenForm&URL=BuscaArtistas/EMILE%20JECQUIER?OpenDocument>> [consulta: 18 febrero 2006]
189. Ernesto Segismundo Kirchbach. Biografía. Fecha de última modificación 25-01-2006. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BaseArtistaWebDisplayNoFlash?OpenForm&URL=BuscaArtistas/ERNESTO%20KIRCHBACH?OpenDocument>> [consulta: 18 febrero 2006]
190. II. Exposiciones, investigaciones – seminarios, 1. Exposiciones & investigaciones, 1.- Karl Heinrich Brunner von Lehenstein. [en línea]  
<[www.proyectarciudad.com/inves.htm](http://www.proyectarciudad.com/inves.htm)> [consulta: 16 febrero 2006]
191. Expresionismo Abstracto - Action Painting (Pintura de Acción) - Abstracción Pictórica. [en línea]  
<<http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/segundas+vanquarias/accion.html>> [consulta: 26 febrero 2006]
192. Fundamentos de tipología y personalidad. [en línea]  
<[http://www.robertexto.com/archivo9/tipol\\_y\\_perso.htm](http://www.robertexto.com/archivo9/tipol_y_perso.htm)> [consulta: 16 febrero 2006]
193. George Grosz. [en línea]  
<[http://www.artcyclopedia.com/artists/grosz\\_george.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/grosz_george.html)> [consulta: 17 febrero 2006]
194. German Expressionism - Otto Dix. [en línea]  
<[http://www.tiqtail.org/TIG/L\\_View/TVM/B/European/b.%20between%20wars/German-Austrian/dix/dix-2.htm](http://www.tiqtail.org/TIG/L_View/TVM/B/European/b.%20between%20wars/German-Austrian/dix/dix-2.htm)> [consulta: 27 febrero 2006]
195. Giovanni Mochi Pinx. Biografía. Fecha de última modificación 20-01-2006. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BaseArtistaWebDisplayNoFlash?OpenForm&URL=BuscaArtistas/JUAN%20MOCHI?OpenDocument>> [consulta: 18 febrero 2006]
196. Golfo de Corcovado. [en línea] <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>> [consulta: 17 febrero 2006]
197. González Escobar, Juan Francisco. [en línea]  
<<http://www.puc.cl/faba/ARTE/AUTORES/Gonzalez.html>> [consulta: 18 febrero 2006]

198. Gravure représentant la cathédrale de Marseille à la fin du XIXe siècle (d'après une photographie de Paul Joanne). [en línea]  
<<http://www.quid.fr/communes.html?zoom=1&nbphot=7&id=27811&mode=detail&style=Grav>> [consulta: 16 febrero 2006]
199. Historia del arte. [en línea] <<http://www.portaldearte.cl/terminos/histarte.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
200. Histoire de Marseille. [en línea] <[www.cogito.fr/marseill/marshist.htm](http://www.cogito.fr/marseill/marshist.htm)> [consulta: 16 febrero 2006]
201. Histoire de Marseille. [en línea]  
<<http://www.occitanies.fr/histoire-Marseille.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
202. Informalismo - Art autre - Pintura informalista. [en línea]  
<<http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/segundas+vanguardia/informalismo.html>> [consulta: 26 febrero 2006]
203. Johann Moritz Rugendas. Biografía. Fecha de última modificación 13-01-2006. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BaseArtistaWebDisplayNoFlash?OpenForm&URL=BuscaArtistas/JUAN%20MAURICIO%20RUGENDAS?OpenDocument>> [consulta: 18 febrero 2006]
204. La Basilique Cathédrale Sainte-Marie-Majeure. [en línea]  
<<http://marseille.envues.free.fr/imsem/03/06.php>> [consulta: 16 febrero 2006]
205. La musique à la cathédrale de Marseille. [en línea]  
<<http://perso.wanadoo.fr/cathmarseille/cathedraleweb/cathmusique.htm>> [consulta: 16 febrero 2006]
206. Las Majadas de Pirque: La historia de un castillo en venta. [en línea]  
<<http://www.portalinmobiliario.com/diario/noticia.asp?NoticialD=3796>> [consulta: 16 febrero 2006]
207. MELLADO, Justo Pastor. Matta/Hormiga (2). [en línea]  
<[http://www.justopastormellado.cl/cosa\\_publica/articulos/2003/20030625.html](http://www.justopastormellado.cl/cosa_publica/articulos/2003/20030625.html)> [consulta: 17 febrero 2006]
208. Miguel Antonio Smith e Irisarri. Biografía. Fecha de última modificación 20-01-2006. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BaseArtistaWebDisplayNoFlash?OpenForm&URL=BuscaArtistas/ANTONIO%20SMITH?OpenDocument>> [consulta: 18 febrero 2006]
209. MUÑOZ, Ernesto. Ausencia de lugar. Crítica de arte. [en línea]  
<<http://www.portaldearte.cl/especial/critica/presentacion.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]

210. Museo Nacional de Bellas Artes. Visitas guiadas. [en línea]  
<<http://www.portaldearte.cl/visitas/mapa1.html#>> [consulta: 17 febrero 2006]
211. NEAUD, Fabrice. Cathédrale Sainte-Marie Majeure, Marseille. [en línea]  
<<http://perso.wanadoo.fr/soleille/fabriceneaud/biblio/images/photos/eglise.htm>>  
[consulta: 17 febrero 2006]
212. Nuestro patrimonio humano no renovable: Nemesio Antúnez. [en línea]  
<<http://www.atinachile.cl/node/2131>> [consulta: 24 febrero 2006]
213. ORELLANA, Mario. Parlamentarismo y Constitución de 1925. Época de una sociedad liberal. [en línea] <[www.icarito.cl/icarito/2003/910/pag1.htm](http://www.icarito.cl/icarito/2003/910/pag1.htm)> [consulta: 17 febrero 2006]
214. Otto Dix. [en línea] <[http://www.artcyclopedia.com/artists/dix\\_otto.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/dix_otto.html)> [consulta: 17 febrero 2006]
215. Paisaje. Pedro Luna. [en línea] <<http://www.mac.uchile.cl/virtual/l10/1.html>>  
[consulta: 16 febrero 2006]
216. Palacio Vergara. Museo de Bellas Artes de Viña del Mar. Sala Arturo Gordon. [en línea]  
<[http://www.portaldearte.cl/visita\\_vergara/sala\\_%20a\\_gordon/arturo\\_gordon.htm](http://www.portaldearte.cl/visita_vergara/sala_%20a_gordon/arturo_gordon.htm)>  
[consulta: 17 febrero 2006]
217. PELÁEZ, J. Enrique. Historia y métodos en la historiografía del arte occidental. [en línea] <<http://clio.rediris.es/n30/arthistoriografia.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
218. Pedro Francisco Lira Rencoret. Biografía. Fecha de última modificación 17-01-2006. [en línea]  
<<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BuscaArtistas/PEDRO%20LIRA?OpenDocument>> [consulta: 18 febrero 2006]
219. PEÑA, Javier. Las intervenciones norteamericanas en América Latina. [en línea]  
<<http://www.vho.org/aaargh/espa/garaudy/intervenciones.html>> [consulta: 27 febrero 2006]
220. Primavera desde Mi Taller. [en línea] <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>>  
[consulta: 17 febrero 2006]
221. Puerto. [en línea] <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>> [consulta: 17 febrero 2006]
222. RUIZ ZAMORA, Agustín. Conversando con Margot Loyola. [en línea]  
<<http://margotloyola.ucv.cl/conversando/01.html>> [consulta: 16 febrero 2006]

223. SAÚL, Ernesto, Año 1969. El visitante. (Raimundo Q. Monvoisin). [en línea]  
<[http://www.portaldearte.cl/especial/critica/antonio\\_romera/visitante.htm](http://www.portaldearte.cl/especial/critica/antonio_romera/visitante.htm)> [consulta: 18 febrero 2006]
224. Términos. Índice de autores internacionales. Heinrich Wölfflin. [en línea]  
<<http://www.portaldearte.cl/terminos/wolfflin.htm>> [consulta: 18 febrero 2006]
225. Testamento de Don Federico Santa María. [en línea]  
<<http://www.utfsm.cl/universidad/testamento.htm>> [consulta: 27 febrero 2006]
226. Título: Casas de San Marino, 1939. [en línea]  
<[http://www.surdoc.cl/sur\\_general/listresultadobusquedas.asp?txtBuscar=LUNA&rdbCriterio=2](http://www.surdoc.cl/sur_general/listresultadobusquedas.asp?txtBuscar=LUNA&rdbCriterio=2)> [consulta: 17 febrero 2006]
227. Título: Castillo de Yarur. [en línea]  
<[http://www.surdoc.cl/sur\\_general/listresultadobusquedas.asp?txtBuscar=LUNA&rdbCriterio=2&offset=24](http://www.surdoc.cl/sur_general/listresultadobusquedas.asp?txtBuscar=LUNA&rdbCriterio=2&offset=24)> [consulta: 17 febrero 2006]
228. Tracking the Elusive Human, Vol. I Chapter 4: William Sheldon's Body and Temperament Types. [en línea]  
<<http://www.innerexplorations.com/catpsy/t1c4.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
229. Valparaíso la 91 FM. [en línea] <<http://www.la91fmchile.cl/histvalp/>> [consulta: 28 febrero 2006]
230. Valparaíso y Viña del Mar, Palacio Vergara – Museo de Bellas Artes. [en línea]  
<[http://www.turismojuvenil.cl/scripts/sitio/destino\\_atractivo2.php?destino=188&atractivo=785&PHPESSID=13f9421d86c0a885456a1c642656a510](http://www.turismojuvenil.cl/scripts/sitio/destino_atractivo2.php?destino=188&atractivo=785&PHPESSID=13f9421d86c0a885456a1c642656a510)> [consulta: 17 febrero 2006]
231. Ville de Marseille. Histoire. [en línea]  
<<http://www.mairie-marseille.fr/decouvre/histoire/histoire.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]
232. Vincent van Gogh. Holanda, (1853-1890). Biografía. [en línea]  
<<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=396>> [consulta: 18 febrero 2006]
233. Vincent Van Gogh. (1853 - 1890). [en línea]  
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent\\_Van\\_Gogh](http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_Van_Gogh)> [consulta: 18 febrero 2006]
234. Vintage ecce homo art print George Grosz German. [en línea]  
<<http://art.goantiques.com/search/images.jsp?id=900650&dealerSite=N>> [consulta: 27 febrero 2006]
235. Viña del Mar. José Francisco Vergara. [en línea]  
<<http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=josefranciscovergara>> [consulta: 17 febrero 2006]

236. VITALE, Luis. La interpretación marxista de la Historia de Chile. [en línea]  
<[http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia\\_y\\_humanidades/vitale/obras/sys/bchi/a/t5.pdf](http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/vitale/obras/sys/bchi/a/t5.pdf)> [consulta: 27 febrero 2006]

237. Voyage. Marseille. [en línea] <<http://www.handinaute.org/voyage0299.html>>  
[consulta: 17 febrero 2006]

238. WILLIAM SHELDON: A Forgotten Giant of American Psychology. [en línea]  
<<http://www.innerexplorations.com/catpsy/ws.htm>> [consulta: 17 febrero 2006]

**Anexo 1**  
**Fotografías**

## Anexo 1 - Fotografías

Nº	Temas
1	El niño Pedro Luna con su abuelo
2	La generación del 13 (pintores y Tórtola Valencia)
3	Pedro Luna en los años 20
4	Pedro Luna en 1922
5	Pedro Luna en su taller
6	Pedro Luna
7	Fotografía de Pedro Luna
8	Pedro Luna en 1945
9	Pedro Luna en su taller - década de los 40
10	Últimos días de Pedro Luna
11	La Viñita - 1900
12	Inauguración del Museo de Bellas Artes - 1910
13	Museo Nacional de Bellas Artes (antigua)
14	Museo Nacional de Bellas Artes (foto moderna)
14	Catedral de Marsella (fotografía)





El niño Pedro Luna con su abuelo



La Generación del 13 (pintores y Tórtola Valencia)



Pedro Luna en los años 20



Pedro Luna en 1922



Pedro Luna



Pedro Luna en su taller



Fotografía de Pedro Luna



Pedro Luna en 1945





Pedro Luna en su taller – década de los 40



Últimos días de Pedro Luna



La Viñita - 1900



Inauguración del museo de Bellas Artes - 1910



Museo Nacional de Bellas Artes (antigua)



Museo Nacional de Bellas Artes (foto moderna)



Catedral de Marsella (fotografía)

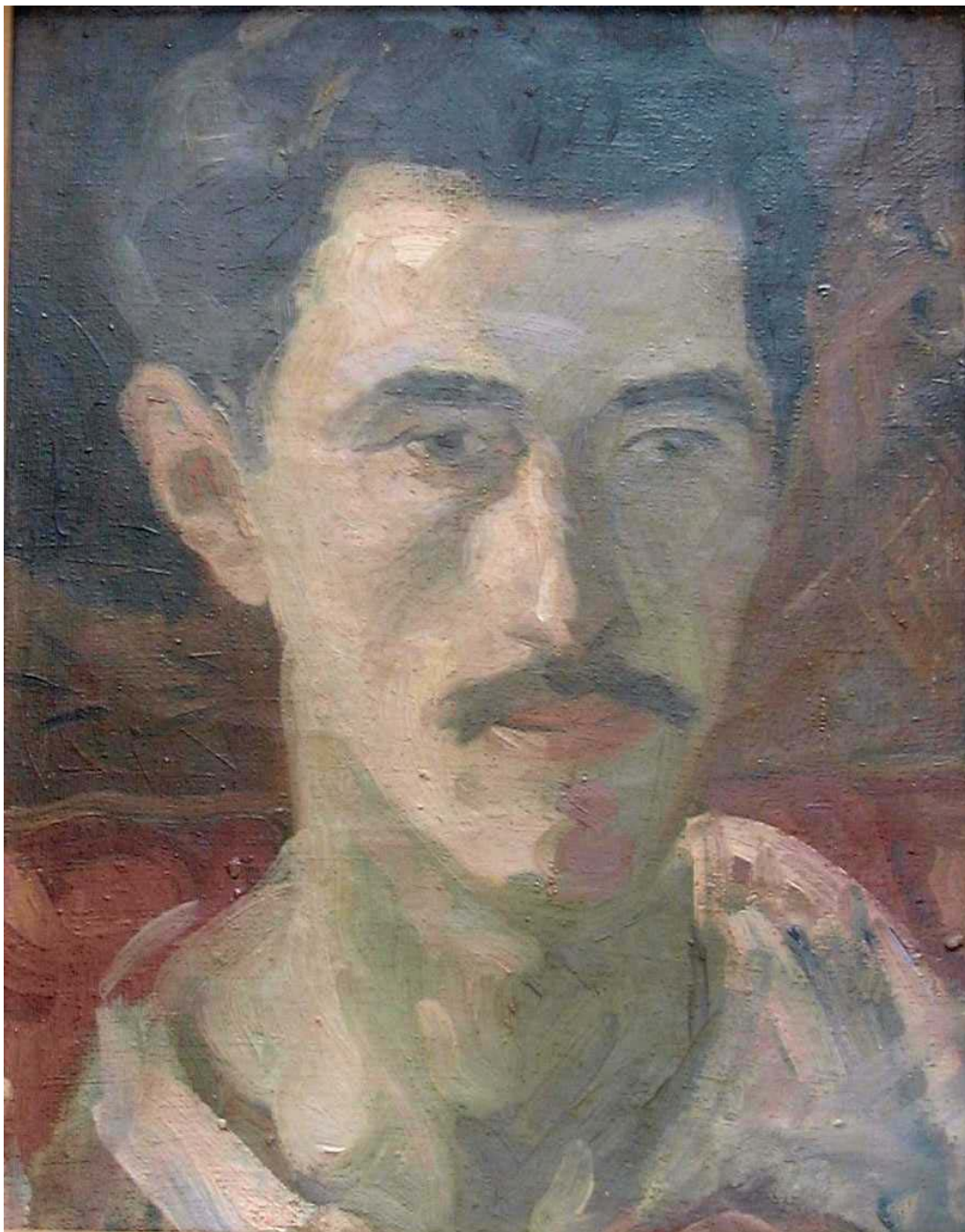
**Anexo 2**

**Reproducciones de Pinturas**

## Anexo 2 – Reproducciones de Pinturas

Nº	Motivos
1	Autorretrato
2	Autorretrato 1914
3	Cargadores en el puerto
4	Autorretrato
5	Molino de Osorno
6	Autorretrato
7	Catedral de Marsella
8	El barco rojo
9	Cúpula de San Pedro
10	Roma San Pedro
11	Jardín de El Pincio
12	Puerto de Marsella
13	Atardecer en Traiguén
14	La roca del perro
15	Paisaje araucano
16	Paisaje con cordillera
17	Puente de Linares
18	El baile de las enanas
19	Angostura Inglesa
20	Golfo de Corcovado
21	Remolcadores en el puerto (Punta Arenas)
22	Nocturno de Pichilemú
23	La fábrica
24	Primavera desde mi taller
25	18 de Septiembre – Machalí
26	Después de la faena
27	Puerto
28	Casas de San Marino
29	Mercado
30	Autorretrato con blusa amarilla
31	Castillo Yarur
32	Paisaje
33	Pontón de Valparaíso
34	La grúa solitaria
35	Caricatura de Pedro Luna por Jorge Délano (Coke)
36	El ensueño del vals (George Grosz)
37	Escena suburbana (Otto Dix)





Autorretrato



Autorretrato 1914



Cargadores en el puerto



Autorretrato



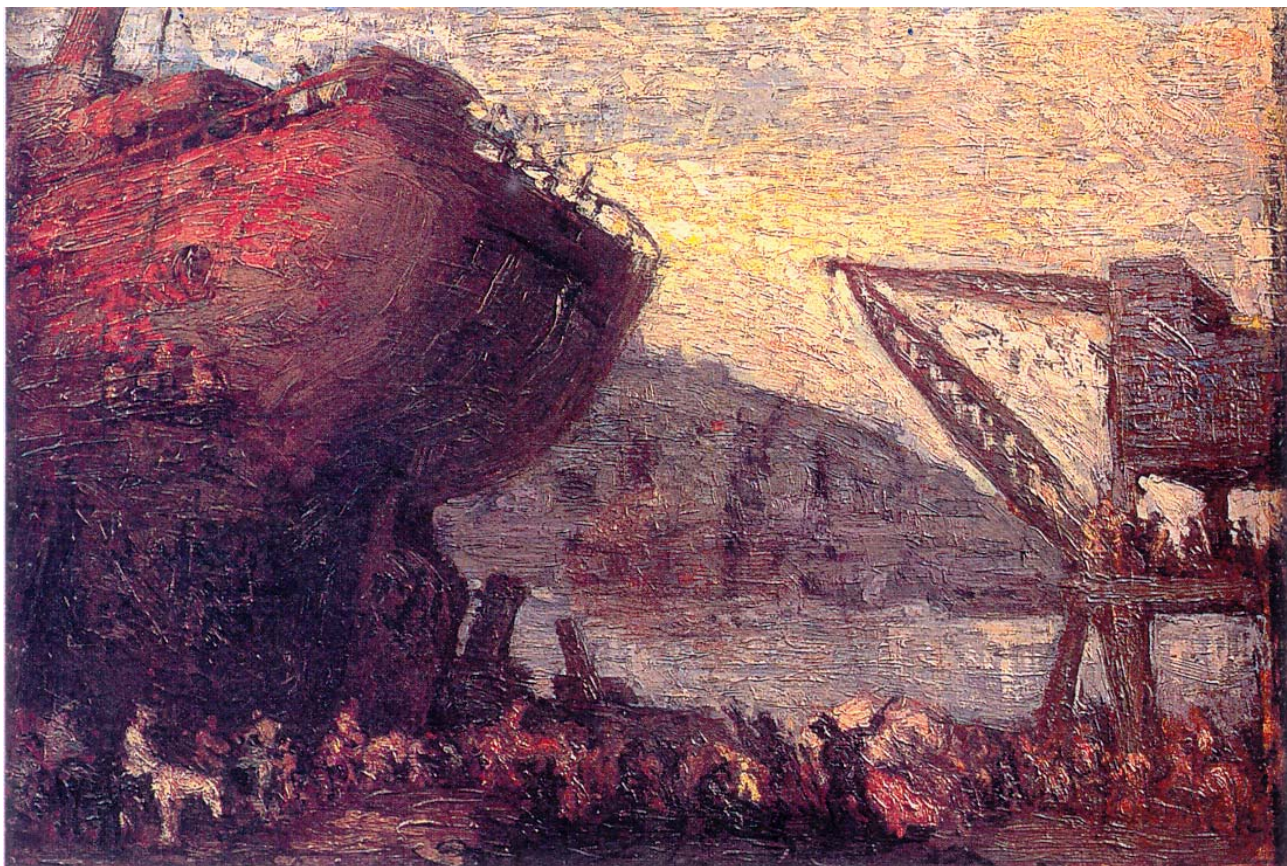
Molino de Osorno



Autorretrato

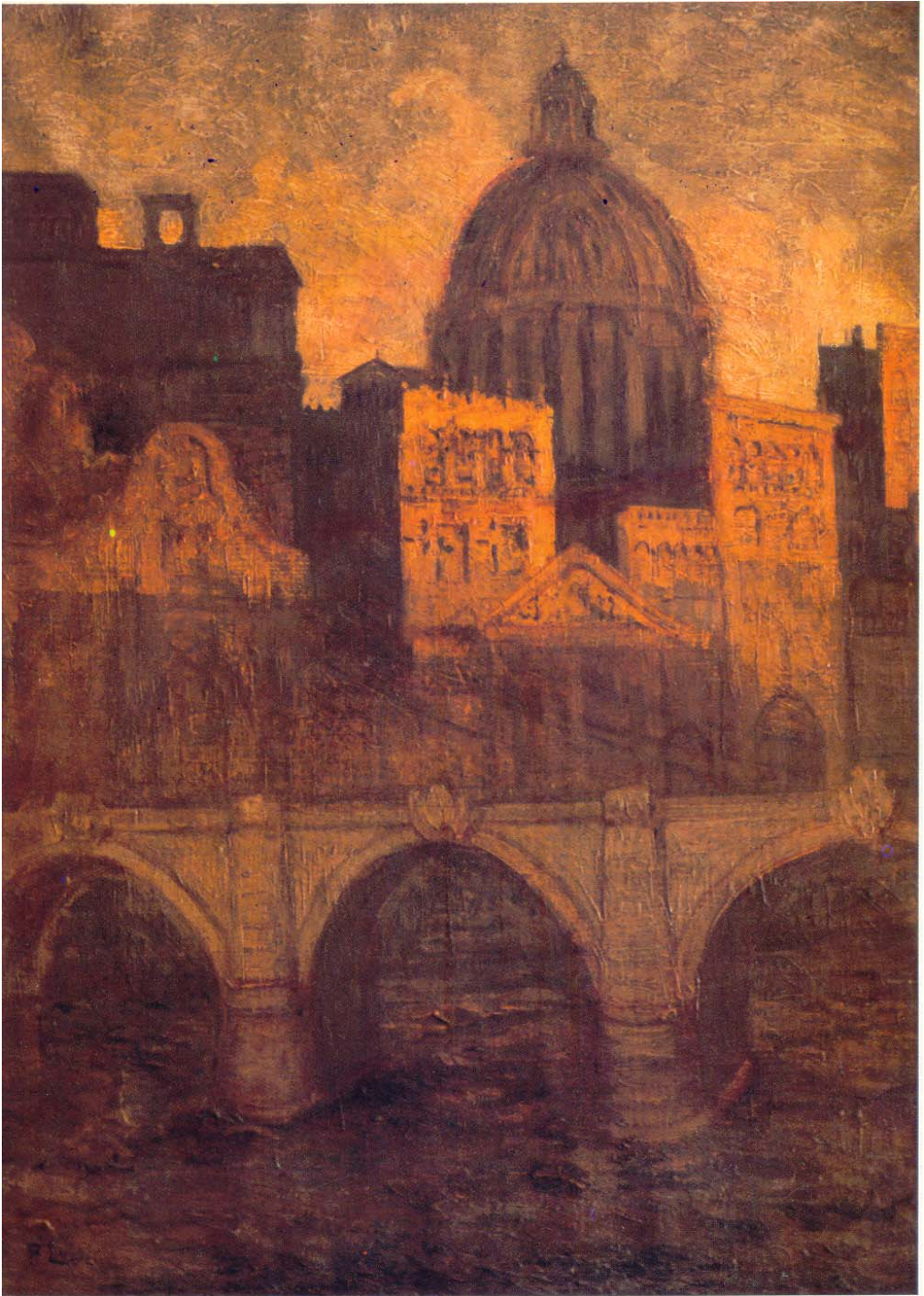


Catedral de Marsella



El barco rojo

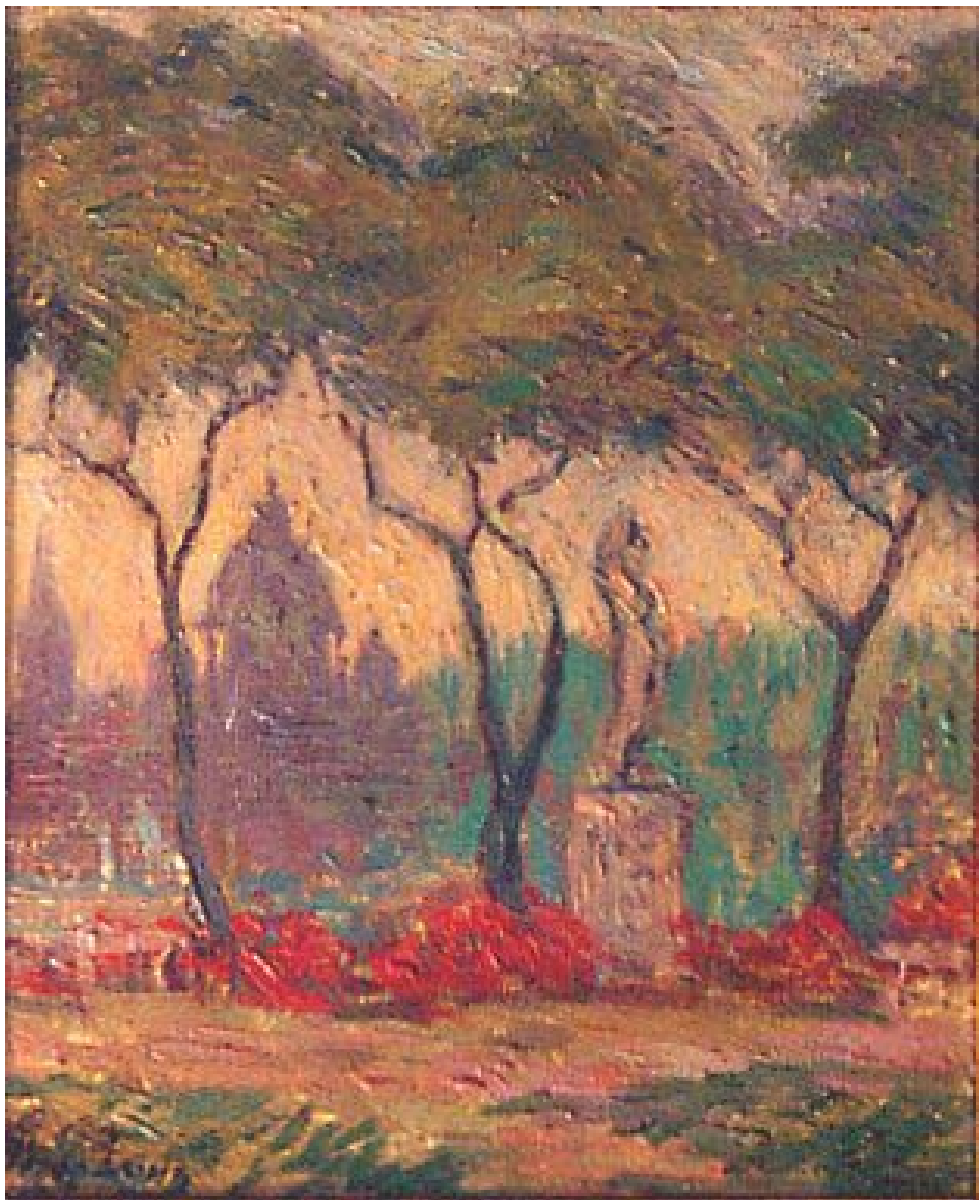




Cúpula de San Pedro



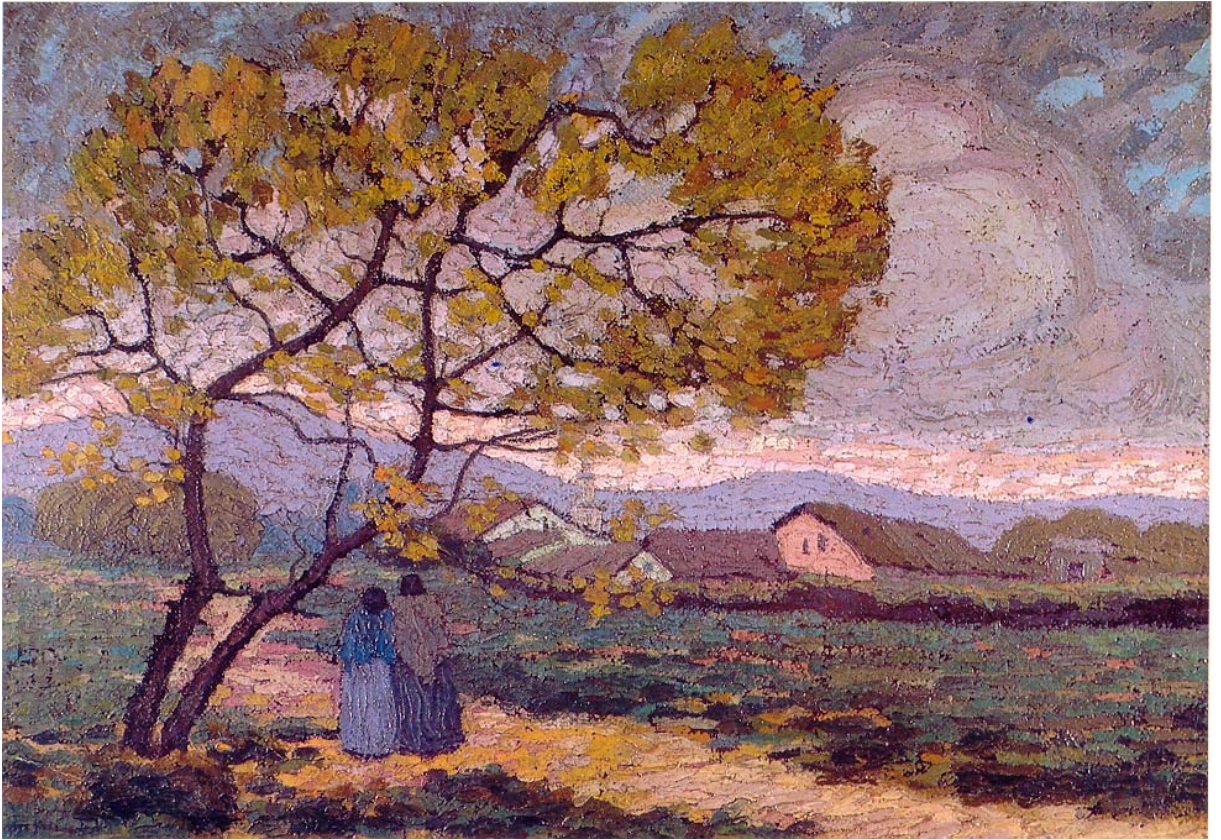
Roma San Pedro



Jardín de El Pincio



Puerto de Marsella



Atardecer en Traiguén



La roca del perro



Paisaje araucano



Paisaje con cordillera





Puente de Linares



El baile de las enanas



Angostura Inglesa



Golfo de Corcovado



Remolcadores en el puerto (Punta Arenas)



Nocturno de Pichilemú



La fábrica



Primavera desde mi taller





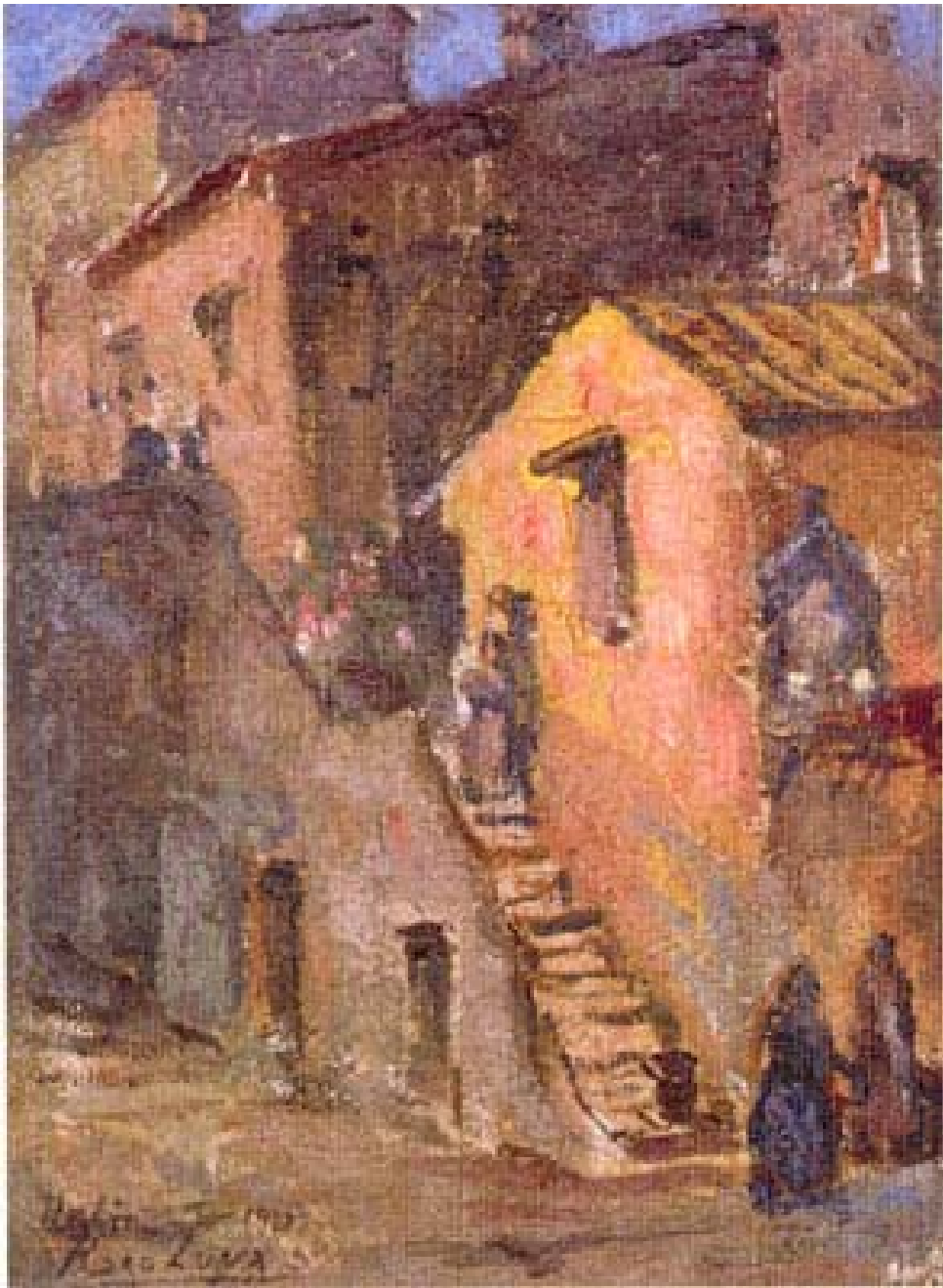
18 de Septiembre - Machalí



Después de la faena



Puerto



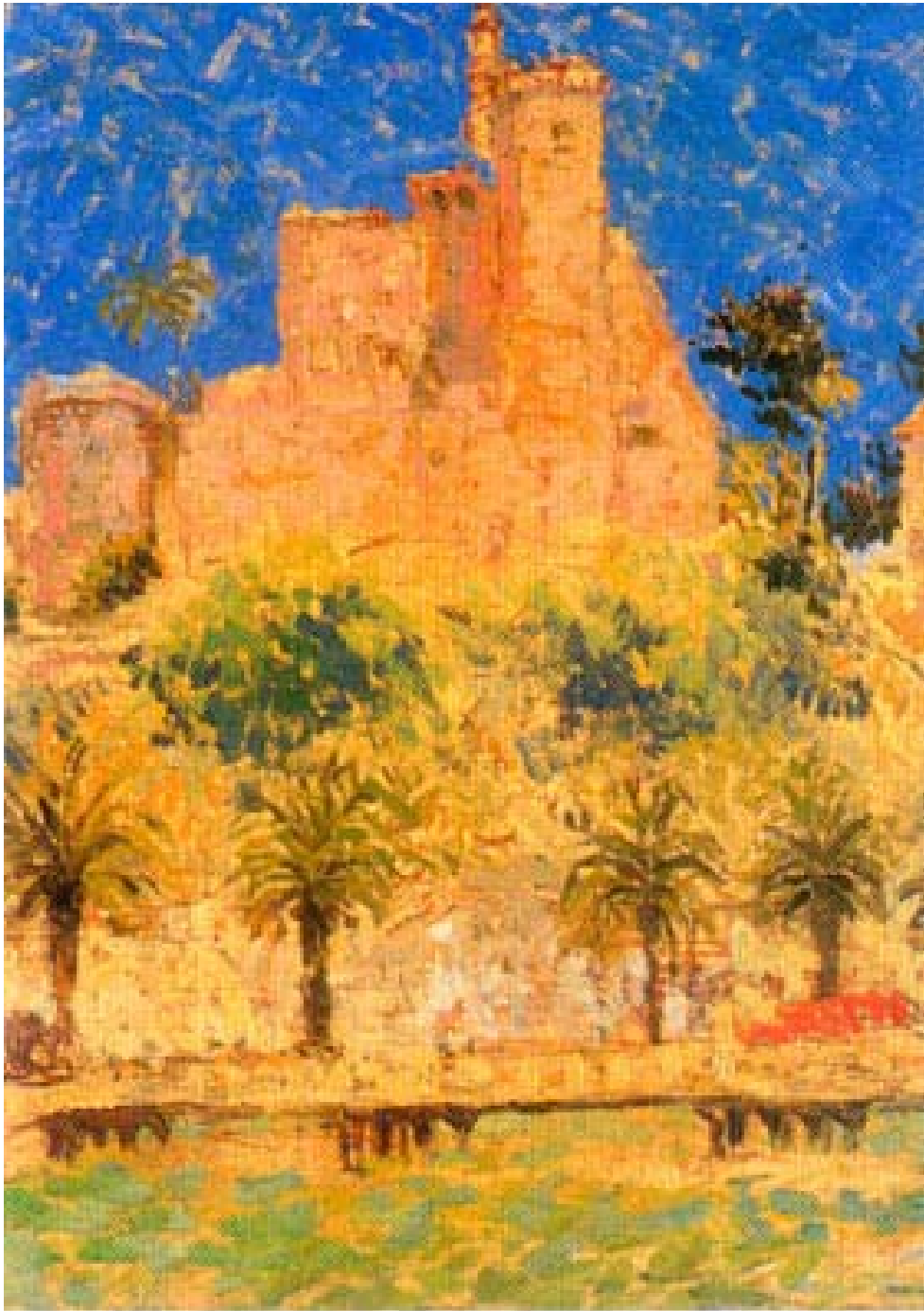
Casas de San Marino



Mercado



Autorretrato con blusa amarilla



Castillo Yarur



Paisaje

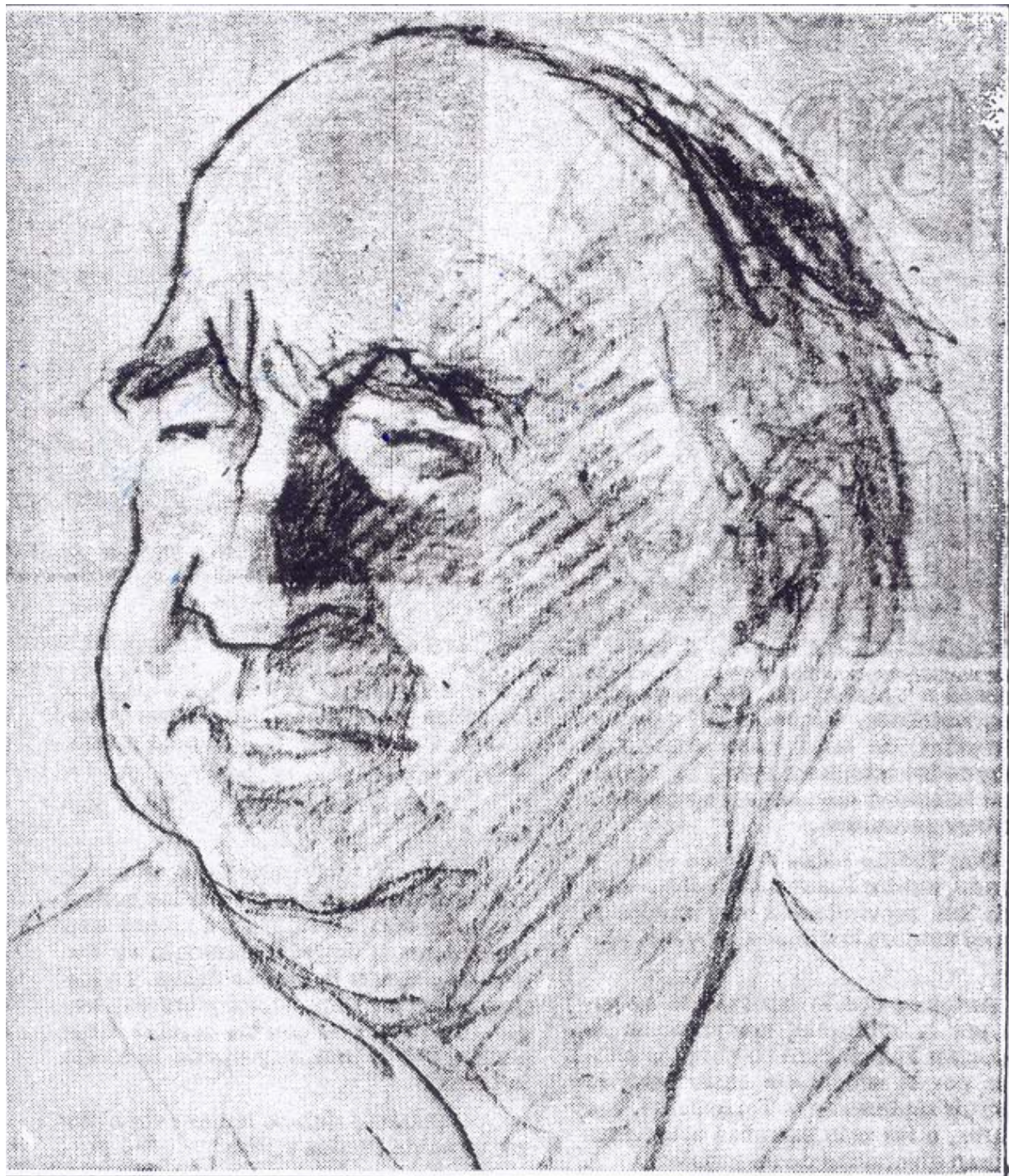




Pontón de Valparaíso



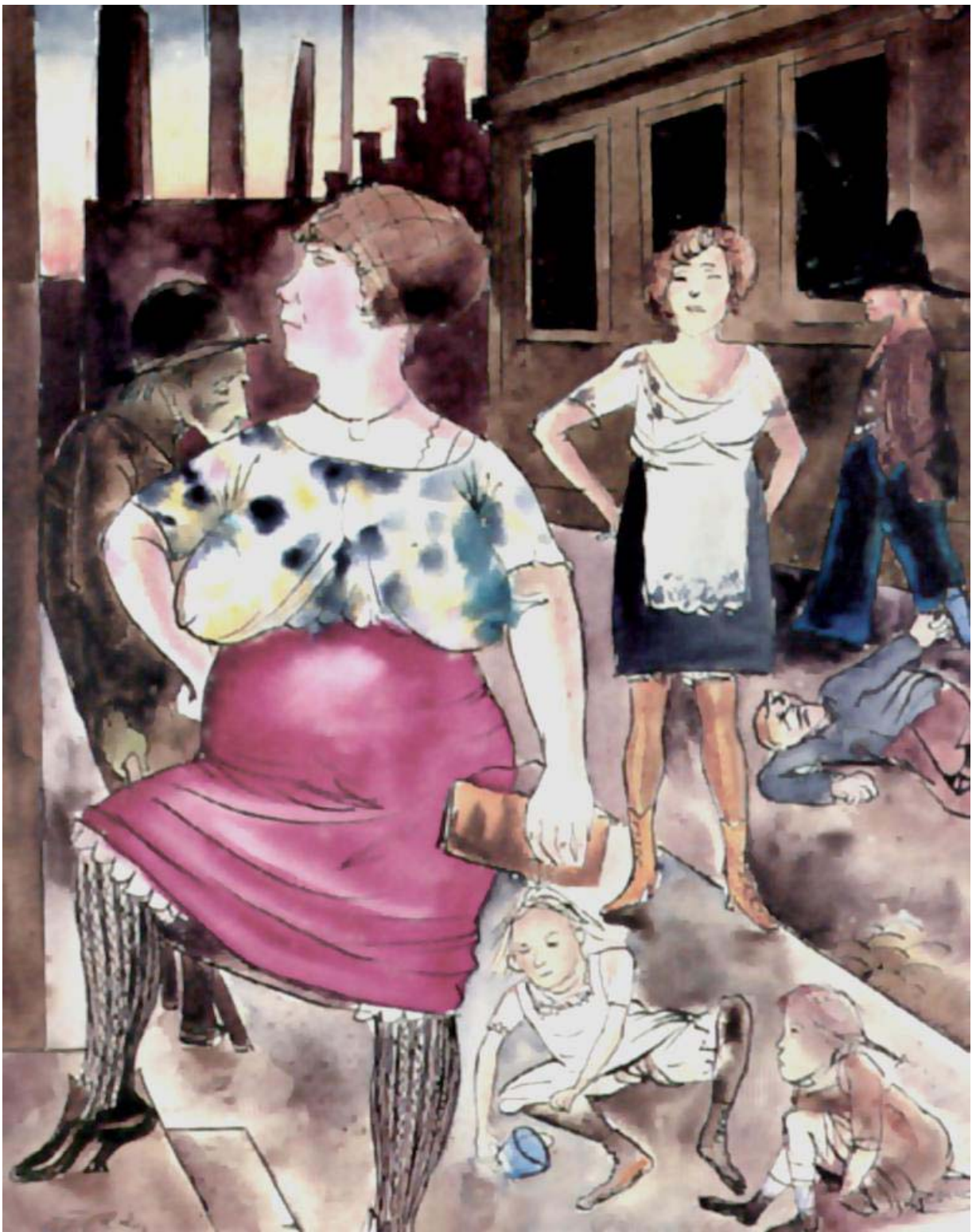
La grúa solitaria



Caricatura de Pedro Luna por Jorge Délano (Coke)



El ensueño del vals – George Grosz



Escena suburbana – Otto Dix

**Anexo 3**

**Colección Ricardo Mac-Kellar**

### Anexo 3 Colección Ricardo Mac-Kellar

Título	Dimensiones	Año	Técnica
Cargadores en el puerto	34 x 46	1915	
Catedral Europea	25 x 30	1919	Óleo sobre tela
Coliseo romano	20 x 26	1920	Óleo sobre tela
Paisaje de Marsella	20 x 25	1920	Óleo sobre tela
Jardín de El Pincio	30 x 45	1920	Óleo sobre tela
El baile de las enanas	79 x 64	1936	Óleo sobre tela
Mercado	70 x 55	1950	Óleo sobre tela
Puente en Roma		1921	
Paisaje en lluvia		1925	
Paisaje		1925	
Iglesia del Corazón de María		1954	
Mercado en Roma		1935	
La Viñita y el Cerro Blanco		1951	
La Viñita	19 x 24		Óleo sobre tela
Aotorretrato	38 x 30		Óleo sobre tela
Concón	19 x 23		Óleo sobre tela
Puente Vaticano (o Resurgimiento)	24 x 33		Óleo sobre tela
Puente de Linares	20 x 24		Óleo sobre tela
Visión de viajes (apuntes)	18 x 22		Óleo sobre tela
Remolcadores en el puerto (Punta Arenas)	23 x 27		Óleo sobre tela
Escena del puerto	17 x 12		Óleo sobre tela
Armonía marina	19 x 23		Óleo sobre tela
Nocturno de Pichilemú	32 x 23		Óleo sobre tela
18 de Septiembre - Machalí	100 x 75		Óleo sobre tela
Conventillo de La Higuera	47 x 38		Óleo sobre tela
Árbol y mar	19 x 25		Óleo sobre tela
Caleta de Pescadores	19 x 23		Óleo sobre tela
Estación Miramar (mediodía o tarde)	23 x 28		Óleo sobre tela
La Roca del Perro	21 x 26		Óleo sobre tela
Lomas Traiguén	55 x 73		Óleo sobre tela
Atardecer en Traiguén	84 x 70		Óleo sobre tela
Paisaje araucano	55 x 40		Óleo sobre tela
Bahía Punta Arenas	20 x 26		Óleo sobre tela
Escena de Magallanes	25 x 20		Óleo sobre tela
Paisaje nocturno	20 x 22		Óleo sobre tela
Paisaje con cordillera	18 x 20		Óleo sobre tela
Ferías	24 x 17		Óleo sobre tela
Toreo	50 x 36		Óleo sobre tela
Paisaje de San Bernardo	61 x 71		Óleo sobre tela

**Anexo 4**  
**Exposiciones**



## **Anexo 4 - Exposiciones**

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1922 Sala Rivas y Calvo, Santiago.
- 1952 Retrospectiva, Sala del Ministerio de Educación, Santiago.
- 1956 Retrospectiva, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1957 Retrospectiva, Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- 1958 Exposición Individual, Valparaíso.
- 1972 Retrospectiva, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1975 Pedro Luna y su Obra, Sala La Capilla, Teatro Municipal, Santiago.
- 1978 Exposición Individual, Sala Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- 1985 Pinturas de Pedro Luna, Joyería Levi, Valparaíso, Chile.
- 1989 Óleos de Pedro Luna, Salón de la Biblioteca Municipal, Los Ángeles, Chile.
- 1990 Exposición Retrospectiva, Sala Municipal de Exposiciones, Chillán, Chile.
- 1997 Pedro Luna, Pasión y Temperamento, Corporación Cultural de Las Condes.
- 1999 37 Obras de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Los Ángeles, Chile.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1913 Exposición Colectiva en la Sala de Exposiciones de El Mercurio, Santiago.
- 1918 Exposición de Primavera de la Fiesta de los Estudiantes, Santiago.
- 1920 Certamen Anual, Roma, Italia.
- 1922 II Salón de Invierno, Santiago.
- 1925 Salón Oficial, Santiago.
- 1930 Museo Nacional de Bellas Artes en el Cincuentenario de su Fundación, Santiago.
- 1934 Salón Oficial, Santiago.
- 1935 Salón Oficial, Santiago.
- 1940 Exposición de Arte Chileno en Buenos Aires, Sala de Exposiciones de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- 1949 Exposición del Retrato en la Plástica Chilena, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

- 1953 Exposición de Pinturas y Esculturas de Artistas Chilenos Contemporáneos, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- 1954 Exposición Homenaje a Pablo Neruda: Escenas de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1955 Cien Años de Pintura Chilena, Sala de Exposiciones del Círculo de Periodistas, Santiago.
- 1962 Pedro Luna y Arturo Gordon, Sala Libertad, Santiago.
- 1963 Valparaíso en la Pintura Chilena, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1965 10 Maestros de la Pintura Chilena, Instituto Chileno Británico, Santiago.
- 1968 De Juan Francisco González a Matta, Instituto Chileno Alemán, Santiago.
- 1969 Panorama de la Pintura Chilena Colección Fernando Lobo Parga, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1972 150 Años de Pintura Chilena, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1973 Pintores de la Generación del 13, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1974 Pintores del Mar, Sala del Ministerio de Educación, Santiago.
- 1976 Siglo y Medio de Pintura Chilena: Desde Gil de Castro al Presente, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1976 Siglo y Medio de Pintura Chilena, Instituto Chileno - Norteamericano de Cultura, Santiago.
- 1977 Fernando Álvarez de Sotomayor y sus Discípulos, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1978 Grandes Figuras de la Pintura Chilena. Selección de Colecciones Particulares, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1980 El Arte y la Banca, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1980 12 Pintores de la Colección BHC, Sala BHC, Santiago, Chile.
- 1982 Recorriendo el Pasado de la Pintura Chilena, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1984 15 Elegidos en la Pintura Chilena: Exposición Retrospectiva, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
- 1987 Exposición Pinacoteca Banco Central de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1987.
- 1987 Generación del 13, Colección Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Biblioteca Nacional, Santiago.

1988 3 Siglos de Dibujo en Chile. Desde sus inicios hasta nuestros Días. Colección Germán Vergara Donoso, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.

1991 Siglo y Medio de Pintura Chilena, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.

1992 Álvarez de Sotomayor y la Generación del Trece, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

**Anexo 5**

**Premios**

## **Anexo 5 – Premios**

1920 Primera Medalla en el Certamen Anual de la Asociación Internacional de Bellas Artes de Roma, Italia