Una narrativa cambiante: la recepción crítica de Cézanne en Chile (1920-1930)

María de los Ángeles Viveros

No mucho después de la muerte de Paul Cézanne en 1906, e incluso antes de eso, historiadores y críticos del arte lo reconocieron como el padre del arte moderno. Como tal, a lo largo del siglo XX, la narrativa sobre Cézanne cambió a través de diferentes y frecuentemente opuestas interpretaciones acerca de su lugar dentro de la historia del arte. Algunos lo consideraron como la síntesis perfecta entre lo viejo y lo nuevo, otros como el pináculo del impresionismo y otros lo propusieron como el predecesor indispensable de futuras formas de vanguardia, como el cubismo (Gloor 2012, 191-202). Según Lukas Gloor, en países como Reino Unido predominó una perspectiva que situó a Cézanne como el predecesor de futuros movimientos. Ahí fue "donde más tarde se recibió el arte francés moderno, pero de manera más estructurada" (Gloor 2012, 196), y también donde Roger Fry publicó *Cézanne: un estudio de su desarrollo* en 1927, cuyos "debates post-impresionistas" impactaron luego "la respuesta australiana a Cézanne" (Prunster 1998, 6). Así, las publicaciones y exposiciones a lo largo de los años y en distintas partes del mundo dan fe del conflicto que surge a la hora de dar sentido al arte del maestro de Aix-en-Provence, pues el único punto común de todas las interpretaciones es el de su papel fundamental como padre del arte moderno (Orfila 2007, 106).

Este ensayo ofrece un análisis de la recepción de Cézanne en Chile en la crítica de arte de Jean Emar y del modo en que ella establece un diálogo entre, por un lado, Cézanne como padre del arte moderno y, por otro lado, los artistas del Grupo Montparnasse en Chile y su nueva propuesta artística. Esta perspectiva, como se intentará evidenciar, no debe entenderse como una tendencia aislada y exclusiva de la recepción crítica chilena. Antes bien, es posible establecer dinámicas regionales comunes, pues críticos y artistas de distintos países en América Latina, al tratar de comprender el fenómeno "cézanneano" y su impacto en el continente, compartieron diversas similitudes en medio de narrativas cambiantes.

Entre 1920 y 1930, la crítica de arte en Chile tendió a considerar la influencia de Cézanne como la principal fuente de las innovaciones que, en

https://doi.org/10.31819/9783693560587_006

ese momento, llevaron a la fractura entre el arte académico y el arte moderno. Grupos artísticos como el Grupo Montparnasse[1] fueron considerados buenos ejemplos de esa ruptura en la prensa: Cézanne había guiado el impresionismo hasta sus últimas consecuencias, lo que, para los artistas locales, significó el abandono de la representación naturalista y la preferencia de naturalezas muertas con planos superpuestos a una representación realista de costumbres y paisajes tradicionales. Este llamado "nuevo arte" en Chile y la respuesta de la crítica local sobre el arte de Cézanne durante la década del veinte serán el foco de la primera parte de este capítulo, en la cual identifico un primer momento o narrativa en el que tanto críticos de arte como artistas buscaban predominantemente una renovación en el lenguaje y la escena artística, a pesar de cierta resistencia inicial de sectores más tradicionales. La recepción crítica a lo largo de esta década, liderada por Jean Emar en Chile, destacaría la contribución de Cézanne como quien dio una nueva dirección a un impresionismo desgastado, liderando el camino hacia el cubismo. Para los artistas locales, esto implicó no solo una fractura con las formas de arte pasadas, sino también una apropiación particular de la obra de Cézanne que produciría un cambio en la comprensión del pintor francés. En la segunda parte, exploraré cómo el redescubrimiento de las ideas de Cézanne por algunos pintores cubistas en América Latina en general y en Chile en particular, así como la expansión de los estudios históricos sobre Cézanne, paradójicamente llevaron a la formulación de una narrativa mucho más ambigua sobre el maestro de Aix-en-Provence. En esta segunda narrativa, exploraré cómo, durante las décadas siguientes, los historiadores y críticos del arte propusieron una mirada diferente para las contribuciones de Cézanne. Considerado no solo como el punto culminante del impresionismo ni como el primer y principal predecesor del cubismo, el Cézanne latinoamericano, como se describió a mediados del siglo XX, sería formulado como una escuela: el "cézannismo", con numerosas pero indefinidas características. Este cambio en la narrativa crítica coincide con el auge del cubismo en el continente. Pero será este un cubis-

1 El Grupo Montparnasse, formado en 1923 por el pintor Luis Vargas Rosas y compuesto por otros artistas tales como Henriette Petit, Julio Ortiz de Zárate, José Perotti, entre otros, se presentaba como seguidor de la propuesta de Paul Cézanne que muchos de sus miembros conocieron en sus estadías de estudio en París durante las primeras décadas del siglo XX. Serán reconocidos como el primer grupo de vanguardia artística en Chile al romper con la concepción representativa y costumbrista de la pintura. Causaron diversas polémicas tales como las de la exposición de la Casa de Remates Rivas y Calvo en 1923 y la del Salón de Junio en 1925 (Galaz e Ivelic 1981, 204-213).

mo con claras diferencias visuales con la obra más vanguardista del pintor francés. En otras palabras, a partir de 1930 historiadores y críticos del arte revisitaron la obra de Cézanne y pulieron el concepto de "cézannismo"; en paralelo, la recepción de sus atributos en la producción artística se distanció del lenguaje innovador de la década anterior.

Ambas narrativas, aquí separadas de manera general en dos periodos –la primera en los años veinte y la segunda en los años treinta–, compartieron continuidades a pesar de sus diferencias y trataron de situar a Cézanne en una narrativa histórica mítica con una estructura lógica encaminada hacia un objetivo último siempre presente pero indeterminado. Sin embargo, es sorprendente encontrar que la recepción y apropiación de Cézanne en la región no ha sido abordada como un problema central en la disciplina. Comúnmente, el impacto de Cézanne en América Latina ha sido examinado de manera general a través de las estadías que numerosos artistas hicieron en París durante las primeras décadas del siglo XX. Por relevantes que fueron estas residencias para la historia del arte en la región, ellas son incomprensibles si se aíslan de la producción intelectual generada dentro del mismo continente. Ambas historias dan cuenta de la movilidad, la transnacionalidad y las redes artísticas e intelectuales a lo largo del Atlántico. Es decir, la fascinación en América Latina por Cézanne puede entenderse mejor identificando la reiteración de temas en la prensa, los libros y los ensayos, la atención prestada a algunos aspectos de su arte e incluso la permanencia de lugares comunes a lo largo de los años.

El objetivo principal aquí es aportar a la comprensión del papel atribuido a Cézanne por la crítica de arte y la historiografía en América Latina mediante el estudio del caso de la crítica de arte en Chile, entrelazándolo con el análisis visual de pinturas de artistas de la región. A lo largo de este ensayo, me referiré a pintores específicos que supuestamente adoptaron las enseñanzas del pintor francés como propias, pero con el propósito principal de examinar esta fascinación por Cézanne y sus características particulares, en lugar de estudiar esas tendencias en particular. Dentro de los límites ya señalados, se pretende contribuir a un campo de estudio más amplio; es decir, a la circulación, recepción y mediación del arte moderno en lugares no europeos y a cómo estos moldearon el significado del mismo. En este contexto, los estudios de la recepción de Cézanne en Europa del Este (Geskó 2012), la extensión del impresionismo en diferentes países (Clark y Fowle 2020) y el comercio de obras impresionistas en los Estados Unidos (Rewald 1989) son algunos ejemplos de las contribuciones

de estos nuevos enfoques a la historia cultural en las primeras décadas del siglo XX. De manera similar, estudios recientes han reconstruido la presencia y circulación de artistas extranjeros en el centro cosmopolita parisino (Carter y Waller 2015; Clayson y Dombrowski 2016; Friedman 2015), su inserción en el sistema de salones y galerías, y sus diferentes estrategias de sociabilidad de acuerdo con sus nacionalidades, género, clase y otros. Estos variados enfoques pueden ser entendidos como casos específicos dentro de un cuerpo más amplio de estudio centrado en las múltiples formas de globalismos artísticos, desplazamientos y encuentros transnacionales; todo lo cual permite nuevas conceptualizaciones sobre el significado del modernismo. Este ensayo toma en cuenta estas circunstancias y estudios recientes para mirar fuentes primarias no analizadas hasta ahora en su relación con la circulación y la recepción del arte de Cézanne y figuras y artistas no tan abordados para contribuir aún más a una perspectiva global sobre la historia cultural y artística latinoamericana, en lugar de aislar la región en análisis compartimentados sin interacción entre sí.

Creo que es necesario rastrear las conexiones entre la producción intelectual y la representación visual de un periodo y lugar que se pasa por alto. Al comprender las cualidades y el papel atribuido a Paul Cézanne en América Latina, podemos comprender cómo el arte fue conceptualizado e incluso representado en la región. De esta manera, espero contribuir a una comprensión más profunda y compleja de las redes establecidas entre una variedad de figuras, artistas e intelectuales en una escena a veces paradójica, que no necesariamente se ajusta a una lógica "línea de tiempo lineal desplegable establecida por el modernismo", como sugiere Mariola Álvarez (Álvarez y Franco 2019, 2). Lejos de tratar de identificar una narrativa homogénea y uniforme donde no existe una, intentaré mapear y enmarcar el énfasis en ciertos rasgos y temas que ayudaron a moldear la idea del arte moderno al colocar a Cézanne como su padre.

Primera narrativa: Cézanne como el padre de la vanguardia. El caso del Grupo Montparnasse

En junio de 1923, el Grupo Montparnasse presentó una exposición en la Casa de Remates Rivas y Calvo en Santiago, Chile, con pinturas de los miembros del grupo, como Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti, Camilo Mori y los hermanos Manuel y Julio Ortiz de Zárate. Esta exposición sería más tarde conocida como el punto de inflexión para la escena

artística en Chile, hasta entonces incrustada en la tensión entre el arte académico y el arte moderno. Este grupo artístico disruptivo había conocido el arte de Cézanne tres años antes en una retrospectiva del pintor organizada en Venecia (Galaz e Ivelic 1981, 204), y desde entonces, los artistas habían formado parte de los muchos extranjeros en París en busca de un nuevo lenguaje plástico. En París, el grupo respondió positivamente a la propuesta que Cézanne había formulado años antes. A su regreso a Chile, concibieron la exposición de Casa de Remates Rivas y Calvo como la primera manifestación clara de un nuevo arte nacido en parte de la recepción y síntesis –por los artistas locales– de los principios artísticos de Cézanne.

Durante las décadas del veinte y del treinta en Chile, el acercamiento a la vanguardia francesa y a Cézanne en particular cambiaría rápida y drásticamente, un cambio que puede explicarse sobre todo debido a dos factores conectados de manera íntima. El primero se refiere a los numerosos artistas que pasaron un periodo en París estudiando las últimas tendencias artísticas en las academias, principalmente en la academia de André Lhote (Greet 2020). Durante su tiempo en el extranjero, la mayoría de ellos debían enviar sus pinturas a su país de origen para mostrar su progreso y copias de lo que se consideraba obras canónicas para ser exhibidas. Al participar en salones y exposiciones oficiales, incluso desde el extranjero, los artistas pudieron afirmar su legitimidad y, de alguna manera, justificar las subvenciones gubernamentales recibidas. Mediante el envío de reproducciones de pinturas europeas los artistas pudieron mostrar su competencia técnica y, aún más relevante, esta práctica permitió al público local conocer lo que eran consideradas como grandes obras de arte. Sin embargo, no existe, hasta el momento, una recopilación exhaustiva de las pinturas que fueron copiadas o exhibidas (Gallardo 2014), así como tampoco existe un estudio de las razones que llevaron a la copia de ciertas pinturas sobre otras. Ahora bien, quienes promovieron en Chile la fundación del Museo de Copias, un proyecto que nunca se materializaría, favorecieron la copia de obras del Renacimiento italiano (Gallardo 2014, 11) y, por algunos hechos aislados, podemos suponer que al menos algunas pinturas modernas fueron también copiadas. Por ejemplo, *Le fifre,* pintado por Édouard Manet en 1865, fue copiado por Camilo Mori en 1929 con el título *El tocador de flauta* y se encuentra ahora en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Esto evidencia al menos el interés por el arte moderno entre los artistas locales, incluso aunque pudo haber sido percibido como un tipo de modernismo más moderado y, por ello, más aceptable.

Por lo tanto, no podemos afirmar con certeza que pinturas de Cézanne se hayan copiado o exhibido en Santiago durante ese periodo, ya que aún podría entenderse como demasiado moderno. Sin embargo, el público general sí sabía de él mediante reproducciones en periódicos, revistas o posibles copias de sus obras, lo que pudo haber impactado en su enfoque y comprensión del arte del pintor francés. Durante las primeras dos décadas del siglo XX, la mayor parte del conocimiento público sobre Cézanne provenía de esas reproducciones. No fue hasta 1939, con la exposición *Pintura francesa: desde David hasta nuestros días*, que sus pinturas originales se mostraron en varias ciudades latinoamericanas, incluyendo la capital chilena.

Esto nos lleva al segundo elemento a considerar, de carácter intelectual. Como un sector relevante de la crítica de arte intentó extender y liderar una discusión más especializada sobre el arte moderno, así como actuar como defensores reconocidos de prácticas artísticas innovadoras frente a la oposición de sectores más conservadores, durante estas décadas surgieron figuras que profesionalizaron la crítica de arte en América Latina, hasta entonces practicada solo como una actividad *amateur*. De esta manera, la recepción crítica de Cézanne se vio reforzada por el hecho de que más críticos de arte tenían un interés creciente en revisar y renovar el lenguaje mismo que usaban.

El crítico de arte Jean Emar (1893-1964), seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi, es un ejemplo de ello, ya que formuló categorías y marcos analíticos como un medio para permitir al público en general comprender lo que estaba viendo. Su seudónimo está tomado de la jerga francesa: "J'en ai marre", que significa "estoy harto de ello", lo que, según el testimonio de su hermana, correspondía a su manera de manifestar su incomodidad con el ambiente tradicional y académico chileno, según plantea Lizama (1992, 9). Entre 1923 y 1925 publicó sus artículos en uno de los principales periódicos del país, *La Nación,* propiedad de su padre. En la sección "Notas de arte", Emar criticó abiertamente las condiciones de recepción de la sociedad local, no preparada para juzgar adecuadamente el arte contemporáneo, siempre y cuando el gusto dominante permaneciera incuestionable (Lizama 1992, 14). A partir de su periodo viviendo en París, es posible especular que Emar podría haber sido consciente de la existencia de diferentes perspectivas críticas sobre Paul Cézanne, pero no hay evidencia de su educación literaria o crítica de arte, ya que no solía citar o referirse a ningún autor u obra específica en sus artículos.

Según Emar, Cézanne debía ser considerado "el padre de casi todos los movimientos artísticos actuales", como escribió en "Notas de arte" en 1923, pues con él "comienza una nueva era del arte, enterrando el impresionismo en la noble tumba de la historia" (Emar 1923a, 3). Paternidad reconocida, esta afirmación lleva naturalmente a la pregunta de qué lugar en la historia del arte le fue atribuido a Cézanne, y si acaso se lo describe como un consumador del impresionismo o como un renovador radical que pronosticó tendencias posteriores. La respuesta crítica chilena, sintetizada ejemplarmente en la obra de Jean Emar, no se limitó a imitar modelos previos; más bien, el escritor mostró una respuesta ambigua al intentar encasillar a Cézanne en una sola tendencia. Esto se evidencia en dos artículos de *La Nación:* "Algo sobre pintura moderna. Ingres-Cézanne", publicado el 20 de abril de 1923, y "Cubismo", del 29 de abril de 1923. En el primero, que incluía una reproducción en blanco y negro de *La carrière de Bibémus* (1895) de Cézanne, Emar explica por qué considera a los pintores modernos los "únicos continuadores de la parte viva de la tradición" (Emar 1923a, 3) y sitúa a Cézanne en un camino histórico-evolutivo que parte de David –superado luego por el academicismo de Ingres– pasa por el "espíritu de libertad" (Emar 1923a, 3) de Courbet, Corot y Delacroix, y culmina en su reacción contra el impresionismo. La revisión histórica de la pintura moderna propuesta por Emar no aísla a Cézanne del pasado ni del futuro, pues el crítico se remonta a la tradición pictórica francesa para dar cuenta de los cambios e innovaciones que estaban a punto de suceder. Según sus mismas palabras: "A ese cuerpo de carnes flojas que era el impresionismo, dábale un esqueleto poderoso, disponiendo los planos y volúmenes con firmeza arquitectónica en vez de diluirlos en suaves armonías halagadoras de ojos afeminados" (Emar 1923a, 3).

Aquí, con su habitual prosa mordaz, Emar propone lo que considera un punto de inflexión crucial en la historia del arte, un punto desde el que Cézanne tomó un "nuevo rumbo" debido a su particular forma de organizar planos y volúmenes, y a su manera de hacerlo lejos de la suavidad del impresionista. Desde el momento exacto en que los jóvenes pintores, inspirados en Cézanne, dirigieron "su análisis hacia la forma y hacia la construcción", el cubismo "queda indicado en la historia del arte". Citando a André Lhote, Emar sugiere que "los nuevos pintores eligieron como maestro supremo al más grande de los deformadores realistas", refiriéndose a Ingres, y al hacerlo, vincula "a los artistas del fecundo siglo XIX francés" (Emar 1923a, 3) con Cézanne y el inevitable surgimiento del cubismo.

El segundo artículo, "Cubismo", fue publicado el domingo de la semana siguiente e incluyó reproducciones fotográficas de las obras *Le Gouter* (1911) de Jean Metzinger y *Portada de hombre* (s. f.) de Juan Gris. A lo largo del texto, Emar vincula el advenimiento del cubismo a la guía de "papá Cézanne" (Emar 1923b, 3), quien "planteó el problema de la construcción, abrió una puerta sobre horizontes inquietantes". Tras la muerte de Cézanne, una amplia gama de sucesores autoproclamados –incluidos los cubistas– reclamaron su legado "mas, este pleito hereditario es intrincado, dudoso" (Emar 1923b, 3). Según Emar, el desacuerdo solo corrompió el impresionismo que "de tanto girar" por todo el mundo se convirtió en un falso caracterizado por "la extensa fabricación de la mancha cómoda, agradable y acariciadora" (Emar 1923b, 3). El rechazo al impresionismo es suficientemente claro en este artículo, pero representa una desaprobación dirigida a lo que percibe como una deformación del impresionismo en su fase posterior. En este contexto, se considera que, al mirar a Cézanne, la escena artística podría canalizarse con éxito. Para ello, Emar utiliza esta analogía:

> Todo el mundo ha visto romperse una esclusa. Los que no lo han visto, pueden imaginarlo. Junto con saltar las maderas partidas en dos, un chorro agudo se precipita. Sólo después, las aguas resbalan hasta encontrar su nivel. El cubismo, a mi entender, ha sido este chorro; las maderas carcomidas que cedieron, la flojedad de la azucarada pintura impresionista (Emar 1923b, 3).

Por críptico que pueda ser el lenguaje de Emar, la intención en este fragmento no es fácil de eludir: el cubismo ha suprimido un impresionismo ya obsoleto y, así, ha avanzado ordenadamente con la corriente. En una muestra inusual de sus referencias, Emar explica la "construcción cezanneana" de los cubistas citando extensamente las palabras de tres reconocidos defensores del cubismo: Maurice Raynal, Léonce Rosenberg y Gino Severini. La "construcción cezanneana" nacida del cubismo, para Emar, consistió en la "expresión de planos y volúmenes", en la cual la inspiración en el "África virgen" (Emar 1923b, 3) tuvo un lugar predominante para artistas como Picasso. Emar expone sus reflexiones sobre el cubismo y su conexión con Cézanne, en concreto, aludiendo a aquellos elementos centrales que contribuyeron a la consistencia y solidez del objeto artístico: color, forma, volumen y, "quizás, sobre todo, su sitio y limitación en el espacio" (Emar 1923b, 3). Es decir, la síntesis cubista de Cézanne había canalizado el camino histórico del arte a través de aspectos del lenguaje visual, enfocados en una alteración de la perspectiva, los planos y el color tradicionales.

La visión de Emar sobre Cézanne y el cubismo debe compararse con su perspectiva del Grupo Montparnasse, cuyo único vínculo era una "evolución lenta y segura hacia el descubrimiento de uno mismo" (Lizama 1992, 53). Defensor del movimiento y amigo de la mayoría de sus miembros, el crítico denunció la irracionalidad de quienes atacaban el arte moderno por ignorancia o prejuicio, sobre todo tras el Salón de Junio de 1925; exposición alternativa al sistema oficial fundada por el grupo. Esta muestra, con obras como *El boxeador* (1928) de Camilo Mori y pinturas de Pablo Picasso, Jacques Lipchitz y Juan Gris, acrecentó la perplejidad de algunos sectores conservadores de la crítica.

Jean Emar a menudo se burlaba del absurdo de ciertos comentarios críticos, pero su exasperación con la terquedad de algunos revelaba un entorno que aún no valoraba la temática, técnica ni estrategia visual de los artistas modernos. Mientras tanto, los propios artistas veían esta exposición como el culmen de sus aspiraciones plásticas. Paradójicamente, el Salón de Junio de 1925 también marcó el punto de partida para la desintegración del Grupo Montparnasse. Como había sugerido previamente Emar en un artículo publicado en *La Nación* en mayo de 1924 y titulado "Espíritu viejo y espíritu nuevo", no se limitaron a copiar a Cézanne, sino que comenzaron "a 'hacer' *cézannes*" (Lizama 1992, 88). Tensionada entre un viejo y un nuevo espíritu artístico, la escena chilena incorporó ecos de la obra de Cézanne, pero la consolidación del "cézannismo", como lo llamó Sergio Montecino, marcó una lenta pero definitiva transición: una salida de su inspiración directa hacia la orientación "de la pintura chilena [a] su propia estructura" (Montecino 1948, 2). Así, a medida que su influencia crecía entre los artistas chilenos a finales de los años veinte, se alejaban progresivamente del lenguaje visual original del pintor francés. Esto implicó una compleja interacción entre la obra de Emar como promotor de un lenguaje artístico innovador, junto con el redescubrimiento de Cézanne realizado por renombrados artistas cubistas en París y, finalmente, una narrativa crítica revisada de Cézanne que no se limitó solo a Chile.

Segunda narrativa: Cézanne, cubismo y "cézannismo"

La recepción crítica de Cézanne formulada por Emar en Chile a comienzos de la década del veinte será una de las primeras realizadas en la región. Con los años, las referencias a Cézanne como padre del arte moderno, incluyendo la vanguardia artística de distintos países latinoamericanos, irá en

aumento. En los años treinta, surgió una narrativa distinta sobre Cézanne en América Latina, impulsada por el redescubrimiento que artistas como André Lhote y Diego Rivera hicieron del pintor a partir de 1917, y alineada con los cambios en la historiografía europea y estadounidense. Por un lado, la reapropiación de las enseñanzas de Cézanne por parte de pintores como Lhote conllevó a una formulación del cubismo de composición legible y tradicional (Greet 2018, 20). Por otro lado, esta década también trajo una oleada global de académicos que evaluaron su impacto en el arte moderno, junto con exposiciones en su honor. En América Latina, esto implicó el surgimiento de una visión renovada de Cézanne que se expresó en un lenguaje visual propio. A medida que crecía el número de artistas, críticos e historiadores dedicados a su figura, su impacto se tradujo en un lenguaje visual cada vez más autónomo. Esto ilustra las diferencias en procesos, ritmos y respuestas del arte moderno en diferentes lugares, como Chile, Argentina o Uruguay, con diferentes condiciones de recepción y circunstancias históricas.

La reapropiación de las enseñanzas de Cézanne por pintores como André Lhote transformó la comprensión y desarrollo del cubismo. Calificado por Marta Traba como "artista de segundo rango", ligado a una "especie de modernismo de segunda mano" (Traba 1994, 8), Lhote fue uno de los más seguidos en París. Su academia se convirtió en uno de los centros más importantes para los artistas latinoamericanos, su visión sobre Cézanne influyó la obra de otros como el mexicano Ángel Zárraga y el chileno Manuel Ortiz de Zárate. La popularidad de Lhote entre los latinoamericanos radicaba en su rol como "teórico prolífico" y un "punto medio" accesible (Greet 2020, 53), que presentaba el cubismo –redescubierto por medio de Cézanne– como "herramienta valiosa" (Greet 2020, 65), más que como un fin en sí mismo.

Según Traba, el enfoque de Lhote facilitó la aparición de "formas todavía reconocibles, combinadas de manera más bien elemental" (Traba 1994, 8) e impidió la aparición de otros elementos más relacionados con el cubismo francés, en un proceso que ella llama "cubificación". Durante los años en consideración, esto significó que, después de la respuesta inicial entusiasta de grupos artísticos como el Montparnasse en Chile, un lenguaje visual relativamente tradicional persistió entre ellos, resonando en el proceso de institucionalización del arte moderno que comenzó en esta misma década. Tras la fractura con la generación anterior, la antigua vanguardia rupturista entró en el sistema oficial, con artistas ocupando

importantes cargos vinculados al gobierno o a las universidades. En otras palabras, la generación que recibió la influencia de las enseñanzas de Lhote y su redescubrimiento de Cézanne finalmente regresó a sus propios países no para convertirse en "cubistas tardíos" (Greet 2020, 65), utilizando la expresión de Greet, sino para dar la espalda de manera gradual al cubismo: "anticubistas", como lo formuló el crítico argentino Damián Bayón en 1953:

> Queriendo, pues, hacer Cézannes, estos pintores se encontraron –ya en 1910– en una posición realmente anticubista, si tomarámos [sic] la expresión en el sentido de construir la realidad con la solidez de los cuerpos geométricos cuyo paradigma es el cubo (Bayón 1953, 8).

Bayón se refiere, por cierto, al desarrollo histórico general del cubismo más allá de la región latinoamericana. Sin embargo, para la recepción crítica en el continente, esto puede ser la clave para el cambio de narrativa sobre Cézanne, pues este "anticubismo" se manifestó en la formulación del "cézannismo" como una escuela; es decir, como algo que, haciéndose eco de las enseñanzas de Cézanne, es diferente tanto de Cézanne como del cubismo de los años veinte. A diferencia de movimientos como el Grupo Montparnasse o el Grupo París en Buenos Aires, el "cézannismo" no fue un grupo artístico formal o una escuela, sino un lenguaje visual que combinaba la superposición de planos y volúmenes –legado de Cézanne– con descomposición geométrica, aunque no radical –legado del cubismo–.

Diana Wechsler sugiere que, si en los inicios del siglo XX el debate artístico en América Latina se centró en los elementos visuales, los años treinta "estaban conectados con la política", apuntando al cubismo como un factor de la "crisis del capitalismo" (Wechsler 2011, 73). En algunos países, como México, esto significó que el cubismo y sus precedentes –principalmente Cézanne– serían utilizados como herramientas contra el imperialismo. Por ejemplo, un artículo anónimo publicado en la Ciudad de México en 1936, "¿Qué le debemos al cubismo?", propuso un análisis del cubismo como camino revolucionario en la lucha contra el arte burgués (Anónimo 1936, 14-15), dando un claro ejemplo de las aristas políticas que intervenían en el muralismo mexicano (Traba 1994, 33). Sin embargo, no fue así en otros países latinoamericanos, donde diferentes circunstancias políticas impidieron una respuesta tan radical a Cézanne y al cubismo, como fue el caso de Chile, Argentina o Uruguay. Como propone Wechsler, el cubismo siguió diferentes itinerarios, manifestados de diversas formas dentro de un

"espacio conceptual provisto por migraciones, imágenes, textos, personas e ideas" (Wechsler 2011, 7). Si bien el papel de Cézanne como padre del arte moderno permanece incuestionable, los atributos destacados en países como Chile serían meramente artísticos e independientes de consideraciones sociales o políticas de cualquier tipo. Aunque a veces ambiguo e impreciso, el "cézannismo", tal y como lo formularon algunos críticos de arte e historiadores latinoamericanos a partir de los años treinta, reforzó la idea de una escuela que precede y promueve el cubismo –así como el fauvismo– a causa de la revolución no en el ámbito político, sino más bien en el dominio del color y la forma geométrica.

Críticos latinoamericanos presentaron a Cézanne como un "artífice del color" (Romera 1950, 77) que contribuyó a la historia del arte mediante la construcción en el "juego cromático del cuadro" (Berni 1938, 6). Un crítico uruguayo destaca cómo logró "la plenitud de la forma a través de la riqueza del color más que con el instrumento del claroscuro" (Dieste 1940, 26), mientras que un historiador argentino afirmó que su obra "lo que vibra, tiembla, se estremece […] es el color" (Payró 1963, 51). Frases como estas impregnaron la literatura sobre Cézanne al menos hasta mediados del siglo XX, en forma de artículos cortos, ensayos, monografías y libros, enfatizando su rol en un "modernismo constructivo" (Berni 1938, 6).

La distinción entre el Cézanne "constructivo" y el "sintético", que Damián Bayón propone citando al crítico suizo Georg Schmidt y el *Catálogo razonado* de Lionello Venturi, refleja una mayor disponibilidad de fuentes entre académicos y críticos (Bayón 1953, 7). Como se mencionó, los años treinta vieron una oleada de estudios sobre Cézanne: el primer catálogo razonado de Venturi; la monografía del francés René Huyghe, y el libro del historiador estadounidense John Rewald sobre su amistad con Zola, fueron todos publicados en 1936. Estos y otros escritores esbozaron diferentes ángulos sobre Cézanne y su papel en la historia del arte moderno. Jorgelina Orfila destaca que esta historiografía proporciona "un punto de vista único para el análisis crítico de la institucionalización de la historia del arte moderno" (Orfila 2007, 107), junto con exposiciones y retrospectivas sobre el pintor que buscaban valorar su contribución (Robbins 2006). Las narrativas sobre Cézanne proliferaron, compartiendo en común poco más que el reconocimiento de algún impacto notable en el arte atribuible al pintor.

Junto con este momento efervescente de la historiografía de Cézanne, los críticos de arte e historiadores de América Latina incluyeron cons-

tantemente supuestas citas del pintor, refiriéndose a la reductibilidad de cualquier forma natural a una forma geométrica, a la importancia de la riqueza del color para permitir que "la forma adquier[a] su plenitud" (Mori 1948a, 2), a su objetivo de hacer un arte digno de los museos o a su deseo de "rehacer Poussin delante de la Naturaleza" (Dieste 1940, 26). La pura existencia y reiteración de este tipo de pequeñas frases atribuidas, correctamente o no, a Cézanne, revela que, en este momento, se disponía de más información para expresar opiniones, juicios críticos y análisis. Esto permitió a críticos e historiadores proponer una interpretación más fundada sobre el papel de Cézanne en la historia del arte y, al hacerlo, contribuir aún más a un discurso crítico generado y orientado hacia un público latinoamericano.

Hablar de Cézanne como clásico y precursor del cubismo –sus aportes a la tradición, la forma y el color, así como su ruptura con el pasado– enfatiza la falta de uniformidad y la notable heterogeneidad de la narrativa que rodeaba al pintor francés y su obra en los años treinta. La creciente brecha entre la recepción crítica y la representación visual solo reafirma esta complejidad. Curiosamente, los debates sobre la superioridad francesa en el arte occidental, como se manifiesta en el impresionismo, no parecen haber resonado dentro de la región y, por lo tanto, no impactaron en aquel discurso. Cézanne no fue el "representante de una raza" (Orfila 2007, 193), como lo veía René Huyghe, ni tampoco fue la culminación de la historia del arte. Más bien, la narrativa crítica de Cézanne en América Latina a partir de los años treinta tendió a mezclar inspiraciones diversas, que solo pueden compararse con las fuentes misceláneas de artistas que tratan de preservar y extender el lenguaje disruptivo de los innovadores del pasado. Cézanne se presentaba como el "reformador del impresionismo" (Payró 1963, 50), el "aguafiestas del impresionismo" (Dieste 1940, 67) y como el auténtico generador del cubismo (Mori 1948b, 2).

En última instancia, el papel central pero ambiguo que críticos e historiadores latinoamericanos atribuyeron a Cézanne, junto con el proceso de cubificación que se aproximaba a un cierto "cézannismo", impidió que los grupos artísticos disruptivos del Sur latinoamericano de los años veinte rompieran "con la naturaleza representativa de la pintura y sus implicaciones retóricas" (Ramírez y Olea 2004, 75) en las décadas siguientes, como señala Mari Carmen Ramírez. Por lo tanto, no es de extrañar que las futuras generaciones de artistas trascendieran el lenguaje visual de Cézanne, aunque prácticamente mantuvieran el reconocimiento de su paternidad.

Esta compleja interacción también explica la apropiación cruzada de las ideas, tesis y narrativas que trataron de imaginar al pintor de Aix-en-Provence en la historia del arte moderno a través de diferentes latitudes y épocas.

Conclusión

Considerar cómo las múltiples y a menudo contradictorias narrativas sobre las contribuciones de Cézanne se han intercalado y cómo han cambiado en el tiempo subraya la centralidad de su figura en la inteligibilidad del arte moderno. En el caso particular analizado, en su recepción en Chile y América Latina, se destacan las múltiples conexiones entre un lenguaje visual, como el que desarrollara el Grupo Montparnasse, y uno crítico, como el avalado por Jean Emar. El redescubrimiento de las enseñanzas de Cézanne por los pintores cubistas llevó a un cambio gradual pero definitivo del cubismo, mientras que el "cézannismo" ganó influencia como una categoría capaz de abarcar posturas anticubistas, ampliando finalmente la brecha entre la recepción crítica y el lenguaje visual de los artistas. La paradoja de los años treinta es que, mientras se pronosticaban nuevas rupturas en el arte, como la propuesta por el cubismo, las atribuciones tradicionales de Cézanne se intensificaban aún más.

A través de un amplio pero limitado alcance de fuentes primarias, hemos intentado mostrar cómo la recepción crítica de Cézanne en América Latina entre los años veinte y treinta se desplazó a través de diferentes narrativas. Futuras investigaciones podrían complementar este análisis con estudios sobre comerciantes, coleccionistas y exposiciones en ciudades latinoamericanas, así como sus paralelismos con el panorama estadounidense u otros entornos no europeos. Las redes transatlánticas y globales entre críticos, historiadores, y editoriales, incluidas circulaciones y traducciones, merecen rastreo para profundizar en la construcción de Cézanne como padre del arte moderno. Aunque lejos de ser homogénea, la recepción crítica aquí analizada revela una narrativa predominante en América Latina, que cambió con el tiempo y tiene matices entre los diversos escritores y obras. Incluso de manera preliminar, revisar fuentes ignoradas ayuda a comprender no solo la recepción de Paul Cézanne, sino el desarrollo del modernismo, la crítica de arte y su globalización en la región.

Referencias bibliográficas

Álvarez, Mariola V. y Ana M. Franco, eds. 2019. *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. New York: Taylor & Francis.

Anónimo. 1936. "Qué debemos al cubismo: la negación del arte burgués". *Frente a Frente: Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* 2: 14-15.

Bayón, Damián Carlos. 1953. "Discusión del cubismo". *Ver y Estimar: Revista de Crítica Artística* 9, n.º 33/34: 1-41.

Berni, Antonio. 1938. "Brevísima historia de la pintura moderna". *Renovación* s. n.: 6.

Carter, Karen y Susan Waller, eds. 2015. *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise.* Farnham: Ashgate.

Clark, Alexis y Frances Fowle, eds. 2020. *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*. New Haven: Yale University Press.

Clayson, Hollis y André Dombrowski, eds. 2016. *Is Paris Still the Capital of the Nineteenth Century?* London: Routledge.

Dieste, Eduardo. 1940. *Teseo. Los problemas del arte*. Buenos Aires: Losada.

Emar, Jean. 1923a. "Algo sobre pintura moderna. Ingres-Cézanne". *La Nación,* Santiago de Chile, 20 de abril: 3.

Emar, Jean. 1923b. "Cubismo". *La Nación*, Santiago de Chile, 29 de abril: 3.

Friedman, Susan Stanford. 2015. *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time.* New York: Columbia University Press.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. 1981. *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Gallardo, Ximena. 2014. *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Geskó, Judit, ed. 2012. *Cézanne and the Past. Tradition and Creativity*. Budapest: Museum of Fine Arts.

Gloor, Lukas. 2012. "Art History in the Making: The Reception of Cézanne Between 1920 and 1950". En *Cézanne and the Past. Tradition and Creativity*, editado por Judit Geskó, 191-202. Budapest: Museum of Fine Arts.

Greet, Michele. 2018. *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*. New Haven: Yale University Press.

Greet, Michele. 2020. "Latin American Artists at the Académie Lhote". En *André Lhote and his International Students*, editado por Zeynep Kuban y Simone Wille, 51-68. Innsbruck: Innsbruck University Press.

Lizama, A. Patricio, ed. 1992. *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Santiago de Chile: Centro de Investigación Diego Barros Arana.

Montecino, Sergio. 1948. "Apuntes sobre el impresionismo en la pintura chilena". *Pro Arte* I, n.º 4: 2.

Mori, Camilo. 1948a. "Análisis de las tendencias pictóricas modernas". *Pro Arte* I, n.º 3, 29 julio: 2.

Mori, Camilo. 1948b. "Análisis de las tendencias pictóricas modernas". *Pro Arte* I, n.º 6, 29 agosto: 2.

Orfila, Jorgelina. 2007. *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*. College Park: University of Maryland.

Payró, Julio E. 1963. *Cézanne, Gauguin, Van Gogh y Seurat: los héroes del* color *y de su tiempo*. Buenos Aires: Nova.

Prunster, Ursula. 1998. *Australian Painters seeing Cézanne*. Sydney: Art Gallery of New South Wales.

Ramírez, Mari Carmen y Héctor Olea. 2004. *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven/London: Yale University Press,.

Rewald, John. 1989. *Cézanne and America: Dealers, Collectors, Artists, and Critics, 1891-1921*. Princeton: Princeton University Press.

Robbins, Anne. 2006. *Cézanne in Britain*. London: National Gallery Company Limited.

Romera, Antonio. 1950. *Razón y poesía de la pintura*. Santiago de Chile: Nuevo Extremo.

Traba, Marta. 1994. *Art of Latin America (1900-1980)*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Wechsler, Diana. 2011. "Cosmopolitanism, Cubism and New Art: Latin American Itineraries". *Art in Translation* 3, n.º 1: 69-85.