

CELIA LEYTON VIDAL

Camino de Millaküyen



Lorena Villegas
Renzo Vaccaro
Alex Mellado

Celia Leyton Vidal



AUTORES

Lorena Villegas
Renzo Vaccaro
Alex Mellado

CORRECCIONES DE ESTILO

Rossana Rocha

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Carla Molina

Ediciones de la Universidad Católica de Temuco 2020
Inscripción N° 2021-A-1507, Santiago de Chile.

ISBN 978-956-9489-82-2

Derechos de edición reservados para todos los países
Primera edición Temuco, diciembre de 2020

Este libro fue financiado por Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Fondart Regional, en la línea de Patrimonio Cultural en investigación, año 2019.



CELIA LEYTON VIDAL

Caminos de Millaküyen

Lorena Villegas
Renzo Vaccaro
Alex Mellado

CONTENIDOS

PRÓLOGO	8
INTRODUCCIÓN	11
I. CELIA LEYTON, CAMINO HACIA MILLAKÜYEN	17
1.1 Lección de pintura	18
1.2 Mujeres en la academia	23
1.3 Enseñar y pintar	28
1.4 Memorias y pinturas	36
1.5 Creación de la Academia de Bellas Artes de Temuco (ABAT)	41
1.6 Rucatelier	47
II. UNA MIRADA AL CONTEXTO DE CHILE EN SUS PRIMERAS DÉCADAS	53
2.1 Un perfil de la artista	54
2.2 Contexto de la academia de arte en Chile	57
2.2.1 Mujeres Artistas	57
2.2.2 Pugnas y tensiones académicas	59
2.2.3 Entre la estética universal y la sensibilidad local	61
2.2.4 De la Escuela a la Academia de Bellas Artes	63
2.3 Temuco <i>warria</i> , hacia 1930	68
2.3.1 Situación de la ciudad. Características generales	68
2.3.2 Lo cultural y político en la nueva ciudad	71
2.3.3 Celia Leyton en Temuco	73
2.3.4 Actividad artística y cultural	74
2.3.5 Otros artistas	76
2.3.6 La inspiración indigenista en Celia Leyton	76
2.4 Hitos de la gestión artística	78
2.4.1 Arte público	78

2.4.2	Fundación de la academia pictórica	79
2.4.3	Exposiciones	80
III.	CATALOGACIÓN DE OBRA DE CELIA LEYTON	83
3.1	El ejercicio de la copia	84
3.1.1	Copia de “Diana la cazadora” de Peter Paul Rubens	86
3.1.2	Copia de “La Virgen con el Niño” de Esteban Murillo	88
3.1.3	Copia de “La Nodriza” de Alfred Roll	90
3.1.4	El sentido del ejercicio de la copia para Celia Leyton	92
3.2	Influencia del indigenismo	93
3.3	Murales de Celia	95
3.3.1	Profesor Neculmán	95
3.3.2	Chasqui	98
3.4	Autorretratos de la artista	102
3.4.1	Paleta Azul	102
3.4.2	¿Luna de Oro?	105
3.4.3	Millaküyen	106
3.5	Método de fichaje y catalogación de las obras	111
3.6	Consideraciones finales	113
3.7	Fichas de catalogación	114
3.7.1	Retratos	115
3.7.2	Ceremonias y ritos	151
3.7.3	Murales	171
3.7.4	Autorretratos	179
3.7.5	Estudios y copias	187
3.7.6	Acuarelas y cartulinas de viaje	215
3.8	Referencias bibliográficas	230
3.9	Referencias de línea de tiempo	235
3.10	Agradecimientos	237

PRÓLOGO

Las próximas páginas sobre la pintora Celia Leyton Vidal (1895-1975) trascienden el ámbito de los estudios de historia del arte chileno para desembocar naturalmente en los estudios sobre identidad cultural del país andino, que debe dar cuenta, o hacer las cuentas, con una sensibilidad indigenista hacia el arte que pocas veces ha sido tan clara y manifiesta como en el caso de esta artista visual.

El equipo investigador que se ha dedicado al estudio de Celia Leyton, aún poco indagado por la historiografía artística chilena, está compuesto por Lorena Villegas, Renzo Vaccaro y Alex Mellado, académicos del Departamento de Arte de la Universidad Católica de Temuco.

Gracias a una labor transdisciplinar que ha durado aproximadamente tres años, estos investigadores se han adentrado en los meandros del contexto cultural del sur de Chile de principios de 1900, asumiendo una doble tarea: contar la historia de la artista Celia Leyton y llamar la atención del público lector sobre el interés y la importancia de la pintura de la zona meridional de este país. Todo ello, para devolver su merecido lugar a esta tesela faltante en el mosaico de la historia de la pintura chilena contemporánea.

Celia: mujer, estudiante, docente, artista, pionera.

Leyton: quien, entre todos los amores posibles, eligió el amor hacia el arte, disciplina cuyo ejercicio cultivó durante toda su vida.

Leyton, la estudiante en una efervescente capital, empezó su formación en dibujo en la Escuela Técnica Femenina de Santiago para luego, seguir en la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad.

En ambos lugares, estudió bajo las enseñanzas de grandes maestros de la pintura chilena del siglo XX, cuyos nombres transmiten cierto temor reverencial, y que ella misma se preocupó de mencionar como tales en un listado que por sí solo sirve como cita de autoridad y paseo por la historia de la educación artística de la época: Nicanor González Méndez, Pedro Reszka, Ricardo Richon Brunet, Julio Fossa Calderón y Juan Francisco González.

Leyton, docente de arte, movió sus primeros pasos en el panorama educacional chileno en la ciudad penquista, en el Liceo de Niñas, para madurar más tarde en la sureña Temuco, donde trabajó en el Liceo Gabriela Mistral hasta retirarse.

A esta ciudad, legará la primera Academia de Bellas Artes (ABAT), que se fundó en aquel sitio y que, liderada por ella, fue regida por un constante hincapié tanto en el “valor intrínseco de la obra pictórica” como en la persistencia del compromiso ético con la cultura del pueblo mapuche.

Leyton, la pintora, fijó en lienzos aquellas tradiciones aborígenes que eran, y siguen siendo, la prueba visual tangible y reconocible de la potente relación de esta cultura con la naturaleza que, en aquellas tierras alejadas de los grandes centros metropolitanos del siglo XX, seguía siendo depositaria de un misticismo, al mismo tiempo, sin memoria y sagrado.

Leyton fue pionera en la construcción de una nueva manera de entender el proceso de formación artística en Chile, que pasaba con orgullo por una mirada renovada- y más importante- horizontal hacia la otredad, en este caso, la mapuche.

Gracias al apoyo del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio del Gobierno de Chile, concretamente con la adjudicación del Proyecto Fondart Regional titulado “Los otros rostros de Celia Leyton”, que se enmarca en la línea de Patrimonio Cultural en Investigación, el equipo mencionado anteriormente ha podido llevar adelante una exhaustiva investigación archivística y de hemeroteca, revisando más de 3.800 diarios, numerosas revistas de la época, publicaciones referidas a la pintora, documentación conservada en diferentes instituciones entre la cual cabe destacar la Biblioteca Municipal Galo Sepúlveda de Temuco.

De fundamental importancia, ha sido poder contar con el material del Archivo Regional de la Araucanía y, sobre todo, con los Decretos de la Academia de Bellas Artes de Temuco, que establecían las reglas para el correcto funcionamiento de la institución y que han proporcionado información valiosa para contextualizar, con fuentes primarias, la formación que se daba en sus aulas.

Hecho el vaciado documental, el equipo investigador ha pasado al registro iconográfico y ha llegado a recopilar un número relevante obras de autoría confirmada de Celia Leyton, guardadas en colecciones públicas y privadas, desplazadas en todo el territorio nacional y cuyo análisis iconológico se presenta en este libro, en forma de fichas catalográficas que, en su totalidad, conforman el primer inventario publicado en Chile sobre el legado de la pintora.

Una reflexión importante es la dedicada al contexto social, cultural y artístico en el que Celia se movió. La imagen que se presenta al público, lejos de ser idílica, es la de un lugar que puso a prueba la resistencia de la pintora, por las dificultades ligadas al territorio sureño y a su idiosincrasia y, también, por estar todavía anclado a una formación canónica del arte con poco espacio para temas no tradicionales, menos

aquellos promovidos por mujeres. Pero sobretodo por la dureza de la vida de taller, en el que no faltaron episodios de adversidad, cuyo testimonio nos viene de la propia Leyton.

No obstante, como demuestran las próximas páginas, la voluntad de Leyton de rescatar el indigenismo en la pintura chilena fue tenaz, incluso, estando consciente de la fría recepción que el tema habría tenido, tanto en el público general, como en los aficionados al arte.

El resultado, que esperamos los lectores puedan apreciar en este texto, fue una producción visual cuyo objetivo principal consistió en la recuperación, divulgación y, por ende, el reconocimiento y respeto del patrimonio mapuche desde la pintura del siglo XX.

Dra. Noemi Cinelli
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Facultad de Humanidades-Sección Geografía e Historia
Universidad de La Laguna
España

INTRODUCCIÓN¹

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, en Chile, se generaron una serie de cambios en educación, economía y política, los cuales tenían como propósito reforzar la idea de una nación homogénea, en términos de territorio y habitantes. Estos cambios fueron estimulados por los gobiernos de la época e implementados a través de cronistas, científicos, artistas viajeros y fotógrafos, quienes tenían la misión de generar registros visuales y narrativos del territorio y su gente. Claudio Gay², Ignacio Domeyko³ y Rudolfo Philippi⁴ fueron naturalistas y científicos abocados a esta misión. De igual manera, artistas como Mary Graham⁵ y Johann Mortitz Rugendas⁶ desarrollaron un arte costumbrista que representaba escenas detalladas del entorno social y geográfico del territorio chileno. A su vez, la fotografía cumplió la función de registrar etnográficamente a los indígenas del sur del país.

1 Nota aclaratoria: Los términos propios de la lengua mapuche, *mapuzungun*, que aparezcan aquí registrados, están escritos según consta en las fuentes originales. Al ser estas variadas, se entrecruzan las versiones escritas por la misma Celia Leyton con las de la prensa local, y otras fuentes utilizadas por el equipo de investigadores. Por ello, es que una misma palabra propia del *mapuzungun* pueda aparecer en este texto escrita de distinto modo, lo que depende de la fuente citada específicamente.

2 Claudio Gay (1800-1873) nació en Francia, fue contratado por el Gobierno de Chile para ejecutar un viaje científico, para dar cuenta de los recursos naturales y recopilar datos para elaborar un catastro al Estado. En sus viajes, generó una serie de ilustraciones acerca de la flora y fauna, así como las costumbres de los pueblos originarios.

3 Ignacio Domeyko (1802-1889) nació en Polonia. Fue contratado por el Gobierno de Chile para desempeñarse como profesor de química y mineralogía, con el propósito de fomentar el desarrollo minero a través de la incorporación de tecnología y conocimientos científicos. Realizó numerosas expediciones en el territorio chileno y elaboró diversos textos que dan cuenta del territorio, su paisaje y las costumbres de su gente.

4 Rudolfo Philippi (1808-1904), naturalista alemán, fue creador del primer texto de historia natural que versaba sobre nuestras especies, para la enseñanza universitaria y secundaria. En 1853, se convierte en el primer Director del Museo Nacional de Historia Natural. A lo largo de su trabajo de investigación, publicó aproximadamente 400 trabajos científicos y trabajó activamente en botánica, zoología, geología, paleontología y arqueología.

5 Mary Graham (1785-1842) nacida en Inglaterra, vivió un tiempo en Chile. Durante su estancia en nuestro país, se convirtió en cronista, pintora, dibujante e historiadora. Recorrió gran parte de la zona central de nuestro país, donde dedicó su tiempo a observar a la gente, las casas, paisajes, vestimentas y costumbres.

6 Johann Mortitz Rugendas (1802-1858) nació en Alemania, trabajó gran parte de su vida como naturalista lo mismo que Claudio Gay, Alexander Von Humbolt. Fue pintor de obras costumbristas, entre ellas, destacan los retratos de criollos, mulatos e indios, su indumentaria, la representación del paisaje urbano, los temas históricos y patrióticos, entre otras escenas.

En esta área, se reconoce el trabajo de Enrique Valck⁷, Gustavo Millet⁸ y Odber Heffer⁹, quienes dieron cuenta de una estética e intención comunicativa centrada en dar a conocer las particularidades distintivas de estos pueblos. En el caso de la Araucanía, esta iniciativa permitió la construcción de un *corpus* de conocimiento que descifra códigos culturales, a partir de los cuales se instala en la sociedad chilena una mirada hegemónica y segregadora acerca de los pueblos originarios. Rafael Sagredo refuerza la idea de homogeneizar la nación a través de diversos dispositivos:

La investigación científica, el trabajo intelectual y la creación artística, resultaron instrumentos imprescindibles en este proceso de hacer posible una realidad llamada Chile, a partir de la cual se logra planificar el futuro de la comunidad que contiene; aprovechar las riquezas naturales y enfrentar creativamente los desafíos que impone el medio y la evolución histórica¹⁰.

Esta mirada acerca de la forma en que se construye una identidad nacional comienza a cambiar a fines de los años veinte, cuando se gesta en Latinoamérica el indigenismo.

En Chile, el indigenismo no tuvo el mismo impulso que en el resto de los países de Latinoamérica, en términos de desarrollo y de la mirada de género que tenía el arte chileno. En la década de los años veinte, surge el indigenismo en México, como una revolución que buscaba un cambio hacia el arte social que reconociera a los pueblos indígenas. En cuanto a perspectiva de género, en nuestro país, esta mirada de arte social estuvo marcada e impulsada principalmente desde una visión masculina. Un contra ejemplo de esto es el caso de Celia Leyton, quien retrató al pueblo mapuche desde la representación más allá de un registro etnográfico. Ella no se sitúa como una espectadora frente a la otredad, ajena sus costumbres y creencias, todo lo contrario, se conmueve con su trabajo, su cosmovisión, sus vestimentas y relatos.

7 Enrique Valck (1826-1899) nació en Prusia. Se radicó en Valdivia, trabajó como fotógrafo y realizó una serie de retratos del pueblo mapuche en formato de tarjeta de visita, de acuerdo con los rígidos códigos estéticos y formales que tenía la fotografía de esa época.

8 Gustav Millet (1860-1917) se radicó en la ciudad de Traiguén, en la Región de la Araucanía. Allí, instaló un estudio donde generaba su trabajo mediante poses e instalaciones escenográficas utilizando atuendos y reproducciones de joyas para sus fotografías de los pueblos indígenas

9 Odber Heffer (1860-1945) nació en Canadá y es reconocido como uno de los fotógrafos más influyentes de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Se destaca su trabajo en la conformación de una "imagen país" a través de numerosas fotografías de paisajes naturales, urbanos y de registros de pueblos originarios, sus trabajos fueron ampliamente difundidos en las publicaciones de la época.

10 Sagredo, Rafael. *La ruta de los naturalistas. Las huellas de Gay, Domeyko y Philippi*, Ed. Max Donoso Saint. Santiago, 2012. p. 12.

Con cada retrato y escena que plasma en sus pinturas, se hace parte desde el respeto, la confianza y la igualdad.

Es una mirada muy distinta de la que tuvieron científicos, artistas y fotógrafos que retrataron dicha época. Celia Leyton arriba a Temuco a principios de los años treinta. El escenario de pobreza, aislamiento y desigualdad que tiene que haber visto en sus calles y sus comunidades provocaron en ella, desde lo más íntimo, hacerse parte de esta cruzada de reconocimiento del pueblo mapuche desde la igualdad, desmitificando en sus relatos las concepciones y construcciones que se tenían acerca de los mapuches y que lamentablemente han perdurado hasta nuestros tiempos. Si bien a comienzos del siglo XX hubo artistas mujeres, que se desarrollaron en diversos ámbitos, son pocas las investigaciones que registran sus aportes y presencias.

Una de las mujeres que dedicó su vida al desarrollo del arte indigenista en Chile fue Celia Leyton, de la cual no existen en la literatura antecedentes que den cuenta del trabajo artístico. El silencio historiográfico se ha debido, en parte, a su decisión de arraigarse en Temuco y a abordar en su obra temas vinculados al pueblo mapuche. Alejarse de Santiago, centro de la escena artística nacional, significó para Celia Leyton una automarginación artística, ya que, desde la periferia, creó un cúmulo de obras visuales del pueblo mapuche que no fueron conocidas y por ende valoradas en su mérito. Se cree que los artistas que estuvieron fuera de la escena santiaguina, centralizada en las ideas modernizadoras del arte de principio de siglo XX, quedaron marginados, sin que la historia de la pintura chilena actual les diese la posibilidad de analizar sus particulares miradas. Estas aportan, desde su subjetividad, una visualidad que consideró al territorio y a su gente. Por esta razón, Nelly Richard critica la forma en la que se ha investigado y se ha construido el relato historiográfico de la pintura chilena, en especial, cuando esta autora declara que es una historia que se recita, sin cuestionar los argumentos a partir de los cuales se perfila el fenómeno en términos disciplinares¹¹. El abordaje de la vida y obra de Celia Leyton se presenta como una necesidad urgente de ser develada.

El propósito de esta investigación es ofrecer una mirada académica sobre los aspectos relevantes de la vida, contexto y obra de Celia Leyton. Esta artista, tuvo un destacado perfil en su labor docente, como artista investigadora y promotora de los valores culturales del pueblo mapuche. Se busca visibilizar a una artista que, con carácter, se forjó para llevar a cabo su trabajo, en un territorio geográfico marcado por diferencias económicas, culturales y sociales. Esta es una manera de

11 Richard, Nelly. "Tira de prueba, Antúnez en Chile. El arte en Chile: una historia que se recita, otra que se construye", Cal, 2, 1979. p. 21.

hacerse cargo de lo que Gloria Cortés indica en su libro *Modernas*¹², donde pone en valor la presencia de las mujeres, que de una u otra manera fueron silenciadas e invisibilizadas, cuyas identidades estuvieron contenidas en los repertorios del arte chileno.

Siguiendo este camino, se ofrece una mirada de la escena artística del sur de Chile desde una perspectiva amplia que desarrolla los aspectos esenciales que influyeron en los motivos de su pintura. En sus viajes por las comunidades visualiza un país con grandes diferencias, que plasma en su obra, en los retratos y ceremonias. Particularmente, se busca relevar la figura de esta artista nacional como un agente importante en el desarrollo de la escena artística del sur de Chile.

El desarrollo de la investigación de la vida y obra de Celia Leyton constituye, desde la academia, un aporte sustancial a la preservación del patrimonio cultural y artístico nacional. Para lograr este objetivo de trabajo, como investigadores, se recurrió a la familia de Celia Leyton, coleccionistas privados e instituciones que poseen parte de sus obras. Además, se tuvo acceso a fuentes primarias de información que permitieron la construcción de su perfil, donde se revisaron alrededor de cuatro mil diarios, documentos personales y revistas periódicas, en la hemeroteca de la Biblioteca Municipal Galo Sepúlveda de Temuco. Asimismo, se consultaron otras fuentes de información disponibles en internet. Esta revisión sistemática permitió comprender el contexto de la escena artística nacional y la forma en la que otras mujeres artistas estaban tratando de hacerse un espacio en el área, entre las décadas del treinta y sesenta. Se sostiene que generar instancias que permitan hacer investigaciones de los agentes culturales y/o artísticos contribuye a reducir el estatus de invisibilización de algunos procesos historiográficos del arte chileno.

Se entiende la investigación y en especial la sistematización de información histórica como algo esencial para comprender en profundidad los contextos y las motivaciones que impulsan la producción de obra de los artistas de regiones. Al no abordar de forma urgente un cambio en el ámbito cultural que sensibilice la mirada hacia estos fenómenos, se corre el riesgo de perder irrecuperablemente el patrimonio artístico, por el contrario, abordarlo permite tomar conciencia con el fin de preservar y valorar la historia. Celia Leyton es un caso específico dentro de muchos otros, de ahí el empeño en que se valore el aporte que ella tuvo, no solo en Temuco, sino que en el sur de Chile.

¹² Véase Cortés, Gloria. *Modernas. Historia de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago, Chile: Origo Ediciones, 2013.

Este libro está dividido en tres apartados, que permiten lograr el objetivo propuesto. En el primero de ellos, se dan a conocer aspectos centrales de la vida de Celia Leyton, donde se considera su formación artística en la Escuela de Bellas Artes, su trayectoria, su rol como docente y gestora del ámbito cultural en el sur de Chile. En el segundo, se presenta de forma general el contexto cultural, social y político del país, así como el de la ciudad de Temuco, donde Celia Leyton pasó gran parte de su vida. En el tercer y último apartado, se da cuenta del *corpus* de su obra, a través del ejercicio de la copia, la presencia del indigenismo, el arte público, y las representaciones de autorretrato que ella realizó. Además, se cataloga parcialmente su obra dividida en seis categorías, que consideran en términos generales gran parte su trabajo. Estas categorías contienen retratos principalmente de personas *mapuche*, autorretratos figurativos y abstractos que dan cuenta de su construcción identitaria, ceremonias y ritos de grupos o entidades *mapuche*, murales que se desarrollaron en el espacio público vinculados a temáticas *mapuche*, estudios que realiza al comienzo de su formación artística; así como acuarelas y cartulinas de viaje que plasma en sus recorridos por las comunidades. En cada una de ellas, se realiza una selección de las obras con su respectiva ficha de catalogación.



1.1 Lección de pintura

Celia Leyton Vidal fue una artista visual nacida en Santiago el 11 de junio de 1895. Su niñez la desarrolló entre Isla de Maipo y otras localidades de nuestro país. Su padre Juan de Dios Leyton Sandoval, dedicó su vida a la administración de distintos predios agrícolas, junto con ejercer el rol de alguacil en algunas ciudades del norte de Chile. Esto le permitió a Celia Leyton conocer distintos lugares de nuestro país, pero fue su permanencia en Quilaco, región del Bío-Bío, el lugar donde ella tuvo los primeros contactos con comunidades *mapuche*. Varios de estos testimonios los menciona con detalle en sus relatos autobiográficos.

Celia Leyton dedicó su vida a la docencia, gestión cultural y pintura. Respecto de la docencia, desarrolló su labor en establecimientos educacionales de las regiones del Bío-Bío y de la Araucanía. En cuanto a la gestión cultural, fundó la Academia de Bellas Artes de Temuco y el taller *Rucatelier* en Santiago. Además, realizó en Chile, así como en el extranjero, un sinnúmero de exposiciones de sus obras. En el área artística, su trabajo se centró en la disciplina de la pintura, lo que generó un amplio *corpus* de obra en formato de caballete y mural, con un foco especial en capturar la esencia del pueblo *mapuche*. Su trabajo de investigación artística fue sistematizado en cuatro publicaciones. Es importante considerar, desde la misma perspectiva, los ámbitos en los que ella desarrolló su formación artística, al igual que los desafíos que enfrentó para estudiar artes.

Para Celia Leyton, fue complejo convencer a su núcleo familiar de la decisión de estudiar artes. Sus intereses artísticos estaban claros desde la infancia, su convicción fue creciendo con los años, ya en la adolescencia manifestó su deseo de ingresar a Escuela de Bellas Artes, decisión que no fue bien acogida por su padre. A cambio de eso, y gracias a la ayuda de su madrastra, Delia Ramírez, quien intercedió ante él, logró ingresar a la Escuela Técnica Femenina. Es en este lugar donde tiene los primeros acercamientos sistemáticos a su formación artística, lo cual demandó en ella una alta cuota de perseverancia. Algunos relatos, escritos en sus memorias, dan cuenta de aquello:

Bueno, llegué por fin al anhelado aprendizaje de la pintura, no a Bellas Artes, sino a la escuela Técnica Femenina, donde el profesor de dibujo y de pintura era don Nicanor González Méndez, artista de renombre; establecimiento donde no habían jóvenes.

Dos o tres años transcurrieron dibujando solamente—era un gran dibujante González Méndez—, pero yo ardía en deseos de pintar y por ello me resultaba monótono el copiar y pintar los modelitos de yeso¹³.

En sus inicios, Celia Leyton tenía gran ansiedad por comenzar a pintar y plasmar sus ideas en la tela, sin comprender en ese momento que la adquisición de estas habilidades artísticas es un proceso complejo. Las estrategias artísticas utilizadas en aquella época, para la enseñanza de las artes, se focalizaban principalmente en la copia de modelos de yeso, tradición arraigada en la academia. Esto le produjo una gran ansiedad, ya que no podía expresarse libremente en sus trabajos. Pese a ello, este ejercicio académico le permitió fortalecer sus habilidades en dibujo y pintura. Otro de los profesores que influyó en su formación en dibujo fue Pedro Reszka¹⁴.

Un nuevo profesor de dibujo para los cursos de moda, don Pedro Reszka. Llegué hasta él pues había visto reproducciones magníficas de sus pinturas y también había leído algo de su interesante personalidad.

Con la caballerosidad que le distinguía, inmediatamente me acompañó a ver mi estudio que en esta ocasión era un grupo de diferentes frutas en una tela de 70 x 50 cm. El señor Reszka se sentó frente al cuadro y a la vez que daba explicaciones daba manotazos en el cuadro y toda la pintura de los tubos se le hacía poca para desparramarla para acá y para allá.

Frenética reprobación de mis compañeras por haber deteriorado el lindo cuadro y felicidad completa para mí, pues entonces empecé a deslumbrar lo que era el arte¹⁵.

El trabajo que realizó fortaleció su formación, a través del desarrollo de varios ejercicios plásticos que le ayudaron a visualizar sus habilidades artísticas. Si bien la Escuela Técnica Femenina le permitió canalizar su motivación y adquirir la formación inicial en los lenguajes plásticos, conocer a sus maestros y el trabajo constante fue lo que terminó por convencerla que debía ingresar a la Escuela de Bellas Artes. Esta meta la logró con la intervención de algunos de sus primos que intercedieron para que su padre finalmente accediera a esta petición.

Por fin llegué a la a Escuela de Bellas Artes gracias a la intervención ante papá de unos primos sumamente católicos. Cumplida mi gran ambición. En primer año, estudios de estatuas con gentilísimo francés don Ricardo

13 Leyton, Celia. *Rupandungú*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968. pp. 27-28.

14 Pedro Reszka Moreau 1872-1960, pintor chileno, fue alumno de Pedro Lira, Juan Francisco González y Cosme San Martín. Tras una importante carrera desarrollada en Francia, retornó a Chile en 1914 donde se dedicó por completo a la docencia. Fue fundador de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918. En 1947, obtuvo el Premio Nacional de Arte. Fuente: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39905.html>

15 Leyton, Celia. *op.cit.* pp. 28-29

Richon-Brunet [...] Dos años transcurrieron antes de llegar a la clase de don Juan Francisco González, a quien adoraba desde lejos; pero una vez ante él le tuve terror. [...] en el curso de croquis donde en un minuto se debía realizar por lo menos cinco croquis grandes ¡que decir!, este maestro era de un dinamismo asombroso.

Un día llegó con un modelo hombre: lo hizo presentarse enteramente desnudo para dar las poses indicadas. No nos dejó lugar a tener cara de susto o a ruborizarnos, pues él, con su cara de ogro, vociferaba y accionaba para que no atendiéramos a otra cosa que a los rapidísimos croquis¹⁶.

Se estima que Celia Leyton ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santiago en 1918. Esta fue una institución relevante para la formación de artistas en Chile, ya que ahí se encontraban los maestros más reconocidos de la escena plástica nacional. Este equipo de artistas académicos fue un gran aporte para la formación de nuevas generaciones de artistas, lo que permitió construir los cimientos estéticos y creativos del arte en Chile a inicios del siglo XX. Celia Leyton destaca su formación artística en dicha entidad, etapa formativa que de manera frecuente reseñó orgullosa en sus textos, especialmente, como lo relata en su libro *Rupandungú*. A través de ese aprendizaje, desplegó su investigación artística, utilizando metodologías que fueron efectivas, tanto para la pintura como para la temática social que contenía su obra. Su permanencia en dicho lugar le permitió cimentar las bases de su formación como artista. Sus maestros fueron, entre otros, Ricardo Richon-Brunet¹⁷, Alberto Valenzuela Llanos¹⁸ y Juan Francisco González¹⁹. La forma rápida, certera, expresiva y el uso del color de este último maestro cautivó su interés formativo de ella.

¹⁶ *Ibid.* pp. 29-30.

¹⁷ Ricardo Richon Brunet (París 1866-Santiago de Chile 1946), artista visual francés de gran relevancia en el medio europeo de la época, recibió premios y reconocimientos tanto en Francia como en EEUU, España y Rusia. Fue profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Chile y llegó a ser su sub-director. Recibió importantes encargos del Estado de Chile, como por ejemplo su nombramiento como Secretario General de la Exposición Internacional realizada en el Palacio de Bellas Artes, en el contexto de la celebración del Centenario de la Independencia de Chile. Fuente: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40028.html>

¹⁸ Alberto Valenzuela Llanos 1869-1925, pintor chileno, fue alumno de Cosme San Martín, Pedro Lira y Juan Mochi. Becado cuatro veces para estudiar pintura en Francia, logró la cátedra de Pintura en la Escuela de Bellas Artes en 1911. Junto con recibir innumerables premios y distinciones, obtuvo la Cruz de Caballero de La Legión de Honor, otorgada por el Gobierno Francés. Fuente: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40032.html>

¹⁹ Juan Francisco González Escobar, 1853-1933, Pintor chileno, fue alumno de Alessandro Cicarelli y Pedro Lira. Fue profesor por más de 30 años de las cátedras de Croquis y Dibujo al Natural en la Escuela de Bellas Artes. Es reconocido como uno de los pintores más importantes en la historia del arte chileno. Fuente: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-78055.html>

En el transcurso de sus primeros años de formación, fue alumna de Juan Francisco González, para mejorar el desarrollo de recursos técnicos y expresivos. Para adquirir estas habilidades, fue acogida por el maestro, quien de manera complementaria a la academia la guio en su formación y le solicitó además la realización algunos trabajos específicos de copias de obras de destacadas colecciones. Esto le permitió a Celia Leyton contar con recursos para la compra de materiales necesarios para su aprendizaje. Gracias a esta interacción, pudo visitar su casa y su taller privado, donde se percató de su alta producción. En una de estas reuniones, hubo un episodio específico que determinó el futuro de su relación académico-artística. Ella relata en sus memorias el malestar que sintió Juan Francisco González, cuando la sorprendió realizando trabajos distintos de los que él le había solicitado. Celia Leyton fue increpada, acusada de falta de compromiso y de hacerle perder el tiempo al maestro. El reconocimiento de este error fue asumido en silencio, pero de manera evidente mermó su relación con él. Se cree que este episodio pudo haber incidido en que Celia Leyton no fuese considerada para las becas a Europa, que Juan Francisco González, junto a otros artistas, designaban según sus criterios.

Pese a lo ocurrido, Celia Leyton de igual manera valoró en su aprendizaje, la importancia que tuvo la figura del maestro Juan Francisco González. Él, con una personalidad desafiante instaba en su cátedra de dibujo y croquis la captura fugaz de la imagen, la pincelada certera e inmediata para verterlo en la tela. Este aprendizaje técnico le permitió a Celia Leyton aplicar estos conocimientos de manera frecuente en su producción visual. De esta manera, ella fue presenciando y capturando escenas cotidianas o rituales, primero en su memoria, y luego en el ejercicio con su paleta, pinceles y telas. Así lo destaca Ana Allamand, en su texto *Pintura chilena del XIX. Juan Francisco González una nueva experiencia creativa*, donde indica:

El extrovertido y apasionado Juan Francisco González suscitaba entre los jóvenes una gran admiración [...] encantando a toda una nueva generación con su arte libre y lleno de emoción. Su pasión lo dejaba agotado tras cada clase, según él mismo cuenta, pero valió la pena: Vicente Huidobro, María Tupper, Ana Cortés, Laureano Guevara, Enriqueta Petit, Marta Villanueva, Pedro Luna, Camilo Mori e Israel Roa destacadas figuras de las artes chilenas del siglo que comenzaba, fueron sus alumnos²⁰.

20 Allamand, Ana Francisca, y Huneus, Teresa. *Pintura chilena del siglo XIX Juan Francisco González. Una nueva expresión creativa*. Ed. Origo. Santiago, Chile: Origo, 2008. p.26.



Escuela de Bellas Artes, alumnas de Pablo Burchard, *Revista de Arte*, 1936.

Durante el tiempo en que Celia Leyton estudiaba, tuvo momentos de mucho compromiso con su formación, situación que con el paso de tiempo fue decayendo. Mientras estudiaba artes, participó en diferentes concursos donde obtuvo premios en distintas secciones con la primera y segunda medalla en la Escuela de Bellas Artes. Con el paso del tiempo, comenzó asistir poco a las clases de Alberto Valenzuela Llanos e incursionó en creaciones más vanguardistas. Finalmente, abandonó la academia, decisión que fue muy compleja de concretar, ya que debía dejar atrás sus sueños de ser artista. Esta decisión se suma, en aquellos tiempos, a la experiencia que tuvieron otras mujeres de aquella época en el desarrollo de sus carreras como artistas. Comprender cómo afectó el contexto social, cultural, político y artístico en la participación de las mujeres en el arte permite visualizar las barreras que tuvo que enfrentar Celia Leyton en el desarrollo de su trayectoria.

1.2 Mujeres en la academia

Durante la celebración del Centenario de la República, empezó a visualizarse un giro nacionalista en las temáticas abordadas por artistas e intelectuales. Esto se manifestó en un interés, hasta entonces poco desarrollado, por lo nativo y lo local. Los creadores más vanguardistas del país, entre estos el Grupo de los Diez²¹, conformado por intelectuales de diversas áreas, son quienes junto a los artistas visuales de la Generación del 13²² se aventuraron a descubrir lo cotidiano como un sello de identidad nacional. A través de las pinturas, se empezó de a poco a reflejar el quehacer del pueblo, su paisaje y los productos locales, mientras la literatura y la poesía daban cuenta de lo cotidiano, tanto en el espacio urbano como en el rural²³.

A principios del siglo XX, Chile impulsó un contexto cultural que daba cuenta de un desarrollo artístico nacional. Este escenario estaba fuertemente influenciado por las modas conservadoras que regían el panorama oficial en Europa, particularmente de Francia y que, en la esfera latinoamericana, se seguía implementando casi “al pie de la letra”. Esto no solo ocurrió en lo artístico, sino también en diversos ámbitos de la vida cotidiana como educación, moda, música y arquitectura, que instalaron en la sociedad chilena una mirada eurocentrista. Un ejemplo de esto es la inauguración del Museo de Copias en el Palacio de Bellas Artes, impulsado por Alberto Mackenna Subercaseaux en el año 1911. El posterior aporte y valoración de la identidad nacional en el arte generó no solo un cambio en este escenario, sino también en los actores, que esta vez incluyó a las mujeres.

21 Se denominó Grupo de los Diez a varios intelectuales y artistas que fueron una avanzada cultural que se destacó por el carácter multidisciplinario de la agrupación. Sus obras alcanzaron casi todas las áreas artísticas y lograron editar su propia revista. Entre los principales miembros, se encontraba Manuel Magallanes Moure, poeta; Juan Francisco González, pintor; Armando Donoso, periodista; Alberto García Guerrero, músico; Alberto Ried, poeta; Acario Cotapos, músico; Augusto D’Halmar, escritor; Alfonso Leng, músico; Julio Ortiz Zárate, pintor; Ernesto Guzmán, poeta; Eduardo Barrios, escritor y Julio Bertrand Vidal, arquitecto.

22 Se denominó como la Generación del 13 a un grupo pictórico chileno. Su nombre se atribuyó a una exposición que desarrollaron en 1913, en los salones del diario chileno El Mercurio. Las temáticas de sus obras se centraron en la crítica social, donde destacaba lo criollo y las costumbres de las clases sociales más humildes. Entre los exponentes más conocidos, se encuentra: Agustín Abarca, Enrique Betrix, Abelardo “Paschin” Bustamante, Jerónimo Costa, Arturo Gordon, los hermanos Alfredo, Enrique y Alberto Lobos, Guillermo Maira, Elmina Moisan, Ezequiel Plaza, Guillermo Vergara y Nicanor Vergara.

23 Allamand, Ana Francisca, y Huneeus, Teresa. *op.cit.* p.26.

La incorporación de las mujeres, en el ámbito artístico, no estuvo exenta de complejidades. El contexto social, político y cultural ya las relegaba a espacios confinados a lo doméstico y social, por lo que se encontraban fuera de las esferas de decisiones políticas y económicas²⁴. Las mujeres solían ser excluidas de los círculos en los que se tomaban las decisiones del sistema de las artes locales, donde eran los hombres, desde la oficialidad, quienes ejercían ese derecho. Fueron muchas las artistas que tuvieron que luchar para abrir espacios que estaban reservados a lo masculino. Mujeres de distintas clases sociales, en solidaridad con su género, gestaron espacios para su desarrollo personal y profesional. Entre ellas, se destacan Ana Cortés, Laura Rodig, Matilde Pérez, Rebeca Matte, Marta Colvin, por mencionar a algunas de este periodo²⁵. Celia Leyton no estuvo alejada de este escenario social y político, por eso es importante contextualizar y entender cómo ella debió afrontar estos desafíos para hacerse un camino en el arte.

En este contexto, es importante considerar que no existían las condiciones para el desarrollo artístico de las mujeres. Gloria Cortés sostiene: “La experiencia de las artistas a inicios del siglo XX subraya las limitaciones que enfrentaron en el acceso a la formación artística y sus convenciones, las distinciones de género realizadas por los críticos de la época y que deriva, finalmente, en la invisibilización al interior de las narrativas hegemónicas”²⁶. Dicho contexto generó que la profesionalización del ámbito artístico estuviese suscrita a dinámicas que favorecían a los hombres, o en menor medida al de algunas mujeres que buscaban desarrollarse a la sombra de ellos. En este sentido, Gloria Cortés afirma: “Aunque la Academia permitió que las mujeres ingresaran a las enseñanzas regladas del arte, al mismo tiempo las mantuvo en una situación desigual frente a los compañeros varones, especialmente en relación a la circulación de sus obras o a las instrucciones académicas”²⁷. Pese a que las mujeres estuvieron fuertemente contenidas en los repertorios del arte chileno, de manera progresiva y esquivando dificultades, fueron integrándose a los circuitos artísticos nacionales.

Un espacio de integración para las mujeres fue la academia, lo cual impactó en dos dimensiones. Primero, el ingreso de ellas permitió

24 Véase Salazar, Gabriel. *Patriarcado mercantil y liberación femenina (Chile, 1810-1930)*. Santiago, Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

25 Véase Klimpel, Felicitas. *La mujer chilena (Aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1962. pp. 197-199.

26 Cortés, Gloria. *Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927)*. Boletín de Arte N° 17, 2017. p. 3.

27 Cortés, Gloria. *Desacatos. Prácticas Artísticas Femeninas 1835-1938*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Ed. Artes, Museo Nacional de Bellas. Santiago, Chile, 2017. p. 18.

compensar la visión masculina predominante de la época en dicha institución. Este fenómeno causó un reforzamiento de las miradas eurocentristas del arte, ya que estas mujeres provenían de clases acomodadas, lo que les permitió viajar y permearse de la cultura europea. Sin embargo, esto no facilitó la integración a la Escuela de Bellas Artes de miradas centradas en las necesidades reales del territorio local, lo que redundó en la imposibilidad de usar el arte como un medio para reflejarla pobreza y desigualdad que tenía el país en ese momento. En este mismo sentido, Gloria Cortés amplía esta percepción describiendo la mirada hacia la mujer de la época y el espacio que las artes le propiciaban: “Las experiencias de la subjetividad femenina son consideradas como una debilidad, derivadas de las emociones siempre cambiantes de las mujeres, según lo definía la medicina de la época. Sin duda, uno de los espacios que permitía el intercambio de imaginarios, influencias y transferencias entre las jóvenes fue el taller, que promovía la autoconfiguración femenina sobre su propio lugar en el arte y la función que decidieron ocupar en la escena nacional. La construcción de los lugares de lo femenino, de pertenencia y de identificación, desde una perspectiva colectiva, generaba nexos afectivos que las relacionaban con cuestiones sociales, el desamparo, la maternidad y los espacios de subjetividad e intimismo. Desde ese territorio, las relaciones entre artistas de la época, en donde operaban los afectos, quedaban expresadas en la producción de redes fuera de la institucionalidad”²⁸. Este escenario obligó a las artistas de la época a buscar otras estrategias que les permitieran subvertir el patriarcado de la Escuela de Bellas Artes.

La estrategia principal que emplearon las mujeres para apoyarse en el desarrollo de su trabajo fue formar agrupaciones. Una de las principales asociaciones de mujeres que se conformaron fue la Sociedad Artística Femenina creada en 1914. Esta asociación estaba constituida por diversas integrantes que se dedicaban a la pintura y a la escultura. Entre ellas, se encontraba Dora Puelma Francino de Fuentealba, Sofía Barros de Jara y Ester de Ugarte entre otras; la primera de ellas actuaba como presidenta de dicha organización. El propósito principal de esta agrupación era generar instancias de apoyo mutuo entre mujeres, en el desarrollo de los diversos lenguajes artísticos y a la gestión necesaria para la difusión de sus trabajos. Buscando satisfacer la misma necesidad, se creó el Club de Señoras (1916-1923), cuyo objetivo fue fomentar la difusión y circulación de artistas en el reciente mercado del arte femenino. Ambas agrupaciones ayudaron a fundar las bases de la inserción de las mujeres en el mundo artístico.

²⁸ Cortés, Gloria. *Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas*. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927). Boletín de Arte N° 17, 2017. p. 3.

Otra de las problemáticas a las cuales se veían enfrentadas las mujeres en esa época estaba relacionada con el acceso a la formación artística. Un ejemplo de esto solían ser las distinciones de género que se producían, a favor de los hombres, para participar en las clases de dibujo al natural (figura humana), donde las mujeres no contaban con el mismo acceso. Esto grafica el escenario adverso que tuvieron que sobrellevar las mujeres para desarrollarse en este ámbito. El arte le brindó a la mujer un espacio de participación ciudadana sin precedentes en nuestro país. De hecho, Gloria Cortés establece que se generan diferencias en la forma de abordar esta problemática, dependiendo del estrato socio económico al cual pertenecían.

[...] la mayoría de las participantes pertenecían a la burguesía chilena. Las diferencias sostenidas entre unas y otras marcaban escenas de desarrollo artístico tanto para los espacios de circulación como en sus componentes visuales. Mientras unas establecían discursos sobre lo femenino mediante modelos de representación modernos asociados al canon académico, otras lo hacían desde su asociación de vanguardistas periféricas. En ambos casos aludían a un discurso de colectividad femenina. Aunque la participación de estas artistas en los escenarios de difusión y creación no alcanzó, en el mayor de los casos, ribetes políticos, asumieron funciones activas y públicas en defensa de la mujer²⁹.

Las artistas asumen lo femenino como una forma de alterar el orden establecido. Este orden se observa especialmente en los sistemas de autopresentación y autolegitimización que practicaba la tradición masculina en el ejercicio de la creación artística. En este campo de acción, los hombres podían desarrollarse de manera preferente en el ámbito de la creación, difusión y circulación de su producción artística. Este circuito, obviamente no favoreció a las mujeres que pretendían hacer de esta área artística una profesión. Las mujeres no contaban con redes de colaboración que les permitieran beneficiarse de esos círculos. Tuvo que pasar bastante tiempo para que las mujeres transformaran un nuevo contexto socio político que les permitiera desarrollarse.

La formación artística de las mujeres parecía estar supeditada a la moral y buenas costumbres de lo que representaba lo femenino en aquella época. Un ejemplo concreto de las diferencias establecidas en el ejercicio de la docencia, en el ámbito artístico, tuvo relación con el ingreso restringido de las mujeres a algunas cátedras como la de dibujo al natural. La formación académica de las mujeres en el arte tuvo que ir incorporando, de manera gradual, las construcciones de lo femenino en el arte durante el siglo XX.

²⁹ Cortés, Gloria. *op. cit.* p.3.



"La Señorita Luisa Isella en su Taller" *Instantáneas de Luz i Sombra*, 1900.

Mientras tanto sus compañeros accedían a las clases de dibujo con modelos de hombres y mujeres, las artistas debían conformarse con la copia de imágenes inertes, yesos y litografía. En 1920 las reformas a la enseñanza artística consideraron la separación de los talleres en secciones para hombres y mujeres, medida que acentuó las diferencias formativas y que fueron retomadas a mediados del siglo XX en pos del recato y las buenas costumbres asociados a los roles de género. La posibilidad del trabajo corporal se construye, entonces, al interior de los talleres femeninos donde la fotografía y la autoenunciación entre las mujeres llegan a convertirse en instrumento para experimentaciones en el campo de lo visual, especialmente en lo referido a la construcción de las corporalidades³⁰.

En este sentido, la masculinidad normaba todos los ámbitos sociales e, incluso, el género de la crítica del arte, las publicaciones, los repertorios de la pintura giraban en torno a esta mirada patriarcal. Si bien el contexto para formar a nuevas artistas fue complejo, Celia Leyton, renunció a este proceso formativo profesional y se enfrentó al dilema de buscar otro espacio para canalizar su formación, tomando la decisión de ingresar al mundo de la docencia. Si bien no era su primera opción, ahí encontró un espacio para seguir creando y de forma paralela abrir visiones a otras mujeres en formación.

30 Cortés, Gloria. *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Ed. Artes, Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile, 2017. p. 23.