

## DE VIRGINIO ARIAS A LILY GARAFULIC

**Texto publicado en libro “Escultura Contemporánea” Editorial Artespacio, 2005. Historia de las cátedras de escultura, Facultad de Bellas Artes de la U. De Chile entre 1840 a 1970.**

Pongo a disposición de ustedes estas reflexiones.

Apuntes de un viaje, a través de las calles de la ciudad de Santiago, París, Buenos Aires y Londres, viaje en los libros, en las bibliotecas, viaje de estatua en estatua, de museo en museo.

Mi viaje, también para conseguir testimonios de otros escultores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en cuya historia centro mi relato.

Partimos con Lily Garáfulic, Matías Vial, Rosa Vicuña, Luis Mandiola Fernando Undurraga, Osvaldo Peña, Felix Maruenda, Ximena Rodríguez, Héctor Román, Enrique Ordoñez, Patricia Vargas, Bene Tuki Pate en la Isla de Pascua.

Pongo también a disposición de ustedes mi análisis de la obra educativa de don Virgilio Arias: la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, el literal edificio que él edificó, sus programas de estudio que no han variado en ciento cuatro años. También la obra educativa de los que ahí siguieron.

Pongo a disposición de ustedes mi viaje hacia don Virgilio Arias.

Este es un viaje por su Escuela, depositaria en ese período de la historia de la *escultura en Chile*. Es un viaje también a través de los maestros que él formó, me detengo especialmente en sus cuatro últimos discípulos, Julio Antonio Vásquez, Raúl Vargas, Samuel Román y José Perotti.

Viajo también a través de la obra y los talleres de quienes fueron sus adversarios en escultura, los que cambiaron las reglas del juego que él estableció, Lorenzo Domínguez , Marta Colvin y Lily Garáfulic.

Viajo también hacia los maestros europeos, especialmente franceses y algunos ingleses contra los cuales rebota siempre como un eco la historia de la *escultura en Chile*, rebote cercano a veces y también lejano.

En el período, los maestros europeos también fueron gestores poderosos de una parte fundamental de la historia de la *escultura en Chile*: Rodin, Bourdelle y Brancusi.

Menciono con cierta profundidad a dos corrientes escultóricas fundamentales, que trabajan en el mismo periodo que reporto, y que Chile jamás ha integrado a la historia de la *escultura en Chile*: escultura en madera mapuche, y escultura en madera rapa nui.

Y me detengo finalmente a escarbar para encontrar algo que sé que está ahí: lo que nunca cambió.

El legado cultural que durante un siglo evolucionó con todas las tendencias, se adecuó a cada uno de los sistemas culturales de su tiempo, el legado profundo que vio caer todas las modas y que permanece hasta hoy en las formas de mirar la realidad de los escultores, en la forma de trabajar y enseñar, en una aperrada manera de vivir y armar sus talleres.

El legado que después de cien o ciento cincuenta años de trabajo, podríamos comenzar a llamar una tradición.

Legado oral que transmite contenidos a través de gestos de trabajo, modos de tomar las herramientas, modos de leer los libros, en una tradición oral que se transmitió siempre en el suelo mismo de los talleres, entre los yesos o las piedras, y que se comunicó durante sesenta años en la Facultad, bajo la luz del Parque Forestal.

Trataré de explicar los contenidos de la indiscutible oralidad en que se realizó el pacto maestro-alumno en la *escultura en Chile*.

Estas crónicas de viaje a través del tiempo y los lugares, reflejo de mis experiencias, podrán servir a los alumnos de escultura a quienes dedico especialmente mi testimonio, a los historiadores del arte como material fenomenológico, coleccionistas, o al lector como información, pero no serán entendidos plenamente sin repetir mi viaje.

Sugiero las mismas visitas y el mismo recorrido de las esculturas y monumentos que nombro.

Todo este escrito está basado en una sola verdad: una escultura no se entiende en una fotografía, es necesario hacer el viaje hacia el lugar de su emplazamiento, y en ese lugar conversar con ella.

El lenguaje escultórico es un lenguaje intraducible a otros lenguajes. Una escultura no se puede explicar. Solamente se entiende cuando el diálogo se produce: en el contacto aquí y ahora, en el contacto visual y táctil entre el espectador y la obra.

Es el viaje de un escultor, no de un historiador, agradezco a ellos, la información básica de la vida y obra de los maestros.

Ochenta y seis años desde Nicanor Plaza hasta Lily Garáfulic en escultura.

La mía es una visión parcial; no esperen objetividad en mi mirada ni mis relatos. Nunca la hubo ni en mí ni en la Facultad que me formó, donde sólo existieron visiones distintas y apasionadas, visiones que muchas veces compitieron entre ellas. Sólo hay objetividad en las escuelas de bellas artes donde varios maestros enseñan sus diferentes visiones en cátedras paralelas e independientes, la objetividad es una conclusión del alumno, que se produce muchas veces años después de salido de la escuela.

Si es difícil ser objetivo hablando de mi propia experiencia como escultor, es mucho más difícil serlo hablando de quienes fueron mis maestros, y puntos de partida.

Cuando hablo de ellos, hablo de mi propio camino, que parte de ellos, y luego sigue en las preguntas que ellos no alcanzaron a responder, porque tal vez les faltó vida, cuando hablo de ellos, hablo especialmente de mi duro trabajo para sacármelos de encima.

Creo que estas notas pueden ser complementarias. Hay mucha información de crónicas que no está en las monografías y que fue surgiendo de las entrevistas a quienes fueron sus discípulos y del análisis de primera mano de las prácticas de taller que aún perduran en los métodos de enseñanza de Chile. Agrego también mi experiencia de estudio de las academias europeas y sus métodos de enseñanza.

Las estudié en mi estadía en Inglaterra por encargo de mi escuela en St. Martin's School of Art, donde destiné un día docente a la semana durante tres años al estudio del paso de las corrientes figurativas a las corrientes abstractas en escultura y la crisis que este paso produjo en las academias de arte a lo largo del siglo XX.

En este escrito entro en profundidad a estudiar la obra de don Virginio Arias, y su legado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y quienes participaron como profesores en la misma Facultad.

Solo nombro a grandes escultores de la época como Rebeca Matte, Guillermo Córdova, Simón González, Ernesto Concha, Ana Lagarrigue, Abelardo Bustamante, Alberto Araya, Antonio Corsi, Totila Albert, Laura Rodig, María Fuentealba, Blanca Merino, federico Casas, Peter Horn, Alejandro Rubio. Sin disminuir los méritos escultóricos de esos maestros, simplemente no entro en un estudio más profundo porque, si bien conozco su obra, prefiero estudiar algunos escultores cuya obra conozco bien, remito al lector a los estudios de Víctor Carvacho, Milán Ivelic, Enrique Solanich, etc.

### **Don Virginio.**

Escogí a don Virginio Arias para iniciar el relato y no a don Nicanor Plaza, quien fuera su maestro y excelente escultor, quien por sus propios medios y generosidad lo colocó en París, lo conectó con los maestros más relevantes de la época, lo que le permitió consolidar en pocos años una obra de inmensa solidez en el terreno escultórico y académico.

Escojo a don Virginio, pues mirando desde hoy, sesenta y tres años después de su muerte, tiempo suficiente para juzgar las consecuencias de su vida, considero que él constituye un cruce mayor de caminos en la *escultura en Chile*. También porque él y su generación son el último instante de la escultura académica, después de ellos se produce un quiebre gigantesco en la historia de la escultura.

Para entender todo lo que pasa hoy en la *escultura en Chile*, se nos hace necesario un viaje hacia el pasado y un estudio prolijo de su vida y su obra.

Comienzo entonces este viaje hacia don Virginio, con otro hacia el pasado de Chile, 1855.

Ciento cincuenta años hacia atrás y mil quinientos kilómetros hacia el sur: Arauco.

En una entrevista dada poco antes de su muerte al Diario La Nación, él afirma haber nacido en un caserío que se engasta casi en las riberas mismas del río Chol Chol, cordillera de Nahuelbuta, a cuarenta kilómetros de Temuco, que se fundaría veintisiete años después. “Por allí el río desciende tranquilo y transparente por entre los cordones de la Cordillera de Nahuelbuta... el silencio milenario de la selva... mañío, laurel... la visión de esa naturaleza todavía salvaje y el espectáculo de selvas todavía salvajes... donde todo adquiere dimensiones colosales...”

Encontré en los anales de la Universidad de Chile de 1904 el siguiente dato por Guillermo Wilson sobre la organización de la Misión Araucana de Chol Chol: “Asistencia Media al Colegio en 1899 – veinte años después de la salida de don Virginio Arias hacia Concepción: niños chilenos: 25; niños mapuches: 18”.

Don Virginio nace en 1855 en territorio de guerra, es la etapa final de la Guerra de Arauco, la más sangrienta. Cuando él tenía ocho años, en 1862, recién Aurélie Antoine es repatriado a Francia y la Guerra de Arauco finalmente termina cuando Virginio está recorriendo Chile como santero en 1883 con la pacificación “final” de la Araucanía.

En esa selva lluviosa de Nahuelbuta, se desenvuelve la niñez de don Virginio, muere su padre y se ve obligado a emigrar hacia Ranquil-Concepción.

En Chol Chol, se conmemora con columnas funerarias de madera en los cementerios mapuches.

### **Estelas funerarias mapuches: chemamul**

El escultor araucano de madera tenía dos funciones: la confección de rehues (troncos ceremoniales por donde suba la machi para comunicarse desde la tierra al cielo) y, cada vez que alguien moría, se tallaba una estela de madera que se instalaban sobre las tumbas en los claros de los bosques, tal como las cruces en los cementerios cristianos. Las estelas funerarias mapuches son a mí modo de ver, las mejores esculturas producidas en Chile en esa época por su presencia material, por su profunda relación al paisaje y a la historia, la historia trágica de Arauco, fueron talladas a hacha en troncos de roble partidos con cuña, son figuras de pie hechas para vivir cien o doscientos años en los bosques del sur. De ellas se conservan sólo 4 en el

Museo de Arte Precolombino y una imagen que es un clásico de la fotografía chilena. Los tótems del Museo Precolombino fueron encontrados en la vertiente sur de la Cordillera de Nahuelbuta.

Los tótems del Museo están muy bien conservados, por lo tanto, fueron hechos alrededor de 1860, en el mismo período en que Nicanor Plaza trabajaba en París en un homenaje escultórico a otra etnia americana que se extinguió en la vida real, pero que fue recogida viva en la literatura norteamericana.

*The Last of Mohicans* fue hecho con aros en las orejas y en bronce, con penacho de plumas. En 1900 viajó a Chile con el nombre de Caupolicán y fue instalado sobre una inmensa roca de 25 metros cúbicos de basalto en la punta del Cerro Santa Lucía. Recomiendo visita.

Es la mejor escultura de Nicanor Plaza y creo que uno de las grandes monumentos de Santiago.

La mayoría de los tótems funerarios mapuches no alcanzaron a vivir sobre sus muertos. En 1883, cuando don Gregorio Urrutia termina la Pacificación de la Araucanía y los mapuches que quedaron son repatriados por el gobierno de Chile hacia reservaciones.

Los enormes territorios de la ribera Sur del Bío Bío quedan a disposición del gobierno de Chile, quien los entrega a colonos.

Comienza, en esa época, la gran quema del sur de Chile, que duró hasta la década del '70.

Los colonos incendiaron (rozaron) los bosques para producir tierras cultivables. Al disiparse el humo de los incendios, aparecían intocados en los claros del bosque cementerios de indios, en los espacios de tierra sin árboles en que los indios clavaban sus columnas silenciosas. Estos cementerios también fueron arados. El problema fue qué hacer con estas enormes esculturas-troncos de entre 6 y 7 metros.

Circula el testimonio entre los arqueólogos del Museo Precolombino de Santiago haber visto pasar filas de carretas llenas de tótems para ser vendidos en los pueblos como leña para las panaderías.

Habría que ir muy lejos, atravesar toda América por la Costa del Pacífico hasta la Columbia Británica, cerca de donde cien años antes combatió el último mohicano, para encontrar escultura en madera de esa calidad.

Es un lugar común que el pueblo mapuche no tuvo cultura, pero yo me atrevo a afirmar que fueron los grandes escultores de madera del sur. Instalo la imagen de estas esculturas al comienzo de este escrito no sólo porque fueron hechos en Chile y en la misma época, sino porque los considero escultura, y no “arte de los pueblos primitivos”, insisto en la imagen aunque quiebre la unidad del artículo predominantemente en mármol de Carrara y bronce. Además, comienzo con ellos, como un homenaje a nuestras mejores esculturas quemadas junto a la mayoría de los bosques de la Araucanía. Y además porque son el punto de partida del viaje de don Virgilio y el punto de llegada de sus discípulos.

### **El viaje de Arias**

La segunda imagen del escrito es “Madre Araucana”, una pequeña escultura de bronce, donde don Virgilio relata veinte años después de su nacimiento en 1825 y en París su propia salida de Arauco a las espaldas de su madre que lleva un cántaro en la mano y que lo lleva a él en una pequeña parihuela de madera.

A los once años, don Virgilio comienza como aprendiz de santero en Concepción. Su maestro fue Tomás Chávez. Trabajando madera y reparando iglesias, recorre Concepción, Yumbel, donde talla “San Sebastián”, el mismo al que le rezan los chilenos cada año, Los Ángeles, Talca. En esos años se conoce al niño santero como “el maestrillo”. Luego vuelve al campo, donde maneja una máquina trilladora, las únicas disponibles en la época eran “máquinas paradas”, enormes máquinas grises de marca Case con un gran motor a vapor; él que manejaba la máquina, le daba el ritmo a la faena, a veces con trescientos ó cuatrocientos hombres.

A los diecinueve años entra al curso de escultura de Nicanor Plaza en Santiago, en la “sección Bellas Artes” de la Universidad de Chile.

La “sección” comenzó a 1858 bajo la dirección del escultor francés Francois; quien además de profesor de escultura, fabricante de espadas para el Ejército de Chile, discípulo de Rude, autor de La Marsellesa en el Arco del Triunfo de París y formador de Nicanor Plaza.

Arias se destaca inmediatamente como el mejor de los alumnos de Plaza. El maestro lo lleva a París a su propio costo.

## **París**

En 1875 es admitido en el Salón de París con una cabeza, un retrato de su maestro don Nicanor. Al final de este año se queda sólo en París, pues su maestro vuelve a Chile, y entra de ayudante de François Jouffroi, el escultor más exitoso de la época y maestro en la Grande École de su amigo Plaza. Complementa sus entradas trabajando nuevamente de santero en una fábrica de estatuas religiosas.

En esta época, principios de la guerra de 1979 en Chile, no pudiendo soportar la pobreza, se dirige a la Embajada de Chile y cuenta su situación a don Alberto Blest Gana, quien le ofrece solamente repatriarlo a Chile, como recluta para la guerra, en uno de los buques cargado de cañones y armamento, que él compraba en Francia e Inglaterra, como pertrechos al Ejército y la Armada.

Don Alberto estaba en ese mismo momento ocupado en una polémica periodística en los diarios de París contra Aurelie Antoine y sus pretendidos derechos sobre la Araucania.

Como puede, se queda en París y se incorpora como alumno a L'École de Beaux Arts (Grande École), y comienza a trabajar en su "Combatiente del Pacífico", que devino después en el famoso "Roto chileno de la plaza Yungay". Luego se incorpora al taller de Jouffroi, a la Escuela de Artes Decorativas (Petite École), de donde había sido alumno Rodin diez años antes, por no haber sido admitido en la Grande École. En esa escuela tiene como maestro a Falgouillère. Además estudia en la Escuela de Jean Paul Laurence, gran amigo y defensor de Rodin, y trabaja con él como ayudante. Estando con él estalla el escándalo donde se acusa a Rodin de copia del natural (vaciado en yeso directo desde un cuerpo humano, no de un original escultórico) con la escultura "La Edad de Bronce". Rodin es defendido públicamente por el maestro Laurence.

Don Virginio ve trasladarse en esa misma época a Rodin al "Taller J" del Depósito de Mármoles, el taller de al lado de Laurence. Y, entre 1880 y 1886, ve crecer el trabajo de Rodin en dos de sus grandes temas: "Las Puertas del Infierno" y, de 1884 a 1890, observa a su vecino trabajar en "Los Burgueses de Calais". Desde 1883 ve entrar a Camile Claudel todos los días al taller del maestro y ve entrar también



a madame De Morla de Vicuña, para hacerse el retrato en mármol que hoy se exhibe en el Museo Rodin. Ve también entrar muchas veces a Bourdel, quien sería más tarde ayudante de Rodin y, 30 años más tarde, profesor de la mayoría de sus discípulos, profesores de la Facultad de Bellas Artes. Después de esta permanencia de taller contiguo, no me cabe duda de que don Virginio conoció a fondo la obra y la manera de trabajar del maestro Rodin.

### **“El Roto”**

Su mejor trabajo de esa época es “El roto chileno”, magnífica escultura, instalada hasta hoy sobre una base de “pesadilla”, una gruta de ferrocemento, imitación piedra, en la plaza Yungay de Santiago.

“El roto chileno” se basa en el “Adonis” atribuido a Praxiteles, el que se exhibe hasta hoy en el patio del Belvedere, en el Museo del Vaticano, desde 1543. Esa escultura es una copia en mármol de un bronce original griego del siglo IV. El “Adonis”, visitó París en 1798, cuando llegó en procesión triunfal desde Roma entre los tesoros de Napoleón. Antes de ser devuelto a Roma en 1816, el “Adonis” (L’Antine), fue copiado en yeso junto con todo el resto de las esculturas capturadas en el Vaticano, y pasó a constituir la base de la colección de yeso de las academias recién fundadas en París. Aproximadamente cien años más tarde, don Virginio Arias encargaría copias de esos mismos “antiques” para la escuela de Bellas Artes de Chile.

Pero antes trabajó con el “Adonis” como canon básico y estructura de ejes y medidas para la figura de “El roto chileno”. La figura de pie era un trabajo obligatorio a final de segundo año en La Ecole de Beaux Artes. Don Virginio adelanta su pie derecho y lo hace tomar un fusil con su brazo izquierdo. La cabeza es probablemente un retrato de algún modelo francés, y la columna de apoyo en la pierna derecha es una gavilla de trigo y no un ramo de hojas de acanto como en la escultura griega.

Todas las medallas, las ganó en París con el “Descendimiento”, su gran pietá de mármol del Museo de Bellas Artes, que fue exhibida en la Exposición Universal de París, en el pabellón chileno, junto con algunos productos de la tierra: salitre, cobre, manganeso y vino. En ese mismo tiempo se exhibía en París otro producto chileno: una familia de selknam, desnudos en una jaula, con un letrero que decía “Caníbales”.

### **Talleres y prácticas de trabajo**

¿Cómo eran los talleres, los particulares de los maestros o los de las escuelas?

Mirados desde la práctica de la escultura de hoy, alguien podría pensar en lugares de mucho ruido, como nuestros talleres, con tecles y puentes grúa, para mover los bloques de mármol, un horno de fundición en la otra esquina, máquinas soldadoras, fraguas y sonido de martillo por todos lados, todo el mundo usando lentes de protección, orejeras y máscaras para soldar, máscaras antigases o antipolvo. Trabajo y ruido como en cualquier maestranza.

Los talleres que conoció don Virginio, el de su maestro Plaza en Chile, el de la Grande École, el de Carriere Belluce (escultor que apoyó a Rodin para conseguir el trabajo de “Las Puertas del Infierno” y de quien había sido ayudante en 1860 y con quien trabajó también como ayudante en el monumento a O’Higgins y La Concepción, uno en la Alameda Bernardo O’Higgins y el otro en la Plaza del Congreso antiguo), el de Jean Paul Laurence, su maestro de academia y vecino del taller de Rodin: el depósito de mármol. Los talleres de Chile y de París en esa época eran lugares húmedos y silenciosos, muy helados en invierno, con una altura promedio de cuatro metros y un máximo de 80 metros cuadrados, donde se sentía el gotear del agua.

### **Escultores en 1900**

El escultor o el ayudante era un ser vestido con delantal blanco y poseedor de las siguientes herramientas: cuatro calibres de medir de cuatro metros a veinte centímetros, quince estecas de madera de limón, un compás de conversión 1:2, un compás de conversión 1:3, doce raspadores y cortadores, una plomada portátil y un trípode de plomada, un metro y un trozo de madera de tres centímetros por cinco centímetros por cuarenta centímetros dos taburetes para modelos, diez taburetes de diferentes medidas, un gran depósito de arcilla al menos de tres metros cúbicos y un estanque de agua, dos braseros para la modelo.

En este medio se movían el escultor y sus ayudantes.

El escultor era un modelador.

Bocetos.

En términos simples: trabajaba solamente en arcilla, sobre armazones sólidas de hierro o madera con un entorchado de alambre y pequeños trozos de madera

(mariposas), donde se iba instalando la greda en pedazos grandes al principio y pequeños al final, según lo que el escultor veía en el modelo.

El escultor partía de un boceto normalmente de dos pies de altura (60 cm.). Este boceto se agrandaba a tamaño "heroico" donde la figura humana tenía un promedio de dos metros veinte de altura. Este agrandamiento normalmente era hecho por ayudantes en el mismo taller, bajo la supervisión del maestro, siempre en arcilla. El método de agrandamiento que se usaba era un marco con plomadas colgando y medidas y medidas marcadas en cada uno de él como se indica en la figura.

#### Agrandamiento.

Cuando el trabajo de agrandamiento estaba listo en arcilla, el trabajo del escultor terminaba.

Ahí comenzaba el trabajo de los amoldadores, que dentro del mismo taller sacaban moldes a piezas en yeso. Esos moldes eran llevados luego al taller del amoldador y se llenaban con yeso, obteniéndose la figura en positivo. Luego el escultor, de acuerdo con el cliente, decidía si la figura en yeso era después tallada en mármol o enviada a la fundición para ser vaciada en bronce. En caso de ser tallada en mármol, el yeso era mandado a Carrara en Italia, viaje que se hacía al principio en carreta a través de Los Alpes hasta Pietrasanta, Carrara, a talleres que aún existen.

El número de copias en esa época, según ley no escrita, era de ocho a un máximo de diez.

#### Tallado

El paso del yeso al mármol lo realizaban artesanos talladores con las llamadas máquinas tomapuntes, donde se horadaba el bloque de mármol de acuerdo a profundidades obtenidas en la figura de yeso que se marcaba con pequeños puntos en sus ejes principales, tal como se indica en la figura. El sistema de tomapuntes se usa en Europa desde el comienzo de la escultura helenística (siglo IV ac); se dejó de usar un tiempo durante la Edad Media y fue retomado por los hermanos De La Robbia y reinstituído por Donatello y Miguel Ángel.

No es cierto lo que cuenta Vasari, que Miguel Ángel trabajaba con un sistema de “comparación en profundidad” donde se introducía el boceto trasladado a yeso a tamaño natural en una tina de agua y, a medida que se sacaba el agua, iba apareciendo el modelo y, entre las distancias del agua y la materia sólida eran transportadas al bloque de piedra al que se le iba sacando lo que sobraba como el agua en la tina. Los hechos muestran otra realidad. Después de un estudio constate que la mayoría de sus figuras están llenas de pequeñas perforaciones resultado del taladro con que se trabajaba en el sistema de tomapuntos. Si alguien está interesado en el proceso, recomiendo visitar la gipsoteca de Canova en Posagno, Alto Veneto Italia.

Estos talleres de tallado tenían también especialistas en desbaste y diversas partes del cuerpo humano, especialistas en manos, en cabeza, en pelos, en piel y era imposible para un escultor, por bien formado que estuviera en las artes del tallado, como es el caso de don Virginio, haber siquiera entrado a interrumpir un proceso de alta disciplina en que participaba una banda móvil de talladores especialistas, pues la superficie de los tallados en mármol de esa época no varía una décima de milímetro de la superficie real del vaciado en yeso.

Mármoles en el Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Un ejemplo, para ilustrar el punto, recomiendo una visita a los mármoles del Hall Central de nuestro Museo de Bellas de Artes, dos de ellos son de don Virginio, mayoritariamente tallados en Carrara. El escultor de la época, como decía, era un hombre de delantal blanco y boina con una bolsa de herramientas menor en peso y volumen que el de un pintor, pues no tenía que acarrear ni trípode ni caja de colores. El escultor era un hombre de manos suaves y su labor era la creación de pequeños modelos en arcilla tal como lo vemos en el Museo de Medoun de Rodin, donde no se encuentra nunca una escultura mayor a los 40 centímetros. El escultor también era responsable directo de los retratos o cabezas. Estas sí las realizaba por su propia mano el escultor, en arcilla a tamaño natural. Y por eso quizá las mejores esculturas de la época son los retratos, cabezas desnudas.

El escultor-tallador-cantero-soldador vino después. Con Brancusi la “talla directa” y con González-Picasso el collage, la soldadura y la construcción, todos ellos entre 1905 y 1915 produjeron las semillas de una inmensa revolución en la escultura que cambiaría la atmósfera de los talleres y que también cambiaría las ideas y los interlocutores intelectuales en la cabeza de los escultores mientras trabajaban. Una revolución que

quizás no han advertido la mayoría de los teóricos del arte que siguen midiendo la escultura con los parámetros de la práctica silenciosa del modelado.

Monumentos

Volvamos al París de don Virginio:

Toda la escultura de la época funcionaba alrededor de la construcción de grandes monumentos. Los escultores jefes se movían en la punta de una pirámide donde iban formando una gran base de escultores ayudantes.

Desde Bernini para delante y quizás antes desde Gianbologna y Miguel Ángel, los talleres de los escultores eran grandes empresas de maestros y ayudantes (algo así como el taller de Rubens en pintura). En 1640, para cumplir con el encargo del Papa Inocencio VII en San Pedro, Bernini tuvo bajo sus órdenes a 39 escultores con sus respectivos equipos de ayudantes, amoldadores y fundidores. Se calcula que, en esa época, Bernini llegó a emplear a 15.000 personas desde los albañiles hasta los escultores.

En esos talleres, los jóvenes entre diez y quince años entraban como aprendices a un sistema de escalafón estricto y disciplina como en los gremios medievales.

La visión del artista en su “torre de cristal” jamás funcionó en la escultura, aquello de que “nadie mete las manos en mis esculturas”, en esa época era sólo un mito romántico para el público, esa costumbre se estableció 20 o 30 años después en el período de la “talla directa” o “verdad para los materiales”.

El París de don Virginio, última década del siglo XIX, es el París del monumento.

Las academias eran sólo un complemento de los grandes talleres de los maestros, en las que a la vez eran profesores. Y ellas constituían un centro de reclutamiento de jóvenes talentos que pasaban a ser ayudantes en los grandes talleres.

Eso pasó con Arias, quien fue alumno y ayudante de todos los escultores de la época en París. Pienso que los conoció en profundidad.

No hay mejor sistema para conocer a un escultor que ser su ayudante durante tiempos prolongados. Fue ayudante de: Jouffroi, Falguière, Caulcon, Paul, Laurence, y otros.

Aquí se hace patente una primera realidad base que permanece hasta hoy en la historia de nuestro oficio: el mundo de la escultura es un mundo chico donde todos se conocen, donde todos han sido alumnos o profesores o ayudantes de otros.

Los escultores hemos sido siempre pocos.

Hay un hecho estadístico conocido: se produce un escultor por un millón de personas. Ese mismo millón de personas produce cien pintores.

No he visto nunca a un escultor salir de ninguna parte, este es el único gremio que no se alimenta de autodidactas.

En ese pequeño mundo le tocó competir a don Virginio, en muy poco tiempo y le fue bien. En catorce años de trabajo, logró cantidad de medallas de oro y menciones honrosas; él fue el mejor en los salones, a ningún escultor chileno le fue tan bien en París hasta hoy; le fue mejor que su vecino de taller y bien conocido amigo Rodin, diez años mayor que él y que fue rechazado en la Grande École y que nunca ganó medalla de oro alguna en esos salones.

### **Rodin**

Rodin, su escultura y la enseñanza de sus escritos constituye una de las piedras fundadoras de la *escultura en Chile*. En los diez primeros años del siglo XX, mientras don Virginio volvía a Chile, Rodin consolidaba las posiciones de su revolución en la escultura. Revolución tan grande como la de Freud o Darwin en la bisagra misma del cambio de siglo.

Rodin, con brazo fuerte, limpia la escultura de toda decoración. Le corta los bigotes, le saca los sables, los botones, las draperías, los peinados; hecha a los actores-modelos de su taller y contrata gente de la calle.

Rodin se revela contra el concepto de ornato en la escultura.

“Casi todos nuestros escultores hacen pensar en los de los cementerios italianos- quienes se dedican a copiar en sus estatuas, bordados, encajes, trenzas de cabellos.

Tal vez son exactos pero no veraces- en los monumentos de nuestras plazas públicas, todo es levitas, mesas, veladores, sillas, máquinas, balones, telégrafos”.

Ninguna verdad interior; por ende ningún arte

Ténganle horror a la quincalla- nada de muecas, nada de contorsiones para atraer al público.

Sencillez, ingenuidad!"

Rodin sale del "mundo del arte" al "mundo-mundo" y comienza mirar a la gente simple con gestos de cada día; abandona toda la literatura de folletín; rompe el sentimentalismo de la escultura de la época y entra con verdadera pasión sostenida en el lado material del hombre y su medio de expresión, la arcilla.

No abandona, eso sí, los grandes temas históricos y entra profundamente a la mitología, a la gran literatura de Dante.

Entra en el siglo XX con una escultura hecha con una mirada independiente y de primera mano teniendo como contenido hombres y mujeres desnudos, hombres pobres de nuevo, hombres iguales, en el hueso y en el cuero: "Las Puertas del Infierno", "Balzac", "Los Burgueses", "La Danza": gente simple, sufriendo, amando, ahí están las magníficas cabezas de Camille Claudel.

Para entender de lo que estoy hablando, habría que entrar a El Louvre por los dos esclavos de Miguel Ángel, "abandonar toda esperanza" y recorrer el resto de las salas y luego salir horrorizado por tanta ropa, peinado y pompa barata en el resto de los kilómetros de escultura instalados en los largos corredores de los siglos XVII, XVIII y XIX. Después de ese viaje habría que correr rápido al Museo Rodin para recuperar el aliento y la fe en la escultura. Esta experiencia de recorrido ahorraría horas de discusión intelectual sobre qué es o no es escultura.

### **Rodin y Chile**

Mientras don Virginio trabaja en Chile, Rodin trabaja para la *escultura en Chile*.

El año 1878, termina su "Llamado a las Armas", hoy instalado en la Avenida Libertad, Viña del Mar. Esa escultura no fue ni lejanamente hecha para Arturo Prat, ya que fue hecha para un concurso de conmemoración de la guerra francesa de 1870. La guerra de Prat comenzó el año 1879.

En 1884, hace el retrato de doña Luisa Lynch Solar, hoy en el Museo de Rodin.

En 1886, hace un boceto al “Monumento a Lynch”. Si se hubiese realizado, hubiese sido el último gran monumento ecuestre de la historia de la escultura occidental. Es sin duda la mejor escultura del Museo de Bellas Artes de Santiago.

El boceto de 60 centímetros de alto tiene tremendas consecuencias en la enseñanza de la escultura ya que no hay alumno de los cursos de escultura que no la haya analizado en terracota o, al menos, dibujado.

Sugiero una tarea pendiente para los promotores del patrimonio nacional: este monumento ecuestre debería realizarse, el único monumento a Lynch en escultura está en uno de los frontones del monumento al General Baquedano y fue realizado por Virginio Arias cuarenta años después del boceto de Rodin.

En 1886, trabaja en el boceto para la estatua de Vicuña Mackenna, que nunca se realizó y que se quemó en un incendio de la casa de Chile de la familia Vicuña Mackenna.

En 1895, el “Monumento al argentino-chileno Faustino Sarmiento” instalado en Buenos Aires. (Recomiendo visita.)

En 1902, dos figuras alegóricas para la chimenea del palacio de don Matías Errázuriz.

Junto a Rilke, su secretario de la época, trabaja en la creación de las bases conceptuales de la escultura del siglo XX.

El mensaje inteligente de Rodin caló muy fuerte en la *escultura en Chile* y determinó también las bases poéticas de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

### **Don Virginio en Chile**

En el año 1900, don Virginio se hace cargo de los restos de la “Sección Universitaria de Bellas Artes”, heredera de la “Academia de Pintura”, fundada por Ciccarelli en 1849. Cuando él se hace cargo de la dirección de la Escuela sólo había en ella un profesor de pintura y uno de dibujo, que funcionaba en el Partenón en la Quinta Normal.



Después de seis años bajo la dirección de Arias, en 1906, cuenta ya con trece ramos “en secciones completamente separadas para alumnos hombres y señoritas”, bajo una estricta disciplina.

En 1902, organiza un Salón de Pintura y Escultura, en el cual participa entre otros la joven escultora Rebeca Matte.

En 1903, comienza la construcción de la Escuela de Bellas Artes. El Palacio de Bellas Artes o Museo se comienza a construir en esa misma época bajo la dirección de su colega y amigo escultor José Miguel Blanco.

Noto aquí que los dos más grandes edificios institucionales de las artes visuales chilenas fueran construidos por escultores.

En ese mismo tiempo, crea en la Escuela un Taller de Fotografía; crea también una Sección de Pedagogía y la Escuela de Artes Aplicadas (Escuela de Artes Decorativas).

Ordena, en esa misma época, la compra del “Museo de Copias”, colección de grandes figuras de yeso vaciado directo de los anticchi, dentro de los cuales figuran “La Venus de Milo”, el “Adonis”, el “Apolo” del Belvedere, etc., que estuvieron siempre de pie en los arcos de la Escuela de Bellas Artes hasta su incendio el año 1969.

Todas esas esculturas se salvaron del incendio.

Los programas de estudio de don Virgilio, que fueron publicados en su *Memoria Histórica* de la Escuela de Bellas Artes en 1908, no variaron fundamentalmente en los próximos ciento cuatro años y fueron los mismos con que mi generación se formó. Don Virgilio formó la Escuela, según sus propias palabras, “encerrada en el marco reducido y modesto por razón de que este ramo de la instrucción nacional no tiene gran historia”.

En 1909, con el edificio construido y al final de su informe, escribe lo siguiente: “En sentido general, se puede afirmar que la Escuela de Bellas Artes, a pesar de todo, así con su existencia accidentada y a veces lánguida, ha formado artistas de mérito que han ganado títulos en Europa, y en la América del Norte, y sobre todo en la capital del arte moderno, en París”.

**Brancusi**

Don Virginio Arias, un hombre de la Cordillera de Nahuelbuta, pastor de cabras, gana en París medallas de oro en salones donde sus amigos Rodin, Bourdelle, Maillol nunca ganaron nada. Vuelve a Chile con todas sus medallas y esculturas de estrictísima tradición europea, funda la Academia de Bellas Artes, que dirige durante diez años según los cánones de las academias europeas y mantiene la cátedra de escultura durante treinta años enseñando estricta academia.

En la misma época de la fundación de la Escuela de Bellas Artes en Chile, en 1903, marcha sobre París otro campesino, Constantin Brancusi, pocos años menor que don Virginio, sólo un año menor que Rebeca Matte.

El joven Constantin fue pastor de cabras igual que don Virginio; no en las montañas de Nahuelbuta, sino en las de Transilvania. Brancusi hace un viaje a pie a París que le toma un año, un poco más que el de don Virginio por el Cabo de Hornos.

Llega a París, entra a la Gran École, es escultor académico al principio, tal como don Virginio, es ayudante de Rodin y de Maillol, conoce a Bourdelle.

Pero él, y habría que estudiar por qué, tiene no sé si la inocencia o la valentía, de volver a su mundo de origen en su escultura; vuelve a la madera, a las formas simples del corte con hacha y el formón plano, las mismas herramientas de los mapuches de Nahuelbuta.

Brancusi vuelve a sus “maiastras”, seres de su raíz cultural, a su mitología y a la historia local (que buena existe en Transilvania), trabaja lentamente esas formas durante un corto período de tiempo, robando piedras de los cementerios y madera de las demoliciones, pasando hambre y frío (el frío de París igual que don Virginio).

El trabajo de Brancusi produce una mutación en la escultura, una explosión cuyos pedazos, los escultores de hoy, aún no terminamos de recoger; mutación que comenzó a producirse en Chile treinta años después en la generación de Lily Grafulic, Marta Colvin y Samuel Román.

#### Periferia y metrópolis

En el cambio de siglo del XIX al XX, mientras Chile quemaba sus mejores esculturas, las estelas funerarias mapuches, en París comenzaban a recrearse bajo la mano de Brancusi.

Palanca fundamental de ese cambio fue la aceptación por parte de los intelectuales, arqueólogos y coleccionistas de las artes “primitivas” de la periferia: como “arte”.

Arte con los mismos derechos de existencia de los modelos contemporáneos del gusto europeo.

Quizás me ayude en la explicación de este punto otra comparación: en esa misma época otro chileno marcha sobre París, es un campesino “con recursos”, desde las montañas de Pirque, donde jamás pastoreó una cabra: Vicente Huidobro, intenta cambiarlo todo en poesía y vuelve a Chile años después, trae algunos libros en su equipaje. Lo mejor de sus baúles es una soberbia colección de escultura africana, recopilada pieza a pieza junto a su amigo Picasso y que hoy colecciona el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. (Recomiendo visita). A su vuelta a Chile no coleccionó escultura mapuche ni pascuense, Chile no estaba en el horizonte exótico-cultural de los intelectuales franceses de la época. ¿Por qué África?

No fue fácil para don Virginio, que dejó su tierra cuando la Guerra de Arauco aún no había terminado y estaba en su fase más sangrienta.

Él salió de Arauco, cuando todas las raíces culturales de su niñez fueron aplastadas por la ola civilizadora del liberalismo; es más, todo lo mapuche y lo indio era el factor cultural enemigo de las repúblicas sudamericanas que apenas existían en esa época. Basta leer al argentino-chileno Sarmiento, un romántico liberal: el anti-indio por antonomasia, la valoración que hacían los románticos liberales europeos de las artes aborígenes o tradicionales como el movimiento *art and craft* en Inglaterra liderado por Ruskins no alcanzó a llegar a Chile. Recordamos que en esa misma época, los indios pampas y mapuche llegaban con sus malones a Buenos Aires.

*Le bon sauvage* era todavía el enemigo en el cono sur.

Hubiera sido imposible que don Virginio volviera de París con algunos trozos de madera tallados con hacha al estilo de su colega Brancusi, Goudier Brezeska.

Imaginémonos que el “roto chileno” de la Plaza Yungay hubiera sido un trozo de roble de quince metros, la sensibilidad artística de la época no lo hubiera aceptado.

Yo sé que Rumania era igual de marginal que Chile en esa época, probablemente fue menos; ellos fueron la Dacia del tiempo de los romanos.

Chile tiene que haber sido igual de pobre que Rumania, donde había, según mis informaciones, un 70% de mortalidad infantil. La pregunta y aquí tendrían que trabajar sociólogos, estetas, psicólogos, es por qué uno, Brancusi, dejó lo suyo en París y el otro, don Virginio, lo trajo de París a Chile.

Tuvieron que pasar treinta años para que la escultora Lily Garáfulic fuera maestreada por Brancusi en un viaje de juventud a París, ciudad que el maestro jamás abandonó.

En el año '30 recién comienza a producirse en Chile una cancha cultural que hizo posible incluir nuestra naturaleza, paisaje y raíces escultóricas a la *escultura en Chile*. Y para que sus discípulos comenzamos a buscar, cien años después, las estelas funerarias mapuches, que no hemos sido capaces de encontrar en los bosques del sur.

Sin duda Brancusi es antes que nada el escultor periférico que cambia las cosas en la metrópolis cultural.

Le ayudó el hecho de la decadencia de la escultura académica de la época y la profunda revolución iniciada por Rodin en la escultura y el hecho indudable de que los intelectuales de la época comenzaron a coleccionar escultura africana y oceánica, en otras palabras, el hecho de que los intelectuales comenzaran en masa a moverse en contra del academicismo.

Brancusi llegó a París golpeando la mesa y lo cambió todo y, sobre todo, nos enseñó a los "periféricos", sino a golpear la mesa, al menos a mantener nuestra voz en el coro cultural.

Lo que no nos enseñó, porque él no volvió a Rumania, fue a golpear la mesa con lo nuestro, en nuestros propios países periféricos.

Brancusi parte trabajando para Rodin y lo deja con su frase famosa: "Nada crece a la sombra de un gran árbol". Entra a l'École de Beaux Arts en 1904, su profesor es Mercier y su primera escultura es "La Oración", un reconocimiento a las enseñanzas de Rodin, una escultura legible como las de su maestro, simple; pero, a diferencia de él, con las superficies absolutamente pulidas, sin la apariencia de "bisteck" que tanto se le criticaba a Rodin en esa época. Trabaja mucho más con un aplanador que con el pulgar. Y su gran revolución la hace ese mismo año con la escultura "El Beso", en piedra tallada directamente.

En 1910, transforma una cabeza en un óvalo. Los intelectuales de la época le celebran “la gracia” y continúa toda su vida fluctuando entre esferas, cubos, paralelepípedos, pirámides y sus derivados. Muere el año 1957 en París.

Le dedico tanto espacio en esta monografía porque creo que, junto a Rodin y Bourdelle, es el escultor más influyente en la *escultura en Chile* del siglo XX. Él abrió, como decía antes, campos enormes para la escultura, algunos de los cuales todavía no comenzamos a explorar.

No creo que sea un artista del tamaño de Miguel Ángel o Rodin o ninguno de los grandes maestros del arte de México antiguo o la India o Isla de Pascua.

Su mérito es hacer entrar, por primera vez en treinta mil años, la escultura de lo figurativo a lo abstracto, los referentes en él se van haciendo paulatinamente más lejanos, hasta que finalmente no necesita un modelo, un cuerpo vivo, en su taller.

En el lado técnico, vuelve a la “talla directa” que no se hacía en Europa desde el período gótico a pesar de que sí se seguía haciendo en ese mismo momento por sus colegas de Polinesia, Africa y América.

Se acabaron los ayudantes en los talleres, los agrandamientos de pequeñas figuras en yeso o en mármol o bronce, se acabaron los talladores de Carrara, pues la escultura salía terminada de las mismísimas manos del escultor. Cambiaron también los tamaños de los talleres, las costumbres y los horarios de los escultores. Y, sobre todo, cambió el discurso cultural que rodeaba a la escultura.

El naciente sistema de las Artes europeo, comienza a pensar seriamente en el fin de las estatuas, y la muerte civil de quienes las hicieran.

En esta época comienza a fraguarse la distinción entre estatuaria y escultura.

Es curioso pensar que una decisión tan drástica haya sido generada por la obra de un hombre tan abierto de cabeza como Brancusi. Él decía “en el arte todo cabe, nada queda afuera”.

La estatua ha muerto, viva la escultura.

La estatua ha muerto, pero no la conmemoración, y es el mismo Brancusi quien inicia una nueva forma de conmemorar. En el complejo escultórico Tirgu -Jiu, en su

Rumania natal, construye una columna infinita de treinta metros de altura que guarda la memoria de los campesinos caídos en la primera guerra mundial.

Decía que cambió el discurso teórico alrededor de la escultura. La obra de Brancusi es por primera vez comprensible para los teóricos, y se le encasilla rápidamente dentro del cubismo, donde los artistas visuales trabajan con formas geométricas simples. Es posible reformular en números, en una fórmula, en una idea, en un grupo de palabras que finalmente pueden volver a generar una imagen.

Sus esculturas tienen seis lados, toda la historia de la escultura anterior funciona con infinitos lados.

Brancusi es sin duda el escultor sobre el que más se ha escrito en la historia teórica del arte del siglo XX. Desde la filosofía, desde la estética, desde las religiones, desde la teosofía, desde el budismo Zen, etc.

Los teóricos entran cómodamente a su escultura, y a cambio de eso, los escultores comienzan lentamente a entrar con legitimidad al mundo de la teoría, y se hacen parte de cada una de las vanguardias del resto del siglo.

Me gustaría haberme detenido más en Brancusi y sus consecuencias, o más bien, en la interpretación de las consecuencias de su obra. Yo sé que allí se encuentran claves importantes para entender lo que está pasando hoy en la *escultura en Chile*.

Volveré más tarde en este escrito a hablar de Brancusi a propósito de la doble relación de Lily Garáfulic con el maestro, y su maestro chileno Lorenzo Domínguez.

### **Las estatuas**

La estatuaria no murió, al menos en nuestro país, esa primera mitad del siglo XX es el tiempo de las estatuas en Santiago de Chile.

La mejor de don Virginio: "El roto chileno". Difícil de clasificar: "El descendimiento" (Museo de Bellas Artes), despejando toda la "quincalla", creo que es una muy sólida escultura.

Sé que una escultura sólo puede ser juzgada dentro de las reglas del juego que el propio escultor se puso, y dentro de los límites históricos en que el escultor se movió.

Debo confesar que, caminar por la ciudad mirando, fue para mí ha sido la parte más difícil de esta investigación. Tuve la sensación, siempre que analizaba la estatuaria, de meterme al tarro de la basura de nuestra historia. Después de pasar ese umbral, y mirar las estatuas por lo que son, entre medio de la retórica y los adornos, comenzaba siempre a encontrar buena escultura.

Por ejemplo, todas las cabezas de don Virginio son excelentes. Algunos brazos y algunos torsos también. Recomiendo entrar en su obra como se entra en algunas óperas a buscar gran música en pequeñas áreas.

Cuando don Virginio se fue a París en 1870 no existía el Palacio de Bellas Artes, ni la Escuela de Bellas Artes ni el Parque Forestal.

En Santiago casi no había escultura.

Mientras las vanguardias en Paris se ponían de acuerdo sobre qué era o no era escultura, Don Virginio se instalaba en Chile, y desde mil novecientos, durante treinta años construye sus estatuas y forma escultores en su cátedra de la Facultad de Bellas Artes.

## **Enseñanza**

Treinta y tres años de enseñanza de escultura en su sala del primer piso de la facultad, en la esquina sur oriente, la misma sala que heredaría Lorenzo Domínguez, luego Lily Garáfulic, y finalmente el escultor Sergio Mayol.

¿Qué enseñaba don Virginio?

Primero, cómo enseñaba.

Testimonio de Samuel Román, el último de seis discípulos: “Este profesor que odiaba la mentira y la flojera, enseñaba en un marco de gran estrictez”.

“Un señor de bigotes, bastón, parco y áspero“, según testimonio de su otro discípulo, Julio Antonio Vásquez.

Don Virginio mantenía separados a los hombres de las mujeres en diferentes salas, no creo que los encerrara con llave por fuera, práctica común en esa época. Según testimonio de Adrian Montford, escultor inglés de esa misma época, en la Royal Academy de Londres, los profesores daban tareas y encerraban con llave a sus alumnos.

“La materia no se le entrega al hombre ocioso”, decía don Virginio. Esta energía y estrictez que llevó a los alumnos a una huelga en contra del maestro, contrasta con el tono crepuscular de su presencia.

Sigue don Samuel Román:

“Como hombre, como maestro, ostentaba una tristeza poco común. Cuando niño nunca lloró.

El profesor Arias era “un duro”.

Esa cualidad anti-sentimental del maestro, que heredan sus alumnos, me llegó por todos lados en la tradición oral de la facultad en la cual estudié, él no enseñaba a hacer estatuas ni adornos, él enseñaba fundamentalmente como construir la figura humana en arcilla, él enseñaba antes de eso cómo mirar y estructurar el cuerpo humano.

Todos hablan de su manera de corregir. Entraba a la sala y miraba los trabajos en silencio, empuñando un palo largo, (un listón de álamo de 1” x 2” x 1,20 mts. de largo). Si agregamos el largo del brazo del maestro, tendremos dos metros de distancia. Hacía pararse al alumno a su lado, y con su palo adecuaba los largos planos de la figura en arcilla, después de largas y detenidas miradas al modelo humano vivo, siempre presente en la sala.

“Lo que comienza mal termina mal”, repetía, mientras apaleaba con precisión la greda, de lejos. Luego con el mismo palo hacía que el aprendiz marcara los ejes principales en el trabajo.

Hay una gran diferencia entre el modelado con pedazos de madera plano o el modelado con estecas, pequeñas herramientas para hacer detalles.

Transcribo aquí palabras de su amigo y colega Rodin a los alumnos en su *Testamento artístico a los jóvenes escultores*:



“Ante todo establezcan claramente los grandes planos de las figuras que esculpen. Recalquen vigorosamente la orientación que le dan a cada parte del cuerpo; a la cabeza, a los hombros, a la pelvis, a las piernas”.

“El arte exige decisión”.

“La fuga bien destacada de las líneas permite sumergirse en el espacio y apoderarse de la profundidad”.

“Cuando los planos están decididos, ya se ha encontrado todo, la estatua ya tiene vida”.

“Los detalles nacen y se disponen luego por sí mismos”.

Setenta años después, Lily Garáfulic enseñaba: “Establezcan los volúmenes totales, los detalles sirven solamente para los detectives”.

### **Distanciamiento entre el escultor y su obra**

No veo gran diferencia entre la manera de corregir y enseñar de don Virginio y la de Rodin, solamente corroboro que ambos tuvieron los mismos maestros.

La escultura de don Virginio pudo haber sido muy ornamentada para satisfacer el gusto imperante en la época, pero su discurso pedagógico era absolutamente seco.

En su enseñanza, más que en su hacer, estaban las semillas de simplicidad que motivaron la revolución de la generación que lo sucede.

Aquí hay dos lecciones que los escultores de la Facultad de Bellas Artes aprendimos y transmitimos hasta el día de hoy, la primera es: la escultura se hace de lejos, mínimo a cuatro metros de distancia para la escultura de pequeño formato, y en las de gran formato, el escultor tendrá que caminar hacia atrás hasta que la imagen se vea con comodidad, sin tener que mover los ojos ni la cabeza. La escultura se hace a la distancia, a la misma distancia que la va a percibir el espectador.

La segunda es que el escultor debe poseer un completo dominio del cuerpo y la mano, la mano no se mueve ni toca la escultura sin una orden precisa del ojo, siempre que se saca o se agrega material es sólo por una decisión que se tomo a la distancia. Todo acercamiento inconsciente es “sobageo” o “langüeteo”.

En tres o cuatro meses de esta disciplina comienza a producirse en el aprendiz un distanciamiento entre él y su obra, y comienza a crecer en él una pasión mantenida a la distancia, donde siempre se pone o se saca un poco menos de lo que se siente.

Mantener la lucidez, todo el resto es sentimentalismo.

“No cuenten con la inspiración, no existe”, dice Rodin.

“No hay esculturas más horrendas que las esculturas “inspiradas””, nos enseñaba Lilya Garáfulic.

Hay mucho más silencio o demolición que expresión personal, el artista es un servidor silencioso, no un saltimbanqui hiperquinético.

Lo mismo pasaba en los talleres de pintura en esa época. Recomiendo una mirada en profundidad a la pintura de Adolfo Couve, el último gran académico de la Facultad, él logra en grande lo que sus maestros Eguiluz y Burchard tanto buscaron: un desamparado desasimiento del artista con su modelo, con su paisaje, y con su pintura.

Recomiendo también una visita a los retratos de pintura y escultura de la época, el retrato de Don Nicanor Plaza hecho por Virginio Arias está disponible en la sala de arriba del Museo de Bellas Artes.

Las cabezas son las mejores esculturas de la época, y todos hablan de lo mismo, el escasísimo protagonismo del autor en la obra.

La academia chilena, la que se formó bajo el palo ordenador de don Virginio, de don Juan Francisco González o de don Pablo Burchard, es fundamentalmente anti-romántica, más que eso, fundamentalmente anti-sentimental, por muy disfrazada por los efectos operáticos que exigía la época, debajo de todo eso hay siempre una armazón interna impecable.

Cito de nuevo el “Descendimiento” de don Virginio en el hall central de Museo de Bellas Artes, es una escultura ilegible al primer golpe de vista, y pido al visitante paciencia para desvestir las figuras una por una, bajo las toneladas de ropa y peinados, debajo de los gestos teatrales y de las miradas llorosas, nos encontramos con cinco sólidas figuras muy bien armadas.

“Lo que comienza mal termina mal”. Dos golpes de don Virginio, uno en la greda del trabajo del alumno, y el otro en el carácter del aprendiz.

Muchos creen que no se puede enseñar escultura, que se nace sabiendo. Mi experiencia es que no se puede enseñar.

Sí se puede enseñar a mirar con humildad, mas que eso lo único que se puede enseñar al aprendiz, es a limpiarse los pies antes de entrar a la casa de la escultura.

Y esa fue quizás la mayor enseñanza de don Virginio, la humildad al servicio total de la obra.

La lección quedó pegada a los muros de su templo que el mismo edificio, y que aun resiste en pie después de tres terremotos y un incendio.

### **Programa de estudio**

¿Qué enseñaba don Virginio?

Su programa de estudio muestra exactamente lo que se enseñaba en la época en la Grand Ecóle en París y que se siguió enseñando allí hasta “los desórdenes de Mayo” en 1968.

Recomiendo la lectura de los anales de la Universidad de Chile de 1908, páginas 966 a 994. En este escrito firmado por don Virginio se describe el programa de la escuela, que no cambia fundamentalmente en 1929 cuando se forma la facultad de Bellas Artes, tampoco encontré cambios fundamentales en el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de 1953, publicado en la historia de la Universidad de Chile de don Rolando Mellafe en 1992, páginas 314 a 333. Ese fue el programa con que mi generación estudió, donde solo se le agrega al programa de don Virginio, Historia del Arte Americano, el Taller de amoldamiento y vaciado, y los cursos vespertinos (croquis).

El escultor estudiaba;

Dibujo de copia del objeto. Profesor José Ortega.

Dibujo modelo vivo. Profesor Pedro Lira.

Escultura estatuaria. Virginio Arias.

Grabado en madera. Profesor León Bazin.

Arquitectura (dibujo técnico), José Forteza.

Modelado (escultura aplicada a la arquitectura), Simón González.

Desbaste y práctica de mármol y piedra. Profesor Baldomero Cabre.

Anatomía, David Benavente.

Historia universal y mitología, Enrique Nercasseau.

Estética de historia del Arte, profesor Manuel Rodríguez.

Hago una parada tan larga en mi relato para enfocar con lupa los exactos programas de enseñanza y reitero que en 104 años, si bien los contenidos han sufrido cambios dramáticos, si bien el local no es el mismo, los talleres siguieron siendo los mismos, y los contenidos los mismos de la Ecôle de Beaux Artes de hace 104 años.

### **La “conexión francesa”**

Es indudable que don Virginio y los intelectuales liberales de la época apernaron las artes visuales chilenas a la “conexión francesa”, ligazón que dura hasta el viaje a Inglaterra de Marta Colvin a finales de los 40 cuando comienza la “conexión británica”.

Si la escultura chilena quiere seguir para adelante tiene que partir aceptando el hecho de que es una escultura “conectada”.

Cuando hablo de la escultura me refiero no solo a los escultores y a los métodos de aprendizaje de ellos mismos, ni a las ideas que tienen en la cabeza mientras trabajan, me refiero también al público que las recibe y las cuida en la calle, me refiero a los intelectuales y alcaldes, a los alumnos de hoy que seguirán haciendo escultura mañana. Todos estos actores en general valoran la escultura en la medida de su reflejo de lo que estaba “pasando en el mundo”. En otras palabras una escultura que obedece a cambios producidos en otros lugares y sin saber sus causas, primero en Francia, luego en Inglaterra.

La fundación de la Escuela de Bellas Artes es el primer palo de don Virginio en la primera arcilla de la *escultura en chile*, el palo de la dependencia.

“Lo que nace mal termina mal”.

¿Nace tan mal?

¿No es acaso toda la escultura de la periferia dependiente de sus metrópolis. No están y estuvieron siempre los escultores conectados?

No estuvieron acaso siempre bien conectados, con los mejores escultores de cada época: Rude, Falgouillère, Monteverde, Rodin, Bourdelle, Brancusi, Maillol, Faskin, Moore.

Agrego mi experiencia en el tema. A mi me toco participar durante 7 años como profesor de un centro internacional, probablemente el mas importante de Inglaterra en escultura, entre los '60 y los '80, donde llegaban cada año escultores de toda la periferia; Sudáfrica, Yugoslavia, Rusia, Canadá, Sudamérica, escuelas provinciales de los Estados Unidos. Todos venían a “ponerse al día”, pero antes que eso, todos venían a pelear en las “ligas mayores”, y así ganar al menos legitimidad en sus países de origen.

Esta competencia de los periféricos no le servía a nadie, especialmente en las escuelas centrales, ya que la mayoría de ellas tiene siglos de trabajo en su propia investigación.

El primer paso era siempre buscar en los periféricos la raíz propia, y desde ahí agregarlos a la investigación de la facultad.

El problema no es estar conectados, lo que es bueno, sino cómo estamos en la conexión.

Lo que no es bueno es que no existió conexión horizontal.

En la periferia, las facultades de artes son solamente sucursales de la “casa central”.

La conexión horizontal se hacia solamente en la metrópolis.

Cuando los grandes maestros de la metrópolis nos visitan se van tristes por que sólo encuentran copistas de ellos mismos, aveces también se van contentos al ver que su evangelio se expande.

Complica el estudio del período, el hecho de la “conexión” en la época de las vanguardias donde los grandes maestros van cambiando cada cinco años, lo que crea un factor extra en la discontinuidad de la escultura periférica. Este hecho contrasta con la permanencia del período académico que dura trescientos años hasta la generación de don Virginio.

Mientras enseñaba don Virginio sigue trabajando en sus monumentos, su estatuaria no cambia durante toda su vida, quizás profundiza. Prueba de esto sus “Don Manuel Antonio Matta” y el “General Baquedano”, y sus innumerables retratos.

Quizás lo mas valioso de sus 41 años finales en Chile es la permanencia en su tema, y habría que examinar aquí la clasificación de escultor reaccionario.

¿No sería su detención en el tiempo también una manera de estar, en algo, en un país que no tenía nada? El vanguardismo implica la pérdida constante de identidades. Este tema se lo dejo a algún antropólogo de la cultura, a quien quizás le parezca interesante mirar por primera vez desde el otro lado, las actitudes reaccionarias en la cultura de los países periféricos. No estaría don Virginio creando a pesar de todo de un primer escalón cultural, en un mundo donde solamente había paisaje?

¿No buscaría acaso don Virginio ser una primera piedra estatuaria en el pasado, contra la cual reaccionaríamos los escultores del futuro.

Esta actitud conservadora, se transmite a todos sus discípulos, que al igual que él, ven pasar las modas y no cambian, solo profundizan en lo de ellos.

Don Virginio vio pasar en Chile la guerra del catorce, de su taller de Santiago en la calle Concepción con Providencia, sintió de lejos la revolución Mexicana, vio irse a Gabriela Mistral. Vio llegar a Arturo Alessandri, lo vio caer y siguió en su taller y su escuela.

En el año 1928, se cierra la escuela y don Virginio se encierra en su taller hasta el día de su muerte. Todos sus alumnos son mandados a Europa, en lo que hasta hoy la tradición oral llama la “Beca Ibáñez”. Todos ellos se encuentran en Francia con el escultor Bourdelle.

**Bourdelle. Segunda etapa de la “conexión francesa” 1928 a 1952**

Es sin duda el escultor mas influyente en la *escultura en Chile*. Y no puedo comenzar a presentar a la generación que sucedió a don Virginio sin hablar de su maestro.

Bourdelle fue profesor o muy bien conocido de todos ellos, en su larga carrera como profesor de la Grande Chaumière en Paris entre 1909 y la segunda guerra mundial.

En París se había producido un cambio, la escuela más influyente en escultura es la Grande Chaumière y no ya la Ecole de Beaux Artes.

Seis escultores chilenos fueron alumnos o conocieron muy de cerca la obra y los talleres de Bourdelle.

Lorenzo Domínguez 1928

Julio Antonio Vásquez 1929

Raúl Vargas 1928 a 1931

José Perotti 1920

Lily Garáfulic y Marta Colvin visitan su taller en 1938

Bourdelle hace el retrato "la belle chileane", a la pintora Anriette Petit, actualmente en la bodega del Museo de Bellas Artes.

Dos de ellas conocieron y fueron alumnas de Saskine, el sucesor en la cátedra de Bourdelle en la misma Grande Chaumiere. Lily Garáfulic en 1938 y Marta Colvin en 1948.

Emile Antoine Bourdelle, pastor de cabras (otro más) en Montauban, Francia, nace en 1861, seis años menor que don Virgilio, igual que el alumno de Falgullière en la Grande Ecóle en 1884, conoce a don Virgilio en el depósito de mármoles en sus visitas a Rodan de quien será luego ayudante.

Entre 1909 y su muerte es profesor titular de escultura en la Grande Chaumière y a su muerte es sucedido en la cátedra por Saskine, que junto a Brancusi son los escultores franceses mas influyentes en la *escultura en Chile*.

Bourdelle es, a mi modo de ver, uno de los mejores escultores que han pasado por el planeta, y doy gracias a Dios de que sea el escultor más influyente en la *escultura en Chile*. Recomiendo a los viajeros visita al Museo Bourdelle en París, o más cerca un viaje a Buenos Aires al Monumento al General Alvear, en la conjunción de las calles Libertador y Alvear. Se demoró diez años en hacerlo, y desarrolló cinco proyectos para el monumento.

Lily Garafulic afirma: “Las cuatro figuras de las esquinas del Monumento son quizás las mejores de Bourdelle”.

Bourdelle conecta la escultura en Chile con Rodin y su escultura, y los enormes campos abiertos por él.

La tarea de Bourdelle reitera la de Rodin en la limpieza de lo literario y en la reconexión con lo mejor de Miguel Ángel.

Él también muestra la posibilidad de seguir adelante con la estatuaria escultórica. Él es sin duda el más grande monumentalista de la tercera república francesa y del primer tercio del siglo en Buenos Aires. Escuchémoslo hablar. “Para apresar las leyes de la naturaleza, hay que ser con ella a la vez humilde, tenaz y ardiente...” “Después de haber tenido el gran coraje de analizar, de haberme tenazmente acercado a las particularidades, a la intimidad de las cosas, y, por lo tanto, de haber tratado de comprenderlas en su totalidad, y además de vincular su entidad con lo universal”. “Lo que pretendo es encontrar sus raíces, sus enlaces con el infinito”. “He seguido el gran arte del tiempo sobre las rocas. Nada más grande se puede concebir que copiar muy humildemente, desde lejos, desde el corazón de nuestra tierra, los templos acumulados, contruidos y esculpidos por todos los brazos del viento”.

No puedo dejar pasar aquí información que me llega por tradición oral de la presencia como profesor en la Grande Chaumière de su amigo Aristide Maillol.

### **Lorenzo Domínguez**

Escultor chileno nacido en 1901, cuatro años de medicina en Madrid, cambio a la Academia de San Fernando vinculado a las vanguardias españolas y francesas, conector de Bourdelle en la Grande Chaumière, y admirador de Mestrovic, se hace cargo de la cátedra de don Virginio en la facultad cuando el Gobierno decide reabirla en 1930 hasta 1938.



Lorenzo Domínguez se conecta en España con la tradición de la talla policromada en el Museo de Valladolid, tradición con la cual están conectados todos los escultores chilenos.

La santería, que es la escultura de la contrarreforma, es la escultura oficial que se hace durante cuatrocientos años en las colonias españolas sudamericanas, y me atrevo a decir, que al igual que don Virginio, no hay escultor chileno que no haya sido santero hasta el día de hoy.

La santería es sin duda uno de los principales tributarios de la escultura en Chile.

Lorenzo Domínguez se conecta también con la talla directa a través del escultor español Emiliano Barral. El le enseña a conocer los diferentes tipos de piedra.

En Chile, es el primero de la talla directa, mucho antes que don Samuel Román, que se atribuye “la gracia” de las piedras.

“En Chile me di cuenta que la escultura en América tiene que ser predominantemente de piedra, como ha sido en la América precolombina.

Cada piedra tiene su propia composición, su grado de dureza, sus vetas, sus manchas, lo que exige el empleo de tantos tipos de herramientas de diferente temple, etc. El mismo pulimento depende de los caracteres intrínsecos de las piedras. Muchas no alcanzan su máxima expresión, por defecto o exceso de pulido. Lo que digo de las piedras puede decirse de las maderas, de los granitos y de los mármoles americanos.”

Don Lorenzo trabaja en su taller del último piso de la Facultad, su “Monumento a Bach”, de tamaño mediano, seguramente el continuo martillar molesta a los profesores pintores de los talleres vecinos. Se reanuda la polémica entre pintores y “picapedras”. Polémica que viene de antes: don Juan Francisco González trataba a don Virginio Arias de “peñasco”.

Trabajaba sus esculturas grandes como el “Monumento a Calvo Mackenna”, directamente en basalto en la cantera de Lo Contador a los pies del cerro San Cristóbal.

En el tema de las piedras, mantiene celosamente su campo.

“No te metas con las piedras, que la piedra es mía, vuelve a tu cerámica”, le gritó una vez a don Samuel Román.

En 1938 regresa a España a, literalmente, “empuñar un fusil en Madrid”, combate por la República en la guerra civil y deja Madrid un día antes de su caída, regresa a Sudamérica (no en el Winnipeg).

En Chile toma su cátedra en la Escuela de Bellas Artes.

Su gran alumna en Chile es Lily Garáfulic. También fue profesor de Marta Colvin.

De Chile pasa a Mendoza a la Universidad de Cuyo, donde forma un sólido departamento de escultura, de ahí a Tucumán...

Su gran proyecto cultural de esa época es el embarque de toda la escuela de Bellas Artes en un gran buque, para recorrer las costas de América. En este gran buque de las artes visuales se irían formando los futuros pintores y escultores, y sus obras y la de sus maestros irían quedando en las ciudades y los pueblos de América.

Golpeó todas las puertas de los Ministerios de Defensa y Educación de Argentina y Chile, y no hubo quién se embarcara con él. Finalmente consigue algún dinero con el fondo de las artes en Buenos Aires, y se embarca sólo en un viaje hacia lo más profundo del Pacífico, a la Isla de Pascua, donde permanece un año solo.

¿Qué pasó ahí? Nadie lo sabe. Se sabe que dibujo los akus, talló con los talladores de la Isla.

Desde allí lo rescató su amiga y discípula Lily Garáfulic en estado de mutismo permanente que no dejará hasta su muerte en Mendoza poco tiempo después.

Su última escultura es “La Paz”, en piedra roja, donde muestra un ángel quebrando una espada.

### **¿De la estatua a la escultura?**

Hay consenso en las artes visuales en señalar a Lorenzo Domínguez como el primer escultor de Chile, para distinguirlo de los estatuarios. Yo creo que no es así. El nunca dejó de hacer estatuas. Sus dos grandes obras en Chile son la estatua a Bach, y la estatua a Calvo Mackenna, probablemente las dos mejores de Santiago.

Siguiendo mas profundamente en el tema, yo afirmo que las mejores esculturas que conozco, han sido estatuas:

Entendiendo por estatua, no necesariamente un objeto de bronce o mármol, normalmente con sables y bigotes, mucha ropa, bajo la cual se esconde una figura humana; entiendo por estatua todo objeto escultórico que tienen como sujeto de contenido conservar la memoria histórica en diferentes configuraciones materiales:

memoria histórica de hombres, por ejemplo, “Burgueses de Calais” de Rodin,

memoria de Dios, por ejemplo, la “Pietá de Rondanini” de Miguel Ángel, los grandes moais de Isla de Pascua,

memoria de un muerto, por ejemplo, estelas funerarias mapuches.

Comparemos rápidamente el período abstracto con el período estatuario que lo precede.

Mirando desde hoy, treinta años después del período de la “escultura abstracta”, período que se impone como un canon en el mundo del arte de los años cincuenta en adelante, en escultura con el escultor americano Smith, y con la generación del escultor inglés Henry More y sus teóricos Roger Fry y Herbert Reed, y en Chile con Lily Garáfulic, período que dura hasta los años ochenta, cuando las vanguardias decidieron discontinuar la “abstracción” y la reemplazan por las corrientes post-dadaístas.

Mirada desde hoy, pienso que a la escultura abstracta y las que han producido las vanguardias después de sus cortos períodos de duración, siempre les ha faltado tiempo para probar su legitimidad y quedar mano a mano con la escultura de los treinta mil años que la preceden.

Así como Lorenzo Domínguez cuidó la piedra y la talla directa celosamente, fue igualmente celoso con lo figurativo o lo abstracto. Así lo explica Lily Garáfulic al contar sus terribles peleas, cuando el maestro ve que su discípula empieza a derivar peligrosamente hacia Brancusi, creando sus primeras obras abstractas, hecho que los llevó a un rompimiento definitivo, y Lily Garáfulic dejó de ser ayudante de su cátedra. La polémica que los separa es: ¿Escultura o estatua?

Don Lorenzo, firme en la tradición, es sin duda quien hace la revolución desde la tradición de Rodin, Bourdelle y Maillol: desnuda las figuras, las despoja de todo anecdótico, toma decisiones personales e independientes sobre sus sujetos de contenido. Es él en la práctica quien hace legible la escultura (escultura o estatuaria), deja hablando en un profundo silencio escultórico sus monumentos “sin cuento encima”, cambia la mirada de prototipo griego europeo y trabaja con modelos relacionados con las etnias sudamericanas.

Las esculturas de Don Lorenzo conmemoran dos historias y, una vez al año se les hace el homenaje de rigor, con ofrendas florales y discursos, y ambas obras de arte guardan la memoria de dos hombres amados por los ciudadanos de Santiago, y además de eso son esculturas.

Creo que aquí hay una distinción que no sirve, ni a los escultores ni al público.

Hay diría yo, buenas o malas esculturas. “El roto chileno” es una muy buena escultura, el “Caupolicán” de Plaza es todavía mejor, parado en su gran roca del cerro Santa Lucía, “Unidos en la gloria y en la muerte”, es quizás la mejor de todas, en competencia con el “Monumento a Rodó” de Totila Albert, el Templo de Lourdes es el mejor monumento arquitectónico-escultórico de Chile. Creo que todas las “esculturas-esculturas” que hemos instalado en el espacio urbano después de los años 50 en adelante, trabajan arduamente para igualarlas en calidad.

Una consecuencia lateral: la distinción escultura-estatua ha generado un tipo de escultor: el estatuario, un artesano quincallero que ya no se forma en las escuelas de arte, generalmente autodidacta. Los estatuarios han ido llenando las ciudades de malas esculturas, simplemente porque las ciudades siguen necesitando estatuas.

La mala estatua es responsabilidad en primer lugar del gremio escultórico que, por limpiar su campo, abandonó su principal función: la conmemoración, que se sigue haciendo con o sin nosotros.

Una serie de enseñanzas deja la vida y la obra de don Lorenzo.

En la paradoja de ser revolucionario y antiguo a la vez, deja la siguiente lección.

Más que combatir siempre por la innovación y pelear siempre la punta de la vanguardia, y Dios sabe cómo las tuvo el siglo XX, más que estar siempre a la moda, la tarea de un escultor será antes que nada

Servir a la ciudad en sus parques y jardines y en ese campos encontrar un camino propio donde profundizar en una obra honesta y con carácter individual y sobre todo con un interlocutor claro.

La obra de Domínguez está dirigida a la gente, culta o común, niños y adultos, que viven en la ciudad, que usa los parques el día Domingo, sus interlocutores son las mismas personas que van al cine, arte que jamás se ha perdido a través de toda su historia, en el tema central: estar siempre dirigido a la gente. Cuando las artes visuales perdieron a la gente, comenzaron a enredarse lentamente en un encierro de especialistas.

Me detengo en el tema Domínguez-estatua porque creo que, en esa época, por primera vez se plantea una pregunta que no hemos resuelto hasta el día de hoy, y que otras artes resolvieron hace tiempo, lo hizo el teatro, la literatura, la poesía, la música.

Otra enseñanza de don Lorenzo fue su búsqueda de identidad, lo hizo por las “vías de hecho” al crearse las condiciones en una conexión permanente con el paisaje y la historia Sudamericana. Pienso que a él se le podría aplicar la categoría de “el primer escultor orgánico” de la historia de la *escultura en Chile*.

No entró en ningún sistema ni construyó siquiera una casa propia, se sumergió en el paisaje, y terminó en apenas una ramada, a las afueras del poblado de la Isla de Pascua.

Su ramada con ramas de toromiro y lona, hecha con restos de naufragio, perdida en el océano es más importante para el futuro de la escultura en Chile que todos los ladrillos y el concreto del palacio de don Virginio.

La dialéctica en que se moverá la historia de la *escultura en Chile*, después de sus dos muertes, será la del dilema entre la choza en el paisaje o el palacio en la cultura universal.

La dialéctica Domínguez – Arias estará siempre en la base y futuro de la *escultura en Chile*.

El camino de Arias entre Nahuelbuta y París se cruza en sentido inverso con el camino de Domínguez entre Madrid y Los Andes, en su “buque de la cultura” que nunca existió.

Domínguez, desde su pobreza comienza a girar los ejes de la cultura escultórica, incluidos los ejes que don Virginio.

Domínguez aprovecha la conexión francesa, pero conecta por primera vez la escultura chilena con un cable a Chile, un cable a tierra cuya energía setenta años después, muchos de los escultores de hoy aún aprovechamos.

Todos buscaron América en esa época: Anriette Petit, Carlos Hermosilla, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, pero ninguno fue tan lejos en el experimento, en el experimento que le costó la vida, el de considerar el paisaje americano como sujeto de contenido.

Hay una tercera enseñanza de don Lorenzo, y más que de él, de su trabajo directo con la materia.

“La talla directa”.

Mirada desde hoy, nos parece solamente un cambio práctico, técnico, en el terreno de la escultura, pero en la realidad constituyó un inmenso cambio en las prácticas de taller y en los modos de pensar la obra.

El escultor comienza a conectarse con las canteras, el sonido cambia en los talleres de la Facultad, y comienza la música acompasada de los martillos y los punteros en la piedra, y a la vez, comienza a acumularse en las escuelas el ruido, el polvo y el escombro, inaceptable para muchos en una universidad. Antes de don Lorenzo no se veía en la Facultad, el lado matérico de la escultura, eso lo hacían los artesanos, lejos en talleres de tallado. La recién fundada Facultad de Bellas Artes se pensó como un lugar de la “inteligencia”, donde no cuajaba bien en esa lucha un tallador directo de overol con máscara contra el polvo y martillo en la mano.

### **Escultura en madera de la Isla de Pascua**

Escultura hecha por chilenos en la misma época.

La escultura a la que me refiero es la escultura en madera de pequeño formato: mocomiro, moai cava cava, etc.

He visto tallar esta escultura en reiteradas ocasiones, es un proceso ritual. Una coreografía fija donde el tallador toma en su mano izquierda un trozo de madera toromiro o acacio, y en su mano derecha un kauteke, una pequeña azuela con filo de acero, afilada como navaja y fija a un mango de madera de 40 ó 50 centímetros. El trozo de madera que se talla tiene un máximo de 50 ó 60 centímetros. La madera se escoge especialmente por su forma en el árbol, que tiene que ver con el movimiento de los prototipos escultóricos. Cada escultura se talla en un máximo de tres mil movimientos de la herramienta, que siempre está tallando a tres o cuatro milímetros de los dedos que sujetan el trozo de madera.

Hay buenas y malas esculturas en la isla. Se podría decir, así como hay buenos o malos bailarines o pianistas, hay que entender bien, para legitimar esta forma de escultura, como gran escultura, que el escultor de la polinesia es un intérprete, con una partitura fija.

Interrogado sobre estos prototipos o partituras, Bene Tuki Pate, escultor de la Isla, me explicó que fueron entregadas, años atrás, durante un periodo de gran tristeza, a dos jefes dormidos, que al despertar encontraron los originales de estas pequeñas esculturas y hubo gran alegría en la isla.

Pienso que no descalifica como escultura, la escultura hecha sobre formas fijas. Basta una rápida mirada a las imágenes de la escultura griega arcaica, donde no hay variaciones en la figura de los koro de pie. Lo mismo sucede en la escultura egipcia.

Estas esculturas son para mí el mejor ejemplo del buen tallado, cada una de las formas representadas en el tronco podría ser separada de su forma contigua, si siguiéramos mas profundamente en el tallado, la escultura podría ser desarmada en sus partes, como se desensamblan las partes de una máquina.

Hay absoluta coherencia entre las formas. Las manos, cuellos, cabezas y piernas no están sugeridas como en la talla directa europea de los años cuarenta o cincuenta, cuando los escultores trataban de ser abstractos de un manera sugerente.

En la escultura pascuense hay manos y cuellos, claros y distintos.

La categorización de las formas de hacer escultura, como construcción o tallado, acuñada por los ingleses en la década del setenta, está superada por el tallado pascuense mucho antes en su forma constructiva de tallar.

Los coleccionistas, y especialmente los escultores, hemos estado confundidos por el intenso tráfico de esculturas en madera “para turistas”, hecha por talladores pascuenses, y hoy con pantógrafos tridimensionales en cualquier mueblería, sin ninguna delicadeza. Hemos llegado a considerar gran escultura de la isla, solamente sus grandes moais de piedra.

Es mi opinión que la escultura bien hecha, de pequeño formato de la isla es: La gran escultura en madera de la *escultura en Chile*, y los escultores chilenos del continente tenemos todavía mucho que aprender de nuestros maestros pascuenses. Recomiendo aquí una visita al Museo de la Merced o al taller de los buenos escultores en la isla.

El taller del escultor pascuense, no está localizado, es toda la isla. Salen a caminar con dos herramientas en la mano, un kauteke y un formón plano, buscan el árbol y cortan la rama seca o verde, y trabajan debajo del mismo árbol, imbuido por el carácter, por la manera de ser de esa madera, hecha para crecer hacia el sol, para mecerse en el viento, para resistir el huracán y la lluvia del Pacífico. Las esculturas talladas así, guardan en lo más profundo de su veta, el espíritu de ese sol y ese huracán o de esa lluvia.

Si de talla directa se trata, la escultura pascuense era la mejor que se estaba haciendo en Chile en esa época. En ese mismo momento, recordémoslo, toda la talla directa mapuche se seguía quemando con lo mejor de nuestros bosques.

Creo que es tiempo de que los escultores del Pacífico Sur comencemos a reflexionar sobre otra categoría inútil que nos entrega el “sistema de las artes”: “Arte de los pueblos primitivos”.

Toda la escultura de la Polinesia, y nuestras etnias americanas que se sigue haciendo, queda clasificada en las ligas inferiores, la primera y gran limitación que lo relega es ser un “arte repetitivo”.

Es interesante pensar que el mismo “sistema de las artes” acepta la interpretación de temas fijos en teatro y música.



El actor o el músico trabajan, en la misma forma que el escultor polinésico: como intérpretes de temas dados.

Creo que aquí hay algo que no calza con toda la escultura del sur, o expone al margen de la escultura, al menos tres cuartas partes de la *escultura en Chile*.

## **La Escuela de Bellas Artes**

En el año 1928, cuando se cierra la Facultad, la mayoría de los escultores son enviados a Europa, don Carlos Lagarrigue Alessandri se va para su casa de tres pisos en la calle Jofré, donde intenta trabajar algunos mármoles que le quedaban, y a los pocos días muere de pena. Don Virginio también se va para su casa de la calle Concepción con Providencia. Ese mismo año termina Baquedano y su caballo Diamante; sigue trabajando en su interpretación del “Monumento a Bulnes” y últimos retratos.

## **Muerte de don Virginio**

En 1941, catorce años más tarde del cierre de la Facultad, a la edad de 86 años, muere don Virginio en pobreza de solemnidad, acompañado solamente de su hija Marcela.

Uno de sus discípulos, el estatuero Caroca, cuenta su muerte.

“En el día de su muerte el maestro amaneció con delirio, el doctor que lo atendía declaró que le restaba poquísima vida”.

“En sus últimos momentos, Arias, hacía todos los ademanes de un artista al modelar con la greda: la amasaba, tomaba un trozo, y lo aplicaba vigorosamente al trabajo, que solamente el veía en su delirio”.

“Después hizo todo el ademán de cubrir el trabajo con trapos mojados, después de terminar esta operación, murió”.

En 1928 el edificio de la Facultad queda vacío, y las dos cátedras de escultura vacías.

La de don Virginio, la retoma Lorenzo Domínguez hasta el año 1938. Se hace cargo de ella su discípula Lily Garáfulic hasta el año 1973.

La cátedra de Simón González, y después de don Carlos Lagarrigue Alessandri, nieto de don Piero Alessandri, el fundador del clan, quien llega a Chile como escultor, la toma desde el año 1936 don Raúl Vargas, después de una breve suplencia de José Perotti, quien termina su docencia el año 1963, entregándole la cátedra a Ricardo Meza.

La tercera cátedra es la de Julio Antonio Vásquez desde el año 1935 a 1966, que la toma Marta Colvin como ayudante al principio, y como profesora hasta el año 1973, teniendo como ayudante a Berta Herrera.

La *escultura en Chile* tuvo dos cátedras donde aprender escultura entre 1900 y 1930: Virginio Arias y Simón González.

Y tres entre los años 30 y los años 70. Estas cátedras estuvieron en manos de cinco profesores durante cuarenta años:

Domínguez

Garáfulic

Vargas

Julio Antonio Vásquez

Marta Colvin

Artes aplicadas:

José Perotti

Samuel Román

Cuatro de ellos obtuvieron el Premio Nacional de Arte. José Perotti en 1963, Samuel Román en 1964, Marta Colvin en 1970 y Lily Garáfulic en 1995.

Domínguez y Vargas se mantuvieron figurativos.

Lorenzo Domínguez fue el primer tallador directo, lo siguieron en el año 1938, Lily Garáfulic con “Autorretrato” y Samuel Román con “Cabeza de Edith” en piedra, y diez años más tarde, Marta Colvin con otra “Cabeza de Edith”, también en piedra.

Todos ellos hicieron estatuas, un ejemplo de cada uno:

“Calvo Mackenna”, Lorenzo Domínguez

“Rubén Darío”, Raúl Vargas

“Basílica de Lourdes”, Lily Garáfulic

“Sostengo tu cruz”, Marta Colvin

“Educadoras”, Samuel Román

Estos seis maestros estudiaron o conocieron a fondo a los profesores de la Grande Chaumière de París.

La mayoría de ellos vivió hasta los ochenta años.

Todos ellos enseñaron por periodos de treinta años en la Facultad.

Hay que entender que durante todo el periodo que estudio, 1900 a 1973, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile fue, en la práctica, la institución rectora de la cultura en Chile, formadora de todos los artistas visuales en esa época.

La Escuela de Arte de la Universidad Católica se formó en el año 1963. De esa misma época es también la fundación de la Sección Escultura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

El Departamento de Artes de la Universidad de Concepción se fundaría en 1972.

La Facultad de Arte de la Universidad de Chile fue, en esa época de hecho, el Ministerio de Cultura de Chile. La carrera académica estaba identificada con la carrera artística de todos los productores de cultura de esa década.

Los jóvenes artistas eran reconocidos como escultores o pintores por sus pares al ser nombrados profesores ayudantes en las correspondientes cátedras.

La consagración final se conseguía al recibir el título de profesor titular de cátedra, el título de escultor no se ganaba en las galerías, que no existían en esa época, el título se ganaba al interior de la universidad y en los salones anuales.

Ilustro el punto con el hecho de que en el año 1973, la Facultad de Bellas Artes, a través de sus escuelas: Bellas Artes, Artes Aplicadas y Escuela de Canteros, empleaba a la mayoría de los escultores chilenos: Escuela de Bellas Artes: Ricardo Meza, Victor Hugo Nuñez, Matias Vial, Felix Maruenda, Lily Garáfulic, Abraham Freifeld, Wilma Haning, Marta Colvin, Berta Herrera, Francisco Gazitúa, Sergio Mayol, Jorge Barba, Carlos Ortúzar, Lautaro Labbé, Luis Araneda, Ximena Rodríguez, Fernando Undurraga, Humberto Soto, Osvaldo Peña, Gregorio Berchenko.

Escuela de Artes Aplicadas: Juan Egenau, Luis Mandiola, Sergio Castillo, Gáspar Galaz.

Escuela de Canteros: Samuel Román, Benito Román, Héctor Román.

Palabras de Lily Garáfulic sobre la Facultad.

“La quiero, pertenezco a la Universidad, desde el día de mi nacimiento, ella me ha dado facilidades para hacer viajes, me dio cursos, me dio alumnos.

Me dio todo.

Soy lo que la Universidad ha hecho de mí”.

Estoy seguro de que si me pusiera a buscar en los documentos me encontraría con afirmaciones similares de todos los escultores de la época, he conocido solamente tres países: Francia, Inglaterra y Chile, donde los maestros estuvieron ligados a la enseñanza. En el resto del mundo hay que buscar a los grandes escultores en sus talleres.

### **Julio Antonio Vásquez (1897 – 1976)**

1920, alumno de Virginio Arias, Simón González, Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

1929, alumno de Bourdelle en la Grande Chaumiéeren Francia. Conoce también a Barlach, Maillol, Brancusi, Saskine.

Taller en el piso de arriba del edificio de la Facultad.

Profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile de 1935 a 1976.

Sala: rincón sur-oriente primer piso.

Rosa Vicuña, su discípula lo describe como un “profesor magnífico”. “Se daba su vuelta tipo 12:30 por su sala, su ayudante, desde al año 1946 fue Marta Colvin. Enseñaba predominantemente solamente a los alumnos que iban a ser escultores.” “Desde un principio se puso a mi lado en la sala y sus correcciones fueron largas”.

“Enseñaba solamente a través de un método académico estrictísimo”. “El modelo constantemente en la sala. Trabajábamos los seis primeros meses en una cabeza, y los seis meses restantes en una figura de pie en greda de sesenta centímetros (el esquema de Adonis), donde toda la figura está apoyada en el pie derecho con el consecuente quiebre de los ejes”. “Después de toda esta rígida academia, en segundo o tercer año nos daba absoluta libertad”.

“No enseñaba tallado, y su enseñanza era a través de la palabra: no metía mano”. Pero según Lily Garáfulic, “usaba demasiadas palabras”.

Desgraciadamente la mayoría de la obra de este profesor se perdió en el incendio de la Facultad del año 1973.

Luis Mandiola lo describe como “muy buen teórico de la escultura, interesado en todo lo nuevo, tecnologías de punta (plástico, aluminio, etc.), aunque su escultura sigue siendo la propia de su período, académica y talla directa.”

### **Raúl Vargas (1908 – 1992)**

Sus profesores fueron Virginio Arias y Simón González de la Universidad de Chile en 1926.

Academia Calarossi y Grande Chaumiéreen Francia, sus profesores fueron Bourdelle y Maillol entre 1928 y 1931.

Profesor Escuela de Bellas Artes en 1923 y 1966.

Sala: primer piso esquina nor-oriente.

Rosa Vicuña, su discípula lo recuerda como un “gran caballero, amable y buenmozo, hermoso. Trabajaba con todo el curso de diez a una.” “Su método era también estrictamente académico:

modelo vivo, cabezas, figuras de pie, ejes y delicadeza extrema al poner la greda, que agregaba en pequeños pedacitos o pelotillas”. “Corregía usando un alambre, una especie de piola de “acero” para cortar queso, con la que cortaba orejas y narices o brazos, cuando la figura estaba fuera de proporción”. “Hacía mirar durante 1 ó 2 minutos, y luego se ponía la greda en la escultura”.

“Consideraba el yeso como una segunda oportunidad para el escultor, después del vaciado en el taller de amoldado en yeso de el maestro Pereira, en su taller del subterráneo, el alumno volvía con su escultura en bruto, y él (a piezas o molde perdido), enseñaba a pulir, a dar pátinas, y a veces a cambiar pequeñas partes de la escultura.”

Llegó a ser director de la Escuela, amigo de la disciplina, como su maestro Virgino. Impuso “Ley Seca” en el casino.

“El hilo a plomo colgando de un trípode siempre presente en la sala”.

Al hacer retratos, hacía al principio una cabeza pequeña de diez centímetros en greda, con los planos generales, luego trabajaba siempre con la modelo a tamaño natural.

En la greda, marcaba los puntos máximos con palitos de fósforo.

Taller.

En su casa de Crescente Errázuriz 1328, un hermoso lugar con un muro de piedra de época de 6 x 6 x 4 metros, la luz entraba por las ventanas del lado sur. Yo estuve ahí y puedo decir que esos muros guardaban un silencio como no había conocido nunca.

Sus herramientas eran las mismas que las de don Virgino y Bourdelle, agregaba a ellos solamente la plomada con un trípode de tres metros de altura. Esta cualidad silenciosa de don Raúl la describe su hija, la pintora Patricia Vargas: “Se le hablaba a través de mi madre, ella no sólo lo comunicaba con el mundo, sino con su familia.” “Mi madre creaba las condiciones concretas, ella era “pinche de taller”,

ordenaba las platas, se entendía con las conversiones de medidas y agrandamiento de las figuras para los monumentos, peleaba con los amoldadores y fundidores, don Romulo Tonti era modelo de sus monumentos, mojaba los “trapos” cada día para mantener húmeda la arcilla en las esculturas, a veces durante meses y años, con un bombín de bronce, invención de mi padre, amasaban la greda juntos en un cajón de 4 x 1 x 1 metro. Finalmente le hacía masajes y lo forraba en diarios cada día. Mi padre, reumático consuetudinario por la humedad y el frío de los talleres de modelado”.

“Mantuvieron una conversación ininterrumpida durante toda la vida, que mi madre enriquecía con sus estudios de filosofía (Bergson, Heidegger)”.

“Mi padre era silencioso y ordenado, él mismo barría su taller todos los días, limpiaba sus herramientas que guardaba en cajitas de madera, todas sus herramientas, tarimas, armazones, eran hechas por él mismo”.

Tengo en mi poder el documento de contrato del monumento a Rubén Darío, donde él actúa como escultor y don Samuel Román como contratista, de las piedras de la fuente.

Las condiciones prácticas que generaron este monumento están enumeradas aquí: planos generales, especificaciones técnicas, escombros, cemento, áridos, inspectores municipales, cierre perimetral, leyes y seguro social, boleta de garantía, avances en efectivo, letras de cambio, bolón desplazador, sobrecimiento, coplas y niples, lozas de piedra, materiales de modelado y amoldado, sueldo de modelo, transporte, grúas, conexión con red de agua potable, etc.

Esos fueron algunos de los elementos prácticos que generaron el más espiritual de los monumentos de nuestra ciudad.

No puedo dejar pasar la enseñanza de que un escultor, para ejercer como tal, tiene que juntar en sí mismo al letrado y al albañil, al místico y al artesano, al contemplativo y al empresario.

Todo eso fue don Raúl.

Si un escultor viene al mundo a hacer una buena escultura, y con eso basta, toda la finísima obra de don Raúl empuja para llegar a su monumento a Rubén Darío.

Le entrego la tarea de terminar este capítulo sobre Vargas a mi compañero de facultad y amigo Adolfo Couve:

“Cuánta historia ha soportado el efebo en su fortaleza quieta; cuánto hecho a pasado junto a su fuente. ¡Qué mejor premio que la sombra de estos árboles añosos! ¡Qué mas grande custodia que la de aquellos que rondan la noche!

Conocedor de méritos y fechorías, planes, sueños, alianzas y guerras, permanece incólume emergiendo del agua que recorre e inscribe su sombra.

Este es el premio de los artistas que, como Vargas, no buscaron el éxito.

¿Existe algo más grande que está representado por una obra añadida a la vida cotidiana de una ciudad; familiarizada a la historia de sus habitantes?

Integrar al paisaje en ese rincón del parque ha adquirido el valor de un tronco, de las nubes, de los caminillos de grava, de la atmósfera que lo envuelve.”

Adolfo Couve. Cartagena 1990

Don Raúl Vargas nunca hizo una exposición individual.

### **José Perotti (1886-1956)**

Estudios: Escuela de Bellas Artes. Maestro: Virginio Arias.

1920: Academia de San Fernando, Madrid.

Visita a París donde es discípulo de Bourdelle en la Grande Chaumière.

1937. Beca Humboldt, Escuela de Bellas Artes de Berlín.

Enseñanza: del 1925 al 1928 hereda la cátedra de Simón González como suplente de Carlos Lagarrigue. En 1930 crea la Escuela de Artes Aplicadas, donde enseña hasta el año 1956.

Don José es el único escultor de su generación en la Facultad que a través de la práctica de la pintura conecta la historia de *la escultura en Chile* con la historia de la pintura en Chile. Es conocida su participación en el grupo Montparnasse.



De su generación fue él quien mejor conoció a Bourdelle, pues fue su discípulo en 1920. Y los otros escultores chilenos lo fueron hacia el final de la vida del maestro.

Cabe señalar que, a pesar del hecho de haber sido profesor mayoritariamente en la Escuela de Artes Aplicadas, hay que considerarlo como un profesor importante en lo que sería la Facultad de Bellas Artes. En la época no existía un gran intercambio entre alumno y profesores de la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas.

Después del año 1973, cuando se produce el quiebre en la Facultad de Bellas Artes, son Juan Egenau y Patricia Del Canto, formados en la Escuela de Artes Aplicadas, quienes mantienen la continuidad de la tradición de la Universidad de Chile.

### **Samuel Román (1907 – 1995)**

Estudios de 1924 a 1928 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, profesores Virginio Arias y Carlos Lagarrigue. 1937 a 1939 Academia de Bellas Artes en Berlín.

1927 a 1949 profesor de cerámica Artes Aplicadas Universidad de Chile. 1943 funda la Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda. Sigue siendo profesor hasta su muerte en su taller calle Ezequiel Fernández, Macul.

En 1938 hace su primera talla directa “Edith”, en piedra, y en 1968 su primera escultura abstracta.

Entre 1949 y 1959 realiza la mayoría de sus monumentos: Balmaceda, Las Educadoras, fuentes de La Serena, Enrique Molina, Eulogio Sánchez, Recabarren.

Fue Chile, el país del frente popular quien le permitió a don Samuel ser como fue y hacer lo que hizo, mantener la bandera de la escultura pública flameando, desde la última gran estatua de don Virginio Arias (Baquedano) en el año 1928, hasta su “Diego Portales” del año 1980 y sus piedras del Parque de las Esculturas.

Don Samuel, en la cultura chilena, es la cara del pueblo legítimamente instalado en la cultura, como lo fue Gabriela Mistral y Neruda en poesía.

Ninguno de estos artistas hubiera existido sin el esfuerzo de liberales y radicales para armar una base cultural en el país durante los cincuenta años anteriores.

Su obra en retorno, le dio cara y cuerpo de bronce y piedra al mundo laico emergente.

Por su taller pasaron todos los líderes de ese mundo, González Videla, Juan Antonio Ríos, Coloane, Enrique Molina, etc.

También amado y protegido por los próceres culturales de la derecha chilena, como don Sergio Larraín García Moreno, Eulogio Sánchez, Bello Codecido, Arturo Edwards.

Un luchador fue don Samuel, él mismo se define como tal.

¿Cuáles son los hechos de don Samuel?

El primer hecho es su obra, campesino de Rancagua, panadero en su infancia, como su maestro Virginio, hombre de manos calientes, “No se me baja la masa, ni se me requiebra la arcilla en las manos”, decía. Un alfarero nato, modelador de origen, desde el año 1924 cuando comienza con don Virginio. “Un mago de la cerámica” según Lily Garáfulic.

Don Samuel es famoso por sus piedras, pero es preciso notar que su primera talla directa, no es “Edith” de 1938, que está hecha con “toma puntos”, sino el “Viento de América” de 1941, en basalto negro. Esta escultura surge después de veinte años de modelado. “El viento de América” estuvo y está a la entrada de las dos obras culturales de don Sergio Larraín: la Escuela de Arte de la Universidad Católica, y el Museo Precolombino.

Su primera gran obra en piedra y, a mi modo de ver, su mejor monumento, es “Las Educadoras” de 1946 en Alameda Bernardo O’Higgins con Dieciocho. En ese mismo tiempo realiza el bronce de Balmaceda, y la ciudad de Santiago reduce tres veces en tamaño la base y el obelisco de ese monumento.

“En esos años terminé con las manos hechas pedazos, a cambio de eso agarré la piedra”.

Se asoció con la mejor familia de canteros de la época, presidida por el patriarca Luis Cerda, abuelo de una familia de artesanos pedreros con taller en el Cerro Blanco. Cuya herencia de padres a hijo se pierde hacia el pasado por la historia de los monumentos de Santiago. “Fue la piedra y no el modelado, muchas veces la piedra vendida al metro cuadrado, instalada en pisos, fuentes y adoquinados, lo que me permitió financiar el taller y seguir para adelante”.

Otro hecho de don Samuel, su aporte y regalo personal a *la escultura en Chile*, fue la reconexión de las prácticas escultóricas, a la arquitectura pública y el paisaje. Don Samuel recupera los campos históricos de la escultura, y se asocia con los arquitectos, tal como lo hizo Miguel Angel o Bernini, diseñando y haciendo en la práctica, escalinatas, columnas, fuentes, bancos de plaza, pedestales, etc. Recomendando re-visitar su trabajo de el “Monumento a Balmaceda”, y fuentes de la Avenida Matta y La Serena.

A cambio de esa recuperación histórica, él construyó para sí un formidable taller, y crea para Chile la “Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda”, donde difundir los oficios limítrofes entre la escultura y la arquitectura.

Su propio taller llega a tener capacidad para treinta o cuarenta canteros, lo que le permite, en la práctica, realizar sus grandes obras públicas en una relación de primera mano, como lo debe hacer un escultor.

Su taller de Ezequiel Fernández con Los Plátanos en Macul, de cuatro mil metros cuadrados de terreno, quinientos metros cuadrados de galpones, donde trabajé como aprendiz el año 1975, no tenía nada que envidiarle al del inglés Henry Moore, que conocí en la misma época.

Don Samuel fue, poco a poco, por primera vez en Chile, armando su empresa escultórica, que creció lento, “como la concha de mi caracol”.

Esta manera empresaria de hacer escultura, permitió que don Samuel fuera un hombre “con buena y honesta plata en el bolsillo”. “Esta es mi fortaleza”, decía mirando sus talleres, “mi castillo, y desde aquí cañoneo”.

Don Samuel vivió peleando hacia fuera, verdaderas guerras periodísticas, siempre se movió bien con la prensa, donde cultivaba muy buenos contactos. Pero eso era hacia fuera, los que trabajamos con él dentro de su taller, conocimos su

sensibilidad. Su escultura refleja una paz profunda de espíritu, que no calza con el “gañán aliñado” con que se le conoce en la leyenda de la *escultura en Chile*.

En este punto creo que *la escultura en Chile* tendría que hacer un trabajo de limpieza en la mitología de don Samuel, para poder mirar su obra por lo que es, su complicada figura mitológica contrasta con la simplicidad de su obra. En algunas de ellas gana la “batalla de sencillez” que tanto le costó a otra rabiosa: Gabriela Mistral.

Román, en su escultura, es siempre simple, legible y transparente.

Otra limpieza para la *escultura en Chile*. Siempre se ha criticado a don Samuel por que, luego de su beca Humboldt en Alemania, no trajo a Chile “lo que estaba pasando en la época”: realismo alemán y el Bauhaus.

Examinando fechas y siendo exactos con la historia, don Samuel estuvo en Berlín entre el año 1937 y 1939. Cuatro años antes el nazismo había cerrado el Bauhaus, por decadente, la misma limpieza había sucedido en la época en la Kuntz Academie de Berlín.

Gabo, Klee, Kandinski, y la mayoría de los pintores habían comenzado ya su viaje hacia París, que seguiría poco después durante la guerra, con la caída de esa ciudad, viaje que terminaría para la mayoría en Nueva York, donde sí los conoció Lily Garáfulic.

La Academia de Bellas Artes de Berlín estaba en ese momento en manos de profesores fundamentalmente nacionalistas, con gran insistencia en las raíces folclóricas (folclor es una palabra alemana que se populariza en esa época). La corriente folclórica le viene muy bien a don Samuel, quien no tiene nada que inventar en el tema, porque él era campesino de verdad, y gana en 1938 en la exposición internacional de Bellas Artes de Berlín el premio de honor con su escultura “La novia del viento” en cerámica levantada, según sus propias palabras, “de un solo pedazo de arcilla como un gran macetero, de esos que había aprendido a hacer en Chile en mi niñez”.

En la defensa de don Samuel habría que seguir para adelante con una segunda acusación derivada de su “folclorismo”, él hace en su escultura lo que su maestro Virginio no pudo hacer en su obediencia a las estrictísimas leyes de la academia francesa.

Se le encasilla de “pachamámico e indigenista”, cargo injusto que más bien recae en alguno de sus alumnos. La acusación le viene a todos en la época, a Mariano Latorre, a Gabriela Mistral, a Pablo Neruda, ni el mismo Juan Emar escapa del indio en algunas partes de su poesía.

Algo andaba en la cabeza de toda la generación. El primero fue Lorenzo Domínguez: La búsqueda de América.

La tarea que Emerson había comenzado en 1840 en su casita de **Concord**, seguida en el norte por Thoreau, y más tarde por Witmann, llega en el siglo XX y a México donde José Vasconcelos crea las condiciones prácticas para un trabajo de trascendencia mundial en las artes visuales. En Chile, don Samuel Román es uno más en la tarea.

No veo, por ejemplo, qué tiene de pachamámica la escultura de “Las educadoras “ de la Alameda, o su “Balmaceda” en la plaza Italia.

De su taller no quedó nada, ni siquiera un árbol. Hoy se levanta allí una sucursal de La Lanera Chilena. Conservo de ese lugar algunas matas de lirio que planté frente a mi ventana.

Su taller existió, y su desaparición es una pérdida mayor para la escultura en Chile, su taller se levantó de la nada en ochenta años de trabajo, y es el símbolo del cambio de la estatuaría modelada en bronce o mármol al gran taller del gremio escultórico de la edad media, donde el escultor es un maestro más en la faena, donde no se distingue entre escultura, y elementos escultóricos de la arquitectura.

El escultor es, y don Samuel lo fue: el mejor de los artesanos. Formó a sus maestros, algunos de los cuales llegaron a ser escultores. Pero a don Samuel le tocó el Siglo XX, y transformó el gran taller medieval en una moderna maestranza.

Si don Samuel no le tuvo susto a ser artesano, tampoco le tuvo susto a ser empresario, porque él sabía que un taller - empresa creaba: las condiciones concretas para trabajar con entera libertad de recursos y materiales a escalas posibles en la ciudad, y la libertad de medios, y creaba también independencia económica para “mantener la inocencia en mi proceso creativo”.

Don Samuel termina con el ratoneo de buhardilla, la escasez de medios de la escultura del período anterior.

Don Samuel cambia la escultura de domicilio, la cambia a sus grandes talleres iluminados, y entra con ella en grande a la ciudad.

## Enseñanza

Testimonio de Enrique Ordóñez, exalumno de la Escuela de Canteros: “El nos enseñaba que la escultura era un asunto tremendamente serio.

Nos enseñaba a través del trabajo.

Nos enseñaba en la piedra o en la arcilla a buscar lo que él llamaba el camino de la luz. Comenzábamos a buscar ese camino, jugando con la luz en las piedras naturales, hasta encontrar pequeños signos o caminos que se harían a través del tallado, pequeños lugares escultóricos de límites definidos. Lo mismo sucedía trabajando con pequeños trozos de cerámica en las manos con nuestros dedos”.

En el terreno de la observación o la búsqueda de un sujeto de contenido, que la luz hiciera visible a través de sus caminos, “nos mantenía en una cuidadosa observación de elementos naturales, las montañas de los Andes, siempre visibles desde su taller, al principio árboles, animales o modelos de lo natural”. “El segundo año comenzaba el modelado de figura humana, mucho dibujo y síntesis formal en greda”.

En la escuela de canteros, en segundo año, se repetía el programa de don Virgilio Arias, cabeza en greda, torso y figura de pie completa de sesenta a ochenta centímetros (el Adonis). En piedra, la primera tarea era una solera perfectamente acabada. Se trabajaba solamente con puntero, cesto y escuadra, sin cincel. Con el tiempo, las tareas se iban complicando hasta llegar a un relieve en segundo año, para terminar en tercer año, con un tallado de bulto.

La mejor de sus esculturas de pequeño formato es la cabeza de Elena Wilson “la huasa”, en pelea muy cercana con “Arcano” de cerámica de 1968, y su “Primer grupo familiar campesino” de 1930, su mejor escultura al aire libre es, sin duda, “Las Educadoras”.

Quiero terminar estas palabras con sus propias palabras.

Palabras de un estatuario: “He sido y sigo siendo un luchador que defiende la verdad apoyada en los hechos, cuando ésta es desvirtuada y afecta a los valores

permanentes e inamovibles de las artes en Chile. Conozco su tradición y su historia, tampoco ignoro la continuidad de su desarrollo. Pertenezco a una generación y la represento con orgullo, por que no ha permanecido estancada ni sentada en el escaño de la jubilación. Por el contrario, sigue vigente y trabaja siguiendo el ritmo de la vida que agita su corazón...”

“Con mis palabras rindo en primer lugar un homenaje a los estatuarios de antaño. Ellos sufrieron toda clase de miserias, sus vidas fueron selladas por el olvido y la muerte. Singularmente dedico este galardón a mis maestros Carlos Lagarrigue y Virgino Arias, estatuarios de vida heroica”.

### **Marta Colvin (1915 – 1995)**

Educación, Julio Antonio Vásquez y Lorenzo Domínguez, 1939 a 1945 en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

1948. La Grande Chaumière de Paris, profesor Zaskine.

Conoce a Etienne Martin y Henri Laurens.

En 1956, Beca del Consejo Británico Slade School, Universidad de Londres, profesor Henry Moore.

Profesora en Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1945 y 1975 (30 años de docencia). Sala subterráneo en la esquina sur oriente.

Su primera talla directa fue “Edith” en el año 1948 en piedra, un retrato.

Su primera escultura abstracta fue en 1956, “Pascualas”.

Talleres en Chile, último piso escuela de Bellas Artes.

Santa María, casi esquina de Loreto, compartido con la escultora Berta Herrera.

En París 3 - Allé Villa Des Rossiers, Chatillon.

Tres talleres comparativamente pequeños con las herramientas necesarias para bocetos en madera, arcilla y piedra. Trabajaba esculturas en cerámica de hasta 3,50 metros construidas en partes.

Sus tres talleres que conocí, siempre me dieron la impresión de ser “campamentos bases”, de esta maestra nómada, que en vez de mover toneladas de piedras, como lo hacemos la mayoría de los escultores, se movía ella misma hacia los lugares donde estaba el material, o construía las esculturas en el sitio mismo donde iban a quedar emplazadas.

Marta Colvin vivió de lugar en lugar, creando ahí mismo condiciones temporales para sus grandes esculturas. Estaba siempre yéndose o llegando, en Chile y en todas partes del mundo.

Su cátedra de Bellas Artes, heredada de Julio Antonio Vásquez, el más sedentario de los escultores chilenos, se la mantuvo por años la escultora Berta Herrera.

Testimonio de Ximena Rodríguez: “Me enseñó a amar los materiales, su verdad, su peso. Se preocupó también por el desarrollo de cada uno de nosotros como escultores, me enseñó una profunda pasión por el trabajo, a la vez que un respeto por nuestro continente, América”.

Testimonio de Félix Maruenda, escultor: “Partíamos en primer año con un corto ejercicio de esferas o cubos trabajados en greda, que después eran vaciados en el taller de amoldado del subterráneo”.

“A mitad de año comenzaba la cabeza en greda desde los yesos del hall central, con el correspondiente vaciado en yeso”.

“En segundo año, modelo vivo, retrato de cabeza en natural y figura humana con insistencia en los ejes (Adonis). Tercero y cuarto año, materiales definitivos y entera libertad creativa”.

“La maestra nunca nos dijo que hiciéramos escultura abstracta, sí era estricta al principio en la formación académica, no corregía con un palo como don Virginio, o un alambre como don Raúl Vargas, sino con una gran espátula con la que también cortaba trozos sobrantes. También trabaja, al igual que su maestro Lorenzo Domínguez con un pequeño palo o suela de alpargata”.

¿Qué enseñaba?



Para ella eran fundamentales las raíces, que no eran los mapuches ni el criollismo, era el paisaje, el mar, nos hacía leer a Neruda, nos sacaba del edificio de la Facultad y nos mostraba la cordillera: “Mírenla! Ahí está nuestra independencia y fortaleza como creadores...” “Ella quería ser diferente a Europa”.

El año 1967 llegó en plena reforma, linda como siempre, caminando por los corredores de la Facultad, cargada de los espíritus de los “desórdenes de Mayo” que ella estaba viviendo en París.

Ese año construyó con los alumnos en el Parque Forestal, la famosa “Pincolla”, que fue instalada en la población la Pincolla.

Todos ayudamos a construirla, a mí me tocó de soldador. Todos la vimos desaparecer en dos días. Los pobladores la vendieron por kilo en sus partes de bronce o de fierro. Ese mismo año volvió a París, y yo entré como ayudante en reemplazo, y Berta Herrera reasumió la cátedra. A pesar de la “Pincolla”, los experimentos, y la toma de la Universidad.

Seguimos enseñando a los principiantes lo mismo de don Virgilio: estricta academia al principio, y búsqueda creativa libre en los años superiores.

¿Qué me enseñó?

Primero, ¿cómo enseñaba? No había en ella sentimentalismo sino verdadera pasión por la escultura: La escultura era lo único que tenía. No sé lo que me enseñó, no era ni muy sistemática ni muy ordenada, a ella le debo solo una fe en la escultura que todavía llevo adentro.

Ilustro el punto con una historia.

Poco antes de morir, en su último cumpleaños, junto a Felix Maruenda, Ximena Rodríguez, y Marcela Correa, nos contó lo siguiente: “Hace poco estaba sola en mi taller de París trabajando, me dio un ataque, perdí el conocimiento, y en un momento estaba tendida en el suelo de baldosas del taller. No podía mover ni siquiera los ojos, en esa oscuridad, sin ninguna sensibilidad, hice la decisión: sigo o no sigo.

Vivo o no vivo.

Mi espíritu se retiró y sentí en forma objetiva balanceándose en mí la vida con la muerte, en completa paz. A esa balanza entró la escultura, y me pidió que viviera un poco más”.

“Comencé a sentir una mano al principio, un brazo, medio cuerpo, me arrastré al teléfono, y aquí me tienen, aquí estoy con ustedes de vuelta en Chile. No sé si solamente para contarles el cuento, o por que todos los días tomo un taxi hasta mi cantera de Colina.

Con un bastón largo le voy indicando a mi cantero, los principales desbastes de la escultura.

Pensándolo mejor, estoy viva para dos cosas, para hacer la escultura que estoy haciendo y para aprender algo que me faltaba entender, ahora que no puedo mover mis pies, y escasamente mis manos.

Las esculturas no se hacen con las manos, se hacen con la cabeza!”.

Otras enseñanzas de la maestra, que quiero dejar aquí de mis tiempos de alumno.

“Métele todo a la escultura”. “No ahorres ni en tiempo, ni en materiales ni en tamaño. Sé absolutamente generoso con la escultura, este fue el secreto práctico de mi triunfo en Paris, donde las autoridades de Cultura, a través de la ley del 1% han ido formando un grupo con los mejores escultores a quienes adjudican al menos un trabajo al año, para que lo trabajen con total libertad y un presupuesto adecuado. En este grupo de escultores me distinguí por la calidad de mis cosas, pero sobre todo, por la generosidad en la calidad de los materiales y la escala monumental de mis trabajos, y aquí me vez, a parte con el dinero, toda mi plata anterior se la metí a la escultura que seguía”.

Resultado final, Marta Colvin es la artista visual chilena que más y mejores monumentos tiene instalados en diversas ciudades del mundo: hasta hoy no existe un catastro ordenado de su obra.

El construir su obra como escultora itinerante, tuvo un alto precio para ella, llegando siempre a lugares nuevos, pero abandonando siempre, abandonando país, amigos, familia, talleres.

Marta fue una servidora nómada, quizás la mas extrema en la escultura en Chile.

Lo sacrificó todo, viajó siempre ligera de equipaje, y sus esculturas, repartidas por el mundo son hitos en un camino, un camino que ella comprendió al final.

Y que algún día comprenderemos nosotros mismos, cuando dejemos de preguntarnos ¿qué es la escultura?, comencemos a caminar y lo volvamos a hacer en la práctica, el viaje a Bélgica, Brasil, a Chile, a París, a Washington, a Valparaíso... el tour de sus monumentos, “el camino de Marta Colvin”.

El mío comenzó hace 35 años atrás, el año 1969, trabajando en la última de sus estatuas, y mi primera escultura: “La Virgen” de la Abadía de los Benedictinos.

Marta se fue a París y me dejó un boceto de 25 centímetros en yeso en la Abadía Benedictina a cargo del monje – arquitecto Martin Correa. La tarea era realizar ese boceto para piedra y madera a 3,10 mts. Con absoluta libertad. Trabajé en la carpintería de la Abadía durante 1 año, ensamblando maderas sin un solo trozo de metal, ni clavos ni pernos, para alivianar el peso.

Usamos los mismos trozos de madera de álamo que habían sido usadas en el moldaje del templo, hoy monumento nacional.

La escultura se llamó “Sostengo tu Cruz”.

35 años después comienzo a entender la calidad y el peso de la tarea que mi maestra me entregó para sostener a los 23 años.

### **La “conexión inglesa”**

En 1951, gana una Beca del Consejo Británico para estudiar en Slade School of Art de la Universidad de Londres. El profesor máximo ahí es Henry Moore.

En esa fecha comienza la “conexión inglesa” de la *escultura en Chile*.

La continuarían los escultores chilenos Sergio Mayol, Felix Maluenda, y muchos mas hasta el día de hoy.

Hago un alto para agradecer al Consejo Británico al que la *escultura en Chile* tanto le debe; no sólo por su generoso sistema de becas para llevar chilenos a

Inglaterra, sino también para traer a Chile grandes maestros de la escultura británica como profesores y a través de exposiciones de su obra.

Durante su beca en Inglaterra trabaja un día a la semana en el taller de Moore.

Henry, como ella lo llamaba cariñosamente, y quien nunca se olvidó de ella, y de quien se acordaba en mis visitas a su taller el año 1984 poco antes de su muerte.

Moore trabajaba en esa época en sus grandes figuras reclinadas. Hay varias partes de esas figuras hechas con la mismísima mano de Marta Colvin.

Con la conexión inglesa, comienza la conexión americana de Marta Colvin, cuando Henry Moore, al final de su permanencia en Inglaterra, la manda de vuelta a América del Sur, “porque América del Sur es el continente de la escultura”. Sus figuras reclinadas de esa época, están basadas en el Choc-Loc del Museo Antropológico de Méjico. Feliz coincidencia, porque Henry Moore estaba también “buscando América”.

El líder de la “conexión británica” miró por un momento hacia Sudamérica. Y la verdad es que lo mejor de su escultura está basada en nuestra escultura americana.

Marta Colvin se centra en América, y entre los años cincuenta hasta su muerte en la década de los noventa, su obra será solamente un instrumento de profundización y búsqueda de ese tema. Comienza al principio, muy influida por Moore haciendo talla directa en piedra y madera (ver “Eslabón” en el hall central del Museo de Bellas Artes). Encuentra finalmente un camino propio con sus grandes construcciones en piedra de los sesenta en adelante: “Caleuche”, “Torres del Silencio”, “Rosa de los Vientos”.

Hablo de un campo propio en dos sentidos. Primero en su temática, “abstraída” en el mejor sentido del término, de las formaciones geológicas de la cordillera y el Pacífico. En segundo lugar, en el aspecto técnico, la adecuación de la construcción en piedra sin antecedentes en la historia de la escultura mundial hasta ese momento.

Toda la escultura de “talla directa” había sido hecha de un solo gran tronco, o de un solo gran trozo de piedra. Ella vuelve a la técnica de agregación de piedras pequeñas y grandes construyendo su obra en la misma forma como se construye un muro de ladrillos, por agregación de partes, no por sustracción.

Es indudable que Marta Colvin, de toda su generación, es la que mejor, y en forma mas profunda “encuentra América”.

Junto con este encuentro deja también a los escultores futuros de la escultura en Chile, sus discípulos, también “buscando América”, y Dios mío, cómo la buscamos. La recorrimos en esa época a pie, la buscamos en la revolución americana, y en esa búsqueda lo perdimos todo, la facultad y la libertad. Muchos estuvieron exiliados de América, y terminamos finalmente, en nuestros talleres metidos en la cordillera de América y otros cerca del mar.

### **Lily Garáfulic (1914 - )**

Educación, desde 1934 a 1937, escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, profesor Lorenzo Domínguez (decidió que “no iba a ser alumna de Julio Antonio Vásquez, ayudante de Lorenzo”).

1938, Brancusi. 1944 – 1945 Whaiter en Estados Unidos. Conoce además a Matta y Liptshultz, y a los artistas de l'École de Paris que se habían trasladado a Nueva York después de la guerra.

Profesora en Bellas Artes de 1936 a 1973 (37 años de docencia).

Sala: esquina sur oriente subterráneo, rotonda (Patio de la Pawlonia).

La mayoría de la información vertida en la sección de Lily Garáfulic está basada en una entrevista de cuatro horas el 4 de Junio de 2004, pocos días después de su cumpleaños número 90. En mis experiencias como alumno en la Facultad de Bellas Artes, entre los años 1966 y 1968, y un diálogo ininterrumpido y una amistad de casi treinta años.

Su primera talla directa es “Autorretrato” en piedra de basalto de San Cristóbal, y su primer trabajo abstracto es “Mujer pez” de 1940.

Su gran obra estatuaria relacionada con la arquitectura es el Templo de Lourdes.

Formación. Dos o tres años, desde 1934 a 1936 con Lorenzo Domínguez “estricta academia”: “a la vez fui formada por él intelectualmente, me hacía leer libros y los comentábamos”.

“Mi otro gran maestro fue mi hermano Andrés Garáfulic, uno de los personajes mas talentosos de la época, un gran dibujante y un gran lector, un intelectual reconcentrado, que además era arquitecto”.

“Yo sí fui a las escuelas de arte, y nunca asistí a un curso regular”.

“En la Facultad trabajé directamente con Lorenzo Domínguez, casi como alumna única”. “Lorenzo Domínguez, un gran escultor, que era un representante del naturalismo”.

“Comencé a separarme de él lentamente después de mis visitas a Brancusi, poco antes de la guerra”.

”A Brancusi lo visité muchas veces en su taller”. “Su taller era enteramente blanco, aproximadamente de 6 x 6 x 4 mts. con luz cenital. Los muebles eran de troncos de madera hechos por él, y estaba lleno de esculturas. Su taller era una clínica, un laboratorio, perfectamente limpio y ordenado. Quedaba en Montparnasse, en el mismo callejón de Modigliani”. “Sus pequeñas esculturas forradas con género afelpado, también de color blanco, heredé esa buena costumbre de él”.

“En el medio del taller, estaba él, también vestido de blanco, un profeta, un Pope”.

“Él trabajaba predominantemente con hacha”. “Nunca olvidaré mi primera visita, cuando lo llamé por teléfono y le dije que la escultora sudamericana Lily quería verlo. La primera sorpresa fue de Brancusi, al encontrar en su puerta, no a “Juanita Banana”, sino que a una rubia de ojos azules”.

“¿Cómo viven en Chile?”, me preguntó, y yo respondí, “en los árboles”. “¿Qué comen?”, me preguntó”. “Cocos y nueces”.

“A la segunda visita, tenía grandes bandejas con comida para mí: nueces y almendras”.

“Comenzó ahí una amistad que duró muchos años y se renovó en cada una de mis visitas a París”.

“Comenzó mi amistad con Brancusi, y también comenzó mi separación con Lorenzo Domínguez, que nunca pudo perdonarme, mi paso del naturalismo a la Abstracción”.

“Lorenzo tuvo conmigo una pasión. Me dijo poco antes de separarnos, cuando dejé de ser su ayudante en la Facultad de Bellas Artes en Chile: “Tú deberías ser el reflejo de lo que te enseñé!”. Mi respuesta fue: Tu alumna ha visto cosas que tú no le enseñaste!”

“Lorenzo se fue a Argentina a la Universidad de Mendoza, y yo seguí trabajando en la cosa abstracta”.

“Nunca he sido completamente abstracta, siempre voy de lo figurativo a lo abstracto, y a veces vuelvo desde lo abstracto a las formas de la naturaleza”. “Nunca hubo un paso violento en mí. La abstracción para mí es una referencia a lo esencial, a lo primigenio”. “Hubiera sido imposible partir de lo abstracto, no hubiera llegado a ninguna parte, el camino es al revés, tu llegas al misterio, no partes de él”.

Después de cerca de ocho años trabajando formas abstractas, trabajó en un conjunto de esculturas en la Basílica de Lourdes. Son esculturas religiosas, “un monumento a los profetas fundadores de la cultura de medio oriente y occidente”.

“Trabajé con mi hermano Andrés, quien estaba asociado en esa época con el arquitecto Eduardo Costabal”.

Estos dos arquitectos han sido los únicos en la historia de la escultura y arquitectura chilena que se han atrevido a integrar a un escultor(a) desde el principio del proyecto, y más allá de eso, la dejaron actuar como escultora desde el principio hasta el fin de la obra, cambiando las escalas y las ideas. “No se podía hacer maqueta”. “Déjalo en mis manos, le dije a Andrés, lo voy a hacer a tamaño natural”. “Hice el primer profeta de tres metros y tanto en concreto, y lo instalamos en uno de los machones en la cúpula de la Basílica, y la cosa funcionó”.

“Pienso desde ese tiempo, y lo conversamos mucho con los arquitectos, que la arquitectura ha sido siempre un apoyo amistoso de la escultura y la pintura”. “Tu no vas al Vaticano a ver la pintura o la escultura o la arquitectura, vas a ver todo”. “No te aisles como arquitecto, le decía a Andrés”.

“Trabajé en Lourdes con un sueldo mensual de obrero. Me ayudaron dos chicos guatemaltecos, estudiantes en artes aplicadas. En la postura de la greda de los grandes volúmenes de estas esculturas. Dos años me demoré. Trabajaba Sábados y Domingos”.

### Enseñanza

En mi curso de primer año aprendí academia estricta, cabeza y modelado de torso.

Luego de este plan de enseñanza académica, como el programa de don Virginio o su maestro Domínguez, nos daba entera libertad para comenzar nuestra búsqueda personal en el taller de “materiales definitivos”.

En el modelado de grada usaba el palo de don Virginio, y la suela de alpargata para texturar la greda de Lorenzo Domínguez.

Le pregunté en mi reciente entrevista por qué, a pesar de todos los cambios en la escultura que ella misma había promovido, a finales de los sesenta todavía nos enseñaba academia.

“Yo creo que a los chilenos nos hace falta la base, y enseñé academia, porque quien no supera el ABC, no podrá llegar a la X”.

“La academia muestra en forma práctica el desarrollo mismo de la historia de la escultura”.

### Talleres

Lily Garáfulic ha tenido muchos talleres. Doy testimonio del que yo conocí y en el que trabajé, junto a un grupo de estudiantes selectos, a quien nos entregaba las llaves y podíamos trabajar a toda hora, teníamos electricidad gratis y uso de las máquinas que quisiéramos.

Su taller en la Facultad de Bellas Artes se componía de dos ambientes. Uno abierto en el patio de la pawlonia, entre el Museo y la Facultad, del lado sur. Y el otro, el taller largo, en el interior del mismo patio.

La “rotonda de la Lily”, como la llamábamos, estaba lleno de piedras, algunas a medio trabajar de generaciones de alumnos, una del mismísimo Lorenzo Domínguez.



En el costado del patio, en su sala larga, trabajábamos disponiendo de las herramientas más modernas de la época: compresor, pistola neumática, soldadora, equipo de corte, oxígeno, para madera; sierra, taladros eléctricos, etc.

La pequeña bolsa de herramientas con que don Virginio fue y volvió a París, se agrandó definitivamente en la generación de Lily Garáfulic.

Lily cree en la importancia de la tecnología de punta, en el manejo de los materiales, lo que aporta una mayor sutileza en el lenguaje escultórico, además de ahorrar tiempo.

Conocida fue la rivalidad en este punto con don Samuel Román, quien trabajaba “a mano”, modo en que trabajaba la escuela de artes aplicadas, apegada a las tradiciones artesanales.

Discutiendo acaloradamente el tema en un consejo de Facultad, don Samuel retó a un duelo público a la maestra: se depositarían dos piedras iguales en plena calle, y con un tiempo fijo, ambos desbastarían las piedras, Lily con compresores, martillos neumáticos, y don Samuel a puro puntero...

El taller de Lily Garáfulic, diría yo, estaba técnicamente adecuado a su búsqueda. Ella no “sacaba músculo” con las técnicas y materiales.

En ese tiempo, 1966, me tocó ver surgir la mayoría de las esculturas de la exposición “Signos”, donde había trabajos de bronce. Ella trabajaba en una variedad de técnicas; fundición, soldadura, oxígeno, había piezas de acero, fierro fundido, aluminio, mármol, piedra, madera natural, quemada, pintada, con aplicaciones de placas metálicas. Creo que esta exposición en la galería Patio marcó una nueva etapa de la *escultura en Chile*, donde se pone en el tapete por primera vez la pregunta de la materialidad como palabra en el lenguaje escultórico.

La materialidad se identifica por primera vez con la palabra y diccionario del lenguaje escultórico, y se comienza a pensar también en la materialidad como posible contenido del lenguaje escultórico. En esa exposición, la escultura deja el terreno de la fabricación de objetos o figuras más o menos bellos.

Hasta ese momento la materialidad se consideraba un soporte importante en el mensaje escultórico, pero un soporte al fin. En esa exposición se pone de manifiesto el

cambio que se produce en cada escultura por el hecho de cambiar la materialidad. En la misma imagen, ya sea piedra, madera o bronce.

*La escultura en Chile* se convierte en una herramienta de investigación.

Cada uno de sus “signos” fue una faceta más de su investigación en la relación de las marcas gráficas y la materialidad.

¿Qué y cómo enseñaba?

Nos enseñó a dibujar como escultores: el contorno era un resultado final, un punto de llegada que aparecía finalmente después de un proceso de observación minuciosa de los totales. Por ejemplo, en una cabeza, la relación del cuello con la masa del cráneo.

Luego una observación de los puntos claves de movimiento del objeto analizado. Sus límites, delimitados por sus puntos máximos, sus ejes principales, que una vez marcados en el papel, serían siempre repetidos en la arcilla, en la piedra o en el material que fuera.

Lily nos enseñaba a evitar las miradas de frente o perfil. Nos enseñó a mirar desde el suelo o desde el techo. Nos enseñó a mirar desde los cuartos o los octavos, para no tener nunca ante los ojos las imágenes prototípicas de frente o perfil.

Y, finalmente, a buscar y marcar los ejes que atraviesan todo objeto viviente o inerte, como una relación entre sus puntos máximos o puntos funcionales.

Me detengo para describir este sistema de dibujo, nada más que para mostrar un paso en profundidad a una de las enseñanzas fundamentales de Lily Garáfulic: Su atención con máxima delicadeza hacia los sujetos de contenido.

Aquí surge un factor común a la enseñanza y a la práctica escultórica de toda la generación. Todos ellos trabajaron en forma referencial. Y el referente no era lejano, no era una “sugerencia”, el referente era esa modelo con esa exacta cabeza presente ahí y entonces ante nuestros ojos.

El dibujo de Lily Garáfulic encerraba otra gran enseñanza: la mirada escultórica sobre la imagen.

Lo visible, se gesta en pintura, dibujo, grabado, fotografía, instalación, cine, videoarte, de una forma absolutamente distinta a la escultura.

Un escultor estará siempre en su dibujo, sinónimo de su entendimiento de la realidad, más cerca de la estructura funcional, de lo que existe, que la imagen que esa misma realidad proyecta.

Un pintor trabaja con imagen, y un escultor con la realidad misma. Este hecho simple, mil veces olvidado, genera una manera distinta de mirar, de dibujar, de trabajar, por parte de los escultores, genera talleres distintos al del resto de las artes visuales, genera finalmente una cierta autonomía en su historia.

La observación anterior nos lleva a otra de las características fundamentales de las enseñanzas de Lily Garáfulic. Creo que ella es un apóstol de la independencia de la escultura con sus campos vecinos en la cultura.

“La escultura no tiene nada que pedirle prestado a nadie”.

La escultura no vale por un “cuento agregado”.

Lily nos enseñó desde un principio que la escultura es un lenguaje poderoso, quizás el mas antiguo de todos, pero solamente su poder se manifiesta, cuando la escultura habla desde el mutismo de la materia, el mensaje espiritual de la escultura surge en forma inmanente.

“Durante toda mi carrera he buscado la perfección en torno a la forma, no a la idea, que es literaria”. “El concepto de escultura no está basado en una búsqueda literaria sino en la indagación expresiva de las formas”.

En 1966 entré al taller de Lily Garáfulic en el mismo momento en que entregaba mi tesis en la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica que titulaba “El arte como conocimiento”. Nunca volví a buscar los resultados ni mi título de filósofo. Decidí ser escultor.

Lo más difícil para mí, al principio, fue aceptar los límites, comparativamente simples del arte escultórico.

Más difícil que el adiestramiento de las manos y el cuerpo al trabajo duro de la escultura. Más difícil fue adiestrar mi cabeza en el trabajo silencioso de la materia.

Fue necesaria toda la disciplina y claridad mental de la maestra para producir en mí un aprendizaje profundo de las bases de la escultura.

Fue necesaria toda su cultura (todavía hoy lee diariamente 100 ó 200 páginas).

Me impresionaba en esa época lo poco que la escultura podía hacer en relación a las infinitas posibilidades del pensamiento, me fue difícil acostumbrarme a la lentitud de la escultura para mostrar sus verdades y encontrar campos nuevos, comparativamente tan rápidos en el mundo de la filosofía.

Muchos años después he llegado a comprender que un filósofo y un escultor buscan lo mismo por caminos diferentes, y cualquier mezcla va en desmedro de la escultura o la filosofía.

También comprendí que un escultor que tiene un teórico como interlocutor en la cabeza mientras trabaja, es siempre un mal escultor.

Hoy también entiendo que la revolución de toda la generación, desde Brancusi a Domínguez, a Colvin, a Garáfulic, contra don Virgilio y su academia, fue antes que nada una revolución que buscaba recuperar la independencia del lenguaje escultórico, buscaron la independencia de los contenidos escultóricos, de los contenidos ideológicos y filosóficos de la estética romántica, la estética neo-clásica, y la estética de la contra-reforma, que mantuvieron hundida la escultura durante siglos.

En esa época ganaron la lucha y nos entregaron un campo limpio.

Releo lo escrito y hecho de menos un viaje paralelo en la misma Facultad, a las ideas con que trabajaron los escultores durante el mismo periodo. Traté de encontrar material sistematizado, y no encontré en las bibliotecas información sobre el tema.

Necesitamos una pequeña historia de las cátedras de Estética y de Historia del Arte en la Escuela, su duración, sus catedráticos y ayudantes, el contenido de su enseñanza, sus publicaciones y bibliografías, su relación con las escuelas europeas de la época, y la relación de cada uno con las diferentes áreas de las artes visuales.

Releo y creo que aquí hace falta la "historia de las ideas" de la *escultura en Chile*.

Me hubiera gustado poner en la balanza y comparar las prácticas de taller y contenido de las obras, de los escultores, con el discurso teórico de estetas, historiadores y críticos de la época. Incluso el discurso teórico de los propios escultores. Haber comparado y haber comparado si las dos mitades calzaban.

Mi primera impresión es que las dos historias no calzan, y la historia de las ideas de la escultura, es la historia de un matrimonio difícil.

Me gustaría saber qué ideas exactas aprisionaron tan fuertemente a don Virginio en sus cánones académicos y, en la misma época, saber con qué teóricos luchó su amigo Rodin para liberarse. Me gustaría haber mostrado su feliz alianza con el poeta Rilke en esa lucha.

Me gustaría mostrar cómo al escultor Brancusi lo detuvieron en su carrera vertiginosa, y con qué teorías exactas, lo almidonaron en una fórmula de cubos y esferas.

Creo que este es un punto mayor en escultura, su mismísima historia y sus posibilidades de sobre vivencia pasan por la buena o mala relación con el ideario que la acompaña. Pasa también por la elaboración teórica de las ideas que la génesis escultórica produce. Y que la mayoría de las veces no es considerada en el “sistema teórico de las artes”. Este estudio inmanente no se ha hecho.

Esta carencia pone en peligro la existencia misma de la escultura de hoy.

Si este escrito está destinado a jóvenes escultores, un mensaje para ellos: Aprendan desde un principio a convivir con dignidad, a conversar de igual a igual en el mundo de las ideas.

Sean cultos, infinitamente cultos, para entender y amar en primer lugar la escultura, pero sean cultos también para saber distinguir entre lo útil y lo inútil del mundo teórico, para gozar de la belleza del pensamiento y para saber distinguir a los que “piensan feo”.

Valga aquí el ejemplo de Alberto Pérez, profesor de la misma Facultad, pintor y poeta, fue además, sin duda, el mejor historiador de arte que tuvimos en Chile en la segunda mitad del siglo XX.

Los que fuimos sus discípulos lo consideramos el maestro más importante en nuestra formación intelectual.

Conoció el peso y la ley de los materiales. Por esa humildad, su crítica era exacta, dura y útil. Como teórico del arte, fue incondicional con los escultores. Nos hizo entrar como escultores a la historia cultural.

Sólo nos pedía coherencia en la obra.

Jamás le pidió a la escultura un discurso adjunto para explicarse.

Nos hizo entrar a nuestra propia historia de la escultura, él nos guió como un conocedor, con todas las llaves en las manos.

Desarmó y recompuso durante años su propia personalidad teórica e independiente, y fue finalmente esa madurez de pensamiento la que él compartió con nosotros.

Alberto le entregó a mi generación lo mejor de los dos mundos: las profundidades del pensamiento y nos hizo entrar también a las profundidades espirituales de la materialidad escultórica. Valor que Lily Garáfulic señaló siempre desde la escultura.

Pero hay todavía otra enseñanza desde la escultura, de la maestra Lily Garáfulic, que es la continuidad de la historia de la *escultura en Chile*, continuidad que en un alto porcentaje pasa por la historia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. “Yo sé que soy historia, y mucho de lo que pasa hoy en Chile es el resultado de mi vida y mi trabajo”.

“En esta historia”, dice Lily Garáfulic, “nosotros los escultores vamos a seguir para adelante, porque estamos en un camino que venimos haciendo hace muchos años”.

“El nuestro es un cambio lento. El tiempo que toma hacer una escultura, no acepta la fiebre uterina del cambio, estamos rodeados de artistas con fiebre, tratando de ganarse la lotería, apuntando a la fama”.

“Lo nuestro es la investigación, la obra la elaboramos a través de un aislamiento. Eres tú, solo en una elaboración manual, que luego se comparte”.

Mi última pregunta a Lily es por la Facultad. ¿Qué queda de ella hacia el futuro?

“La Facultad sigue hacia el futuro, pero debe volver donde están los muertos, debe volver a conversar con los espíritus.

Ahí está todo, en las paredes y el piso.

Ahí está la tradición, ahí está todo, escondida entre los ladrillos.

Todavía está escondida”.

Después de este viaje por los talleres donde se produjeron las mutaciones durante tantos años en la *escultura en Chile* y por las ciudades que las muestran, comienzo a tomar conciencia de que nuestra historia, aparentemente discontinua y dependiente, y que es la única que tenemos, mirada con prolijidad, guarda escondida una verdad sólida y profunda, que podría comenzar a considerarse como tradición.

Una universidad sin tradición no es universidad. Tendrá que formarla para llegar a serlo.

Hasta aquí he escrito mi visión de un período en que la *escultura en Chile*, dio su mejor batalla para formar un pasado.

La Facultad fue sin duda el carro en esta lucha, y en él viajaron todos a través del tiempo, los conservadores y los vanguardistas, en mi escrito hablo de el período de construcción en que muchas mujeres y hombres trabajaron “lenta pero apasionadamente” por construir una tradición, y lograron sus primeros escalones.

Los escultores de hoy podemos honestamente hablar de nuestra historia.

Releo lo escrito y reitero: no fue un canon ni un cuerpo de ideas que aprisionó, fue apenas la identidad fugaz, de un grupo humano que conocí y amé.

Vistos desde la ciudad, desde sus esculturas, quedaron allí en las plazas y en los parques, marcando el lado silencioso de la vida, cortando el tiempo, desde el otro lado de los muros del tiempo, marcando solamente el instante valioso en que esos escultores se entendieron con la materia.

Vistos desde afuera en un movimiento cultural hacia el futuro.

Tan fino como un vuelo desde dentro.

Al interior de mi Facultad viví un movimiento de posta entre maestros y alumnos. Vi envejecer a los aprendices que finalmente tomaban la punta en la bandada, vi a los pájaros viejos morir y caer al mar. Sé que están ahí solamente marcando un rumbo desde el pasado.

Mi generación estuvo ahí al final, solamente para recibir los beneficios.

Gracias maestros.

### **Conclusiones.**

1. El legado de ideas con que trabajaban los escultores se transmite casi exclusivamente por tradición oral.
2. Los dos edificios institucionales más importantes de las artes visuales en Chile: Museo Nacional de Bellas Artes y Escuela de Bellas Artes de Chile fueron construidos por escultores (Virginio Arias y José Miguel Blanco).
3. "Caupolicán" de Nicanor Plaza es "el último de los mohicanos" y es una gran escultura.
4. El escultor en Chile, hasta Lorenzo Domínguez, sólo trabajaba greda.
5. "El roto chileno" de Virginio Arias es un "combatiente del Pacífico" y trabaja en el esquema escultórico de el "Adónis" de Praxíteles, y es una gran escultura.
6. Toda la escultura mapuche en madera fue quemada intencionalmente junto a lo mejor de nuestros bosques del sur.
7. La escultura producida entre 1900 y 1950 por las etnias mapuches y Rapa Nui está integrada a la historia arqueológica o antropológica, y no a la historia de la *escultura en Chile*.
8. La colección del Museo de Arte Precolombino, recopilada por don Sergio Larraín en la misma época, tampoco está integrada a la *escultura en Chile*.
9. La santería fue practicada por todos los escultores del período que estudio, y tampoco está integrada a la historia de la *escultura en Chile*.
10. Cada vez que un escultor emplaza un monumento o una escultura en un espacio público, tiene que convertirse en empresario.
11. La proporción en las artes visuales es: Por cien pintores, un escultor, y un escultor por cada millón de ciudadanos.
12. El ornato y la quincalla fueron y son la sepultura de la escultura. La escultura como ornato es un concepto que no se ha revisado seriamente.



13. Ninguna de las esculturas en mármol del Hall Central del Museo de Bellas Artes fueron talladas por sus autores, todas fueron hechas en Carrara por artesanos talladores.
14. El monumento al general Lynch, de Rodin, debe realizarse en grande.
15. El "Arturo Prat" de Rodin, actualmente en Viña del Mar, no es Prat, porque fue esculpido en 1878 y Prat muere en 1879.
16. "Madre araucana" de Virginio Arias debe realizarse en grande como un monumento a los pueblos indígenas.
17. Rodin, Bourdelle y Brancusi son parte legítima de la escultura en Chile.
18. Los programas de enseñanza de escultura no han cambiado en 104 años, y son los mismos de la Ecole de Beaux Artes de 1900.
19. No hay conexiones horizontales en el período, entre los escultores de la periferia.
20. El estatuario debe reintegrarse a la escultura en Chile.
21. Cuando la escultura abandona la conmemoración, pierde quizás su función más importante, pierde, además, la gente como interlocutor y queda encerrada en un laboratorio, en manos de especialistas.
22. Cuando la escultura abandona el encargo, el monumento, si bien conserva las manos limpias, pierde la ciudad.
23. Cuando el escultor abandona las artesanías (cantería, tallado, etc.), pierde su capacidad de hablar con la materia y comienza, sin quererlo, a acercarse a la filosofía.
24. Cuando el escultor abandona su relación con la arquitectura, pierde sus campos históricos en la ciudad: fuentes, escalinatas, arcos, pisos, etc.
25. Toda la escultura de la generación que va desde Domínguez a Garáfulic tiene como telón de fondo el problema de la identidad.
26. El problema mayor de la escultura abstracta, no es que se trabaje sin referente, sino que no dialoga con un interlocutor.
27. La escultura abstracta, en su corto período de vida, 1940 a 1980, no alcanzó a ser mejor que la escultura estatuaria.
28. La escultura del período es la rama de la cultura que mejor ha guardado la memoria histórica de Chile.
29. Es preciso reflexionar seriamente sobre el concepto de "conmemoración", ya que se sigue haciendo con o sin los escultores.
30. La historia misma de la escultura en Chile, sus conexiones y desconexiones, pasan por tres hechos políticos: la Guerra de 1979, la "Beca Ibáñez" y la "Beca Pinochet".

31. La escultura en Chile, entre 1900 y 1957 fue dependiente de París. La *escultura en Chile* desde 1957 fue dependiente de Inglaterra.
32. Todos los escultores del período que estudio hicieron estatuas.
33. La distinción entre escultura y estatua no sirve, legitima a un artesano marginal: el estatuario.
34. Lorenzo Domínguez y Lily Garáfulic, los escultores más matéricos del período, son los que tenían una mejor formación intelectual.
35. La "Pincolla", escultura monumental de Marta Colvin, duró tres días.
36. Don Samuel Román, el más campesino de todos esos escultores, fue el único que escribió sobre la *escultura en Chile*.
37. La Basílica de Lourdes en Santiago, es el primer y último intento, en grande, de integración entre escultores y arquitectos.
38. La Escuela-Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile fue, de hecho, el Ministerio de Cultura de Chile entre 1900 y 1973.
39. Al final del período que estudio, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile empleaba a 24 escultores, 4 de los cuales fueron premios nacionales de arte.
40. La historia de la escultura guarda pocas relaciones con la historia de la pintura, su único contacto real es José Perotti en el Montparnasse.
41. La escultura en Chile, si bien se movió dentro del mundo del arte, trabajó fundamentalmente para la ciudad.
42. Don Raúl Vargas nunca talló.