

## EL ESCULTOR COMO DOCENTE

**Prof. Francisco Gazitúa\***  
Director del Departamento de Escultura  
Universidad Finis Terrae, Chile

**A**bandoné el mundo teórico hace 30 años, después de haber cursado cuatro años de Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile, para dedicarme a la escultura, actividad que cultivo hasta hoy. Me tomó algunos años abandonar la reflexión sistemática, hasta que descubrí que un tallador de piedras y un filósofo buscan lo mismo aunque por vías diferentes.

A pesar de haber ejercido la docencia en la cátedra de escultura en universidades de Chile e Inglaterra durante los últimos 25 años, y estar actualmente a cargo del Departamento de Escultura de la Universidad Finis Terrae, lamento no tener ningún tipo de formación pedagógica, lo que me permitirá sólo hablar honestamente de mi sufrida y ganada experiencia como aprendiz de escultor, y presentar ante ustedes una cadena de hechos útiles en mi formación, que ojalá les sean provechosos.

En esta presentación de mi experiencia en la «vía escultórica», tendré forzosamente que referirme con frecuencia a la escultura, porque fue ésta la que puso las bases

\* El Profesor Gazitúa es escultor, con estudios de Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile y de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Posteriormente, hizo estudios de postgrado en escultura en Saint Martin's School of Arts, Inglaterra. Ha sido docente de escultura en la Universidad de Chile, La Pontificia Universidad Católica de Chile, Saint Martin's School of Arts, (Londres), la Universidad de Kornaria (Croacia) y la Universidad de Porto Alegre (Brasil). Entre 1985 y 1987, realizó diversos simposios internacionales de escultura en Chile, como asimismo, exposiciones individuales y colectivas en el museo de Bellas Artes y en importantes galerías de Inglaterra y Alemania.

de las buenas escuelas en que me formé. La verdad es que estuve en buenas y malas escuelas como alumno y profesor, pero en las buenas, los que enseñaban eran escultores que practicaban el oficio. Tengo la impresión de que en este complejo ejercicio nuestro, en que se enredan las manos con la inteligencia y la sensibilidad con las herramientas, es decir, en este oficio que nos funde poco a poco en una aleación entre obreros y letrados, sólo educa aquél que es llamado “artista investigador”, ya que sólo aprende el arte el “aprendiz investigador”.

La sabia distinción entre aprendizaje e investigación, que funciona tan bien en otros campos y que distingue los postgrados de los grados, a mi modo de ver, no puede aplicarse a la pintura y la escultura, donde hay investigación o artes aplicadas, artesanía o diseño o, lo que es peor, academicismo, que para nosotros es sinónimo de actividad repetitiva o decadente (“empaquetada”).

Pongo a disposición de ustedes dos experiencias extraídas de mi formación como escultor. Mi aprendizaje con don Samuel Román, profesor de la Universidad de Chile y formador de la Escuela de Canteros, y luego mi permanencia de cerca de ocho años como alumno y docente en St. Martin’s School of Art, en Londres. Finalizaré mi exposición con una breve reseña de mi situación como profesor de escultura en el clima de la universidad actual.

Permítaseme citar textualmente a don Samuel Román:

«La piedra busca el suelo, no le tengas miedo a la tierra. Ella, la piedra, es un material del suelo; en eso se parece al agua, que también busca siempre hacia abajo, deja siempre la piedra en la tierra. Si dejas también que el agua busque la tierra, el resultado combinado de agua y piedra es una fuente.

«Mejor que la mano para revisar los planos del tallado es el pie: él está mucho más acostumbrado a los pequeños desniveles que la mano. Súbete arriba de la piedra y pásale el pie por encima, porque el pie, como la piedra, funciona con el suelo. Una buena escultura se siente también en los pies. Si está bien parada o no, igual que uno, el centro de gravedad se siente en los pies.

«Pero las que tallan son las manos y para hacer escultura hay que ‘comerse las manos’ en el trabajo.

«Yo no creo en los escultores que no saben usar sus manos, la quintaesencia de la escultura es que es un arte de la mano. Los que no la usan son como los arquitectos, que hacen un plano y después están los maestros de obras, que les hacen las cosas. Cómete las manos en la escultura porque los escultores estamos más cerca de los maestros que de los intelectuales.

!

«En el trabajo de las manos somos fuertes. La punta de la pirámide de los canteros y talladores somos los escultores. En ese orden de gremio antiguo somos respetados, buscados y queridos. En ese medio manual se gesta la profunda poesía de la escultura. El espíritu en la escultura tiene que bajar muy abajo... .

«Trabajo, mil veces trabajo es la escultura, eso lo aprendí en los duros años pobres de mi niñez, lo volví a aprender en Alemania y lo comprobé en Rusia.

«Disciplina, limpieza y orden en el taller: eso ‘contribuye’ a la escultura. El mango del martillo bien puesto ‘contribuye’. Cada cosa en su lugar -la madera con la madera, los fierros con los fierros, el carbón con el carbón-, todo eso ‘contribuye’ a la escultura. Si quieres saber cómo es un escultor mira atentamente su taller.

«La escultura no se hace para andar por las cortes, sino que es la batalla misma entre la vida y la muerte. Y en esa guerra sin cuartel, yo sé que somos pequeños soldados patéticos tratando de desentrañar con un fierro el esplendoroso misterio de las rocas.

«En esta profesión nosotros dependemos de ‘las fuerzas’ y, empujados por ellas, vamos cada día a las piedras hasta ‘pasarnos de piedra’.

«Yo estoy, después de esta batalla, ‘pasado de piedra’, como *upickle* se pasa en el vinagre. El que se pasa de piedra es un santo.

«Pasado para el lado de adentro de las piedras así estoy yo, pasado por el cedazo de los poros de las piedras; por eso cuando trabajo, por un lado yo ya sé lo que va a pasar por el otro lado.

«El que no tiene conciencia de la misión de amor de la escultura, el escultor que no cree que tiene un trabajo predestinado, será siempre un artista ‘enfermizo’ y a la larga no va a poder pasar día tras día metido con el polvo de la piedra, doce horas diarias, como un loco alucinado.

«Si quieres ser escultor, antes que nada tienes que aceptar y desarrollar esta locura material.

“Si no logras la conexión inteligente con la materia, pasarás por este mundo como un bruto que transpira y machuca piedras”.

¿Qué me enseñó don Samuel Román? Nada que yo pueda transformar en una sola idea. Cuando trato de escribirlo se me escapa.

Me doy cuenta de que lo que él trataba verdaderamente de enseñarme nunca pudo decírmelo, ni yo entenderlo, pero sí los dos sabíamos de lo que él estaba hablando.

Eso que aún no entiendo y que don Samuel Román me enseñó en su escuela de la Universidad de Chile constituyó el primer peldaño de mi aprendizaje.

Paso ahora a mi estadía como alumno y profesor en St. Martin’s School of Art de Londres, y empiezo con una intuición y una experiencia. La intuición: creo que es

posible educar a un escultor, como asimismo ser educado como escultor. La experiencia: yo les debo mucho a mis maestros.

Algunos años después de mi paso por la Universidad de Chile, cuando ya casi tenía treinta años, el verdadero proceso de maestraje comenzó para mí en Inglaterra, donde, siguiendo el consejo de algún escultor del temprano Renacimiento, «encontré mis maestros y trabajé con ellos todo el tiempo que pude», primero en un postgrado de dos años y luego como profesor durante seis años dirigiendo los talleres de grado y postgrado de piedra y madera. Mis maestros fueron Anthony Caro, Tim Scott, Philip King, y el crítico de arte Alan Gouk.

Allí habían trabajado juntos todos esos profesores, de la generación de los discípulos de Henry Moore, que durante los últimos treinta años habían acumulado el conocimiento de sus experimentos escultóricos, archivándolos en grandes paneles con fotografías en blanco y negro y fechas. En esos paneles estaba la mayor riqueza de primeros intentos (trabajos embrionarios) que yo haya visto, y era, de hecho, la “línea académica” de esa escuela, la identidad misma de esa comunidad de profesores y alumnos, y una de las orientaciones hacia el futuro del conocimiento escultórico.

Habían logrado ese tesoro de identidad, gracias a un sistema de crítica e investigación permanentes, donde los alumnos desde el segundo año de grado, entraban a talleres abiertos en que se investigaban por separado las grandes preguntas de la escultura del momento: el color en la escultura, la espacialidad, la materialidad, etc. Se trabajaba en escultura experimental con independencia absoluta de la moda o de la generación de productos para ser vendidos en galerías comerciales.

La escuela contaba además con muchos catálogos de las exposiciones de los profesores y ex alumnos, y un libro especializado de William Tucker (profesor de la misma escuela), titulado *El lenguaje de la escultura*, que resumía las ideas generales de este grupo.

Los ingleses con que trabajé entre los años setenta y ochenta vivían en un país en que, desde la Revolución Industrial hasta la fecha, se había inventado casi todo, desde los clavos hasta las turbinas del jet, el radar, etc., y tenían una capacidad adquirida casi genéticamente para distinguir entre lo verdaderamente inventado y lo repetido. Lo inventado era la razón de supervivencia de la especie inglesa que yo conocí. La universidad inglesa estaba basada en la necesidad de crear investigadores, capaces finalmente de inventar. La universidad trabaja conscientemente para formar a los nuevos Darwin y a los nuevos Hopkins. La Inglaterra de los años setenta y ochenta vivía el drama de estar siendo superada definitivamente por Japón, pero estaba consciente de que guardaba el tesoro de ser los primeros del mundo en el área de la escultura.

Para alguien como yo, que no sólo venía de fuera, sino que estaba acostumbrado a que en mi país jamás se hubiera inventado nada, me di cuenta con tristeza de que en Chile nosotros mismos tenemos una suerte de prohibición mental para inventar cosas nuevas, y, lo que es peor, si se hubieran inventado, no habría importado demasiado, porque los inventos en esta área se hacen en París o Nueva York. Es más, si alguien hubiera inventado el cubismo en Chile, el cubismo no existiría porque, en primer lugar, nosotros mismos no creeríamos haberlo inventado. Estando

en este ámbito, también me di cuenta de que en la estructura mundial de la cultura, la geopolítica cultural la manejan los líderes económicos del mundo, razón por la cual, nuestras universidades tienden a ser “estaciones repetidoras” y el concepto base no es la investigación sino la actualización, esto es, el “estar al día”.

Aceptar esas reglas del juego me significó un tremendo cambio mental. En la práctica, el proceso funcionaba de la siguiente manera: una vez al mes se bajaba todo el trabajo de los talleres de escultura al *hall* central de la escuela (en aquel entonces, ésta contaba con 80 alumnos de escultura) y allí todos los estudiantes, los profesores y los escultores de fuera de la escuela trabajábamos el día entero en un análisis crítico de las esculturas producidas durante ese mes.

Digo que no había escape para los alumnos porque los primeros en ofrecer sus trabajos a la crítica eran los propios profesores, ya que existía la costumbre de que antes de cada exposición, traían sus trabajos a la escuela para ser criticados por los estudiantes y otros escultores. En algunos casos, a los profesores se los calificaba mal en estas críticas, y hasta no llegar con alguna proposición nueva, casi no tenían derecho a hablar, por la sencilla razón de que las posibles nuevas ideas escultóricas había que mostrarlas en obras escultóricas y no en palabras.

Al igual que lo que sucede en la investigación científica, los profesores o jefes de investigación se tenían que ganar el derecho haciendo cosas. Fue en esa época que comencé a entender la estructura mental de los productores de cultura de la talla de Picasso o Henry Moore; entendí también que, para trabajar como ellos, tenía que formarme de otra manera y aprender a investigar, ser capaz de seguir pequeñas luces en tiempos de oscuridad y silencios prolongados, sin las distracciones de las modas, sin tratar de estar al día, al menos por un tiempo. Fue en ese momento que entendí las condiciones que habían rodeado a Picasso, y que son las que brindan la posibilidad de producir cultura con identidad propia.

El sistema de organizar periódicamente críticas abiertas generaban un criterio de precisión entre lo que se dice y lo que se hace; en mi caso, esta apuesta con testigos aceleró mi proceso de formación, que tuvo como precio el bello aunque doloroso hábito de estar siempre creando, avanzando.

Lo que necesitaba en mi soledad de Chile lo tuve a raudales en Inglaterra. Digo que no tuve descanso, poco me relajé y nunca pude dormir una siesta repitiendo algo que ya hubiera hecho.

No entendí el proceso hasta que un día me introduje con mi obra en un campo nuevo, reconocido por mis pares como inédito y comencé a trabajar en él como algo propio de cara al futuro. En ese momento, comprendí también la función creadora de la universidad, basada fundamentalmente en la investigación.

Siempre estaré agradecido de esos maestros “fundamentalistas” de Londres, hoy mis más queridos amigos, porque tras la demolición prolongada de estilos y fachadas, me regalaron un “mi mismo” trabajable, que implicaba la pérdida constante de identidades de menor profundidad y la búsqueda de suelos más verdaderos. Esa pérdida de identidades momentáneas da lugar a un proceso de gran dolor.

Y el mejor maestro es un guía en el dolor o más bien un guía a través del dolor, como Virgilio guiando a Dante en *elInferno*, su maestro en los inf iernos. El campo

en que hice mi pacto con los maestros no fue la *città dolente*, como en el caso de los escritores, sino la ciudad de Londres. En esa ciudad, comencé a tomar conciencia de que la educación en el campo cultural siempre estará vacía, por muchas estructuras que se creen, si en ellas falta el pacto indefinible **el pacto maestro-alumno**.

En ese proceso de búsqueda compartida y demolición constante, descubrí que tenía algunas cosas originales que decir. Esas ideas siempre se mostraban una vez probadas después de las críticas, si bien las ideas tentativas del principio fueron también el comienzo de mi camino propio.

Fui pobre hasta ese momento. Después de ese día, todo lo demás me sobró. La mayoría de las escuelas que he conocido hacen perder un tiempo infinito a los alumnos obligándolos a hacer méritos con el rigor y la disciplina, como si con ellos pudieran **comprar la Gracia** en un sádico “la letra con sangre entra”.

Después de todo, ¿qué más puedo enseñar?

No puedo enseñar, aunque sí puedo tratar de enseñar, porque antes de mi intento está la escultura. La escultura, que, como todo arte grande, tiene que llevar las marcas de lo tentativo. Y las grandes esculturas tienen impresas en la superficie las vacilaciones, las dudas, las fracturas de la materia producida por túneles que finalmente eran caminos sin salida. Conversando sobre este tema, Matta me hacía ver que las obras de arte se dividen en dos categorías: las malas, hechas por un artista para ser aplaudido, como el trapecista de circo que es hábil en una prueba y la repite un millón de veces, y las buenas.

Vuelvo al principio de este artículo y repito la experiencia de que lo único que me dieron mis maestros de escultura fue hacerme vislumbrar un «mi mismo» que era lo único mío en este mundo. Y me hicieron rico por eso.

Si el primer estado del pacto maestro-alumno es la búsqueda compartida de verdades nuevas, el segundo estado del pacto es el **camino hacia el pasado**. Un maestro es también un guía en el pasado, la procedencia: «Ave que vuela sin procedencia no sabe dónde va. Es prisionera en su propio vuelo, ave mala será» (Violeta Parra). Un buen maestro es baqueano no sólo de los pocos lugares propios que va descubriendo, sino de los que recorrieron los anteriores a él. Por el hecho de que la escultura está hecha de miles de caminos, huellas, quizás alguien que nunca las ha recorrido se las imaginará inmensas y hablará de La Escultura como un campo de individualidad total.

Creo que eso es verdad, pero en la práctica la escultura es una inmensa cordillera con precipicios y vados de río, porfiada y perdidiza, y aunque uno entre solo o acompañado, y por muy autodidacta que se imagine ser, en la soledad del campo de la escultura encontrará las marcas de otros escultores que estuvieron allí antes que él. Pienso al respecto que un escultor tiene que hacer obligadamente gran parte de los caminos por los que transitaron los escultores anteriores a él, porque la escultura no sólo se conoce por el hecho de pensarla, como en la ciencia, sino mediante el hacer de las manos. En este proceso, tienen que guiar los maestros para ahorrar tiempo.

Uno de mis problemas al comenzar, *leit motiv* de la generación de los años setenta, consistía en ser vanguardia. Después tomé conciencia de que era muy difícil ser

vanguardia sin saber hasta dónde llegaba la retaguardia. Y fue al leer a Neruda que cambié la terminología militar de la época y preferí la palabra hilo: el hilo de la poesía, «para que el hilo no se corte» («Oda al hilo»). Un hilo con dos puntas: una en el pasado y otra en el futuro.

Con mis maestros de Inglaterra aprendí a sentir la tradición como una querida casa, algo que no se aprendía en los libros estudiados en los grupos académicos donde había estado, sino que era como una casa habitada, donde había que limpiarse los pies antes de entrar.

Por esto, tampoco creo en el “liberalismo” para formar escultores. Yo no puedo ser “liberal” cuando hablo de mi casa. No puedo dejar que cualquiera entre por la ventana o se lleve la puerta. El maestro hace entrar al aprendiz en su tradición como a un palacio, un museo, una iglesia, un espacio sagrado. Esa entrega de las llaves del pasado es el resultado del pacto maestro-alumno.

Muchas veces vi presenciar evaluaciones aplicadas a intelectuales llenos de conocimiento aprendido en libros. Luego los vi también enmudecer paulatinamente, y sentí la inutilidad del conocimiento de segunda mano en una situación real de búsqueda de lo inédito.

La aceptación de una tradición es la aceptación de un campo delimitado por otros antes de que uno haya arribado y al cual uno se suma con su trabajo. La individualidad se recupera al final, cuando se va más lejos que todos los otros dentro de los límites establecidos por lo mejor de las obras anteriores. Y la individualidad se vuelve a perder cuando los otros empiezan a trabajar el campo que uno descubrió y hay que comenzar de nuevo.

La aceptación de una tradición es un paso de confianza y admiración por el trabajo de los otros. «La admiración es un vino generoso», dice Rodin en su *Testamento a los jóvenes*. Sin admiración no hay entrada a la tradición.

La conclusión de los párrafos anteriores en el terreno de la educación es que una universidad sin tradición no es universidad: tendrá que formarse para llegar a serlo. Y un aprendiz sin tradición tendrá que caminar hasta encontrarla, porque un aprendiz es fundamentalmente un ser sin pasado, un individuo sin tierra en el tiempo, en ese tiempo de la cultura que se mueve simultáneamente hacia el futuro y hacia el pasado. El aprendiz que no sabe hacia donde va copiará de revistas, tratará de estar siempre a la moda, porque nadie le ha enseñado a responder las preguntas fundamentales. Releo todo lo escrito en las líneas anteriores y me parece un poco pesimista, pero no deseo borrar nada porque es así.

Hasta aquí estas notas, en que trato de compartir con ustedes mis experiencias como aprendiz de escultor en la Universidad de Chile y luego en Londres.

Resumo mis experiencias anteriores en la idea básica de que la educación para los productores de la cultura (escritores, músicos o escultores) funciona sólo dentro de los límites del viejo pacto maestro-alumno, sobre el cual han escrito poco los teóricos y mucho los poetas. Allí están el pacto de Dante donde él llama a Virgilio: “Mi maestro, mi autor”, y el pacto Rilke-Rodin, que es el pacto a muerte entre el joven poeta y la poesía. Hago un contrapunto entre el ruido de mis universidades actuales y la idea del pacto místico para educar a los nuevos Nerudas o las nuevas

Mistral, y siento dentro de mí una persistente nota desafinada; percibo que las condiciones actuales en que se mueve la educación para el arte hacen casi imposible repetir el privilegio que yo tuve: el privilegio de encontrar a mis maestros dentro de la universidad y trabajar con ellos hasta llegar a ser la punta de la flecha de una legítima tradición.

La universidad actual generosamente se ha hecho cargo de la cultura luego de casi veinte años de abandono, tras la destrucción de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la que me formé. En mi época, había 30 escultores como profesores, entre las escuelas de Pedagogía, Bellas Artes, Diseño, Artes Aplicadas, además de la Escuela de Canteros. Entre esos 30 escultores estaban los cuatro premios nacionales de arte: Colvin, Garafulic, Román y Castillo.

La universidad actual, tradicional o privada, ha comenzado a dar los primeros pasos en la formación de escuelas en la década de 1990. Aunque todavía no llega a los niveles que tenía la Universidad de Chile en los años setenta en infraestructura y cantidad y calidad de profesores, no puedo negar la importancia de esos primeros pasos en los cuales yo mismo he colaborado. Debo reconocer la generosidad de la universidad en que laboro actualmente, en el hecho de tener y mantener talleres de escultura bien equipados, que se financian con muchas dificultades.

Después de mi experiencia como profesor en los últimos diez años en Chile en esta nueva universidad, aumenta la sensación de que hay algo que no engrana. Y esa sensación tiene, hasta donde puedo ver, dos causas: la calidad de la admisión y la manera en que los alumnos llegan “armados” desde fuera a la universidad. Quiebra el pacto el hecho de que la universidad tenga que aceptar grandes cantidades de estudiantes para financiarse, lo que hace que una buena parte de mis esfuerzos en los últimos años se hayan orientado a enseñar artes aplicadas o artesanías a estos alumnos que, en su mayoría no tienen vocación, que están ahí para cumplir un requisito y sacar un título.

Reconozco que mi discurso se ha ido tornando algo esquizofrénico: contiene una parte liviana para los alumnos que tienen derecho a que se les enseñe porque pagan, y otra completamente distinta para los dos o tres futuros escultores, que se asemejan a los alumnos a los cuales les enseñaban los maestros en las antiguas universidades. Estos estudiantes, que son los que justifican las carreras vocacionales, han sido y serán siempre muy pocos.

Por otro lado, muchos de los estudiantes que hoy llegan a la universidad vienen premunidos de una ideología mercantil, que hace muy difícil formarlos como escultores. Quieren rápidamente vender sus esculturas en las galerías, lo que contradice el centro mismo de lo que debe ser una escuela de arte: la investigación, de por sí lenta y con resultados a largo plazo. Si la venta y no la investigación es el centro de la formación de un joven escultor, éste estará expuesto sólo a las modas y a las revistas de arte, con lo cual la línea académica del departamento de escultura será discontinua.

Entonces, ¿por qué estoy ahí?

Porque los maestros que me formaron no sólo me enseñaron escultura, sino que me mostraron un modo de enseñarla, también gratuito y vocacional: entendí con ellos que sin educación, el campo escultórico se queda sin futuro.



Pienso que la universidad de hoy, que es la única que tenemos, lucha en mi área con monstruos muy poderosos, y mi impresión es que perdemos terreno. Sin embargo, sigo ahí, quizás guardando el espacio para un posible futuro escultor, con la conciencia de estar solo y ser incapaz de transformar las universidades-empresas de hoy en las grandes “empresas espirituales” que fueron, y mi aspiración sincera es que las universidades, insertas en los valores de la sociedad chilena actual, serán incapaces de guardar y expandir la cultura.

Si hay vida cultural en ellas es gracias al ahorro, pues el campo cultural aún tiene profesores formados de otra manera en universidades distintas, pero esta manera de aprender y enseñar muere con mi generación.



