

## TEXTO PUBLICADO EN LIBRO «NICANOR PLAZA, GESTACION DE LA CULTURA EN CHILE» PEDRO EMILIO ZAMORANO

Resumen. El presente trabajo construye un diálogo entre dos escultores separados por algunas generaciones pero unidos por un espacio de formación artística y una tradición común: la Escuela de Bellas Artes de Chile. Esta conversación entrega información acerca de la vida y la obra de Nicanor Plaza, considerado como uno de los principales maestros de la escultura chilena; de las tradiciones pedagógicas de la Escuela y de la obra «Caupolicán», una de las realizaciones más importantes de este autor. Palabras claves: Nicanor Plaza – Francisco Gazitúa – «Caupolicán» – Docencia artística.

Summary The present paper builds a dialogue between two sculptors split by some generations but joined by an artistical formation space and a common tradition: Escuela de Bellas Artes de Chile. This conversation provides information about the life and work of Nicanor Plaza, who is considered to be one of the main Masters of the Chilean sculpture, about the pedagogic traditions of the Escuela and the work «Caupolicán», one of his most important pieces of art. Key words: Nicanor Plaza – Francisco Gazitúa – «Caupolicán» – Artistic Teaching.

Antecedentes. Las reflexiones que hace el escultor e investigador chileno Francisco Gazitúa sobre Nicanor Plaza y acerca de la obra Caupolicán refieren un espacio y una experiencia, salvada la distancia temporal, común; la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en donde ambos se formaron y desarrollaron. Nicanor Plaza, además de haber contribuido a la fundación de esa entidad, fue formador de escultores por varias generaciones; Gazitúa, que fue profesor en esa Escuela casi cien años después, entre 1966 y 1973, se entronca con la vieja escuela que fundara Plaza, a través de sus maestros Julio Antonio Vázquez, Marta Colvin, Samuel Román y Lily Garáfulic. Es que la formación de escultores en la Facultad, a pesar de todos los cambios que hubo en el plantel, mantuvo casi sin alteraciones substanciales sus tradiciones artísticas y pedagógicas. De hecho los programas de estudio no sufrieron modificaciones muy profundas. Situación diferente conoció la pintura, que se vio enfrentada de manera más profunda a los debates estéticos y confrontaciones de su época. En este diálogo Gazitúa interactúa con Plaza siguiendo su huella biográfica, a la vez que analizando una de las obras paradigmáticas del maestro, como lo fue el Caupolicán. Las preguntas que se hacen a la estatua irán develando cómo se formó el escultor decimonónico, las etapas por las que pasó, los conceptos artísticos que profesaba, su vida y experiencia de estudio, primero en Chile y luego en Francia. También intentan dar cuenta de las visiones estéticas que tenía el maestro cuando en plena juventud, entre los 22 y los 26 años, realizara el Caupolicán. Con tal propósito se revisarán sus años iniciales en París, sus maestros y los programas de estudio de la École Nationale des Beaux Arts, en donde estudió, y los conceptos y categorías que allí se profesaban. A este respecto debemos recordar que una cosa son los programas de estudios y otra los criterios, tradiciones y culturas no explicitados, que subyacen en estos documentos y que forman parte de una tradición oral y de transmisión de un sistema educativo. En este sentido, la relación maestro discípulo ha sido la clave en la formación artística en todos los tiempos. Lo fue tanto en la Facultad de Bellas Artes en Chile como en la École Nationale des Beaux Arts de París. Hemos querido establecer un diálogo entre estos dos escultores chilenos de distinta época, ello a partir de un recorrido biográfico por la vida del maestro decimonónico, que examina una tradición docente y que detiene la mirada en una de sus obras emblemáticas, el Caupolicán. Esta escultura encierra muchas claves, respecto de las cuales Gazitúa elucida contenidos y tradiciones interesantes de conocer. Las reflexiones que hace sobre Plaza y sobre la referida obra se sintetizan desde distintos puntos de vistas, que se han denominado «lecciones».

Primera lección: Los inicios. Nicanor Plaza, el más inspirado de los artistas chilenos a decir de Nathanael Yáñez Silva, nació en la localidad rural de Renca, Chile -cinturón chacarero de Santiago- en 1844. De su origen humilde y campesino hay pocos antecedentes, aun

cuando se sabe que, desde pequeño, estuvo incorporado a faenas agrícolas. En el casi desconocido libro *El tesoro de Bellas Artes*, publicado en Chile en 1872, su autor José Bernardo Suárez refiere algunas noticias acerca del escultor: «El señor Plaza, nacido en los alrededores de Santiago, en el lugar de las buenas frutillas (Renca), e hijo de padres pobres pero honrados, hizo sus primeros estudios artísticos en nuestra escuela de escultura, bajo la dirección de su actual director don Ernesto (sic) François, en cuyo establecimiento obtuvo algunos premios que le hicieron acreedor a ser nombrado por el gobierno de Chile pensionado en París». Los inicios de Plaza fueron difíciles, similar a otros escultores nacionales de su tiempo como José Miguel Blanco (1830-1897) y Virginio Arias (1855-1941). Una especie de «escuela de la vida», a la que Gabriela Mistral, también de raigambre campesina, llamara «Surco sin fin», como una forma de significar una formación vinculada al rigor y a la naturaleza. Siendo todavía niño Plaza trabajó en la sombrerería de un ciudadano francés, Monsieur Bayle, quien estaba vinculado con el fundador de la enseñanza de la escultura en Chile, el maestro Augusto François (1814-1896). Benjamín Vicuña Mackenna recuerda los años jóvenes del escultor nacional «... veíase sobre una delgada tablita de alerce una guirnalda de flores copiada del natural por un niño de Renca, que el escultor François, profesor de la Universidad, había sacado de la sombrerería de Bayle, donde era aprendiz, a fin de enseñarle el arte divino de Fidias y Bounarotti. Ese principiante infantil, que comenzó el estudio de la grandiosa cabeza desnuda de Caupolicán y la gentil del Jugador de Chueca, en la copa de felpa de los sombreros del vulgo, llamábase Nicanor Plaza y era a la sazón un travieso muchacho de diez años». A través de este contacto con François, Plaza ingresó, a los 14 años a la Clase de Escultura que dirigía el artista francés, a estudiar escultura ornamental y talla en madera. En esta primera etapa las condiciones para impartir la docencia eran dificultosas, ello tanto en lo material como en los aspectos institucionales. De hecho la enseñanza de la pintura y la escultura no tenía un tronco pedagógico común. Esta situación fue modificada el año 1858 a través de un Decreto del 3 de agosto, firmado por el Presidente Manuel Montt y por el Ministro Rafael Sotomayor, en que se reformaba la Academia de Pintura y se le confería a esos estudios un rango universitario. Esta medida, aparte de uniformar la enseñanza de dichas materias, proveía de una estructura académica a dichos estudios. Establecía, también, dos concursos anuales, además de premios y pensiones en el extranjero para los alumnos más meritorios.

Segunda lección: El viaje. El becar a los artistas más destacados a Europa formó parte en Chile de una política de Estado. El destino de la mayoría de los pintores y escultores fue las academias tradicionales de arte, tales como la *École Nationale des Beaux Arts*, de París. En 1863 Plaza fue pensionado por el Gobierno chileno para seguir sus estudios en la Ciudad Luz, contando además con una ayuda económica de Matías Cousiño. En París, Plaza tuvo estrechos vínculos de amistad con dos artistas chilenos; el escultor José Miguel Blanco y el pintor Miguel Campos. En ese momento Plaza tenía taller en 25, Rue Humbolt. José Miguel Blanco señala en sus cartas «Yo estoy viviendo con Nicanor, cuando me escriban mándenme las cartas con esta dirección 'Monsieur N. Plaza', para entregar a Blanco». Allí se incorporó también al taller de François Jouffroy (1806-1882). Con este maestro Plaza estudió tres años. En 1866 el artista chileno abrió en la misma ciudad un taller propio, en donde realizó un importante número de obras. De esta época son «Caupolicán», «El jugador de chueca», «Magdalena», «Amor cautivo», entre otras. Según Vicente Grez, estas obras dieron a Plaza «fama honorable en Francia y popularizaron su nombre en Chile». Este viaje fue quizá el más importante estímulo en la formación del escultor y marcará de alguna forma el resto de su vida. La experiencia de estudiar en Europa para un joven artista chileno confrontaba, de una parte, la ansiedad positiva, el viaje; conocer contextos culturales distintos, otros espacios artísticos considerados como más desarrollados. De otra parte estaba el lado más traumático, las experiencias perturbadoras, las incertidumbres y el desarraigo. Una experiencia, de dulce y agraz, que también tuvo el escultor José Miguel Blanco, quien viajó a la capital francesa en mayo de 1867. La vida del autor del «Padre Bartolomé de Las Casas amamantado por una india» (Museo O'Higiniano de Talca), según se desprende de su epistolario, fue quizá más compleja y difícil que la de Plaza. En el referido documento Blanco comenta lo siguiente:

«Todos los hombres son buenos, a mi parecer, pero cuando se trata con ellos del pie que cojean. Así padre, Mr. François es un buen hombre, muy bien lo conozco, pero si yo tuviera que tratar con él sobre algún negocio de dinero, estoy seguro de lo que resultaría, porque su defecto es la avaricia. Nicanor (Plaza) es un buen joven, tiene muy buenas cualidades, pero es orgulloso como el solo. Yo no me conozco la maña o el defecto que tengo, pero Nicanor me dice que soy orgulloso, y Mr. François que soy taimado y muy 'cablesudo'. No sé cual de los dos tendrá razón» . No todo fue positivo para los artistas nacionales en la Ciudad Luz. Tenían que adaptarse a un mundo culturalmente distinto, con profesores, conceptos y aprendizajes ajenos a su cultura y formas de vida. La École estaba hecha para franceses; en los concursos más importantes, tales como el Premio Roma, no se admitían extranjeros. Plaza conoció bien estos problemas y privaciones, especialmente cuando la capital francesa estuvo expuesta a los peligros de la guerra. Según Benjamín Vicuña Subercaseaux, Plaza, «habría comido ratones durante el sitio de 1870 y enterrado sus obras en un sótano para defenderlas de las balas prusianas» .

Tercera lección: La École Nationale des Beaux Arts. La entidad había sido fundada en 1648 por el Cardenal Mazarino, bajo el reinado de Luis XIV, sobre la tradición de la Academia de Vasari en Florencia. Los parámetros estéticos de la École se vinculaban con conceptos clasicistas de raigambre grecorromana. De hecho, el máximo reconocimiento que entregaba la entidad era el Premio Roma, que otorgaba a los artistas una estadía de cuatro años en la Academia de Francia en Roma . La École tenía ya más de 200 años, cuando ingresa el artista chileno, quien es admitido en la «Grande Ecole» – Ecole des Beaux Arts de París, privilegio que equivalía a contarse entre los mejores escultores jóvenes del mundo. El escultor nacional entró a una especie de lugar sagrado, lleno de tradiciones y obras, que encerraba en sus muros una historia entroncada con los artistas griegos y romanos. La magia de estos espacios de formación es comentada por la escultora Lily Garafulic, cuando se refiere a la Facultad de Bellas Artes de Chile: «La Facultad sigue hacia el futuro, pero debe siempre volver donde están sus 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» . Gazitúa agrega al respecto «La esencia de la enseñanza es entonces la escuela misma: su transcurrir en el tiempo, las historias de los profesores y alumnos, la manera como entra la luz a los talleres, el olor de los talleres, las esculturas griegas y sus copias, la biblioteca, la arcilla en los depósitos, amasada por generaciones de alumnos durante 200 años. Los detractores, defensores y enemigos de la escuela, los escultores, maestros muertos y los que heredaron el lugar, todo eso, lo que está escondido entre los ladrillos del edificio». Plaza se «empapa» de este ambiente, de esta «pedagogía invisible», de esta tradición escultórica encerrada entre los muros del establecimiento. En este contexto y en plena juventud Nicanor Plaza realiza el Caupolicán . La obra corresponde a un trabajo de programa académico que se exigía a los alumnos avanzados, esto es una figura de pie a tamaño natural . Una escultura de similares características, a «El roto chileno», que su discípulo Virginio Arias produjera una década después, cumpliendo el mismo programa. El tema de la figura de pie, a tamaño natural, se instituye también en la Escuela de Bellas Artes de Chile como paso obligatorio en el programa de segundo año para los alumnos de escultura, ello hasta la propia generación de Gazitúa.

Cuarta lección: Búsqueda del tema o contenido literario de la escultura. El arte de la escultura equilibra, como experiencia formativa, habilidades, conocimientos técnicos, creatividad y dones poéticos. Además de ello, es necesario poseer una cultura cimentada en la historia, la estética y la literatura. El oficio práctico lleva al escultor a combinar la manualidad artesana con un legado de cultura y sensibilidad. En la escultura del siglo XIX y comienzos del XX había una preponderancia del contenido (tema) por sobre las argumentaciones propiamente estéticas. Las esculturas eran hechas, sobre todo en la América decimonónica, para glorificar o conmemorar un hecho o personaje relevante . En las estatuas supraindividuales , que preponderan en Chile en los años iniciales de la República, o en los retratos, más abundantes durante la segunda mitad del siglo XIX, había una supeditación de la obra a un contenido histórico, alegórico o literario. El escultor,

que actuaba como ilustrador e intérprete de estos temas , conciliaba su trabajo creativo con la necesidad de vehicular conceptos de solemnidad y veracidad que exigía la obra. Antes de poner la arcilla en el caballete era menester adecuar la narrativa literaria con la propuesta estética. Cobraba aquí importancia el conocimiento ilustrado del artista, el que era provisto por las propias instancias académicas, que contaban con cátedras de literatura y cultura general. En el caso de la École Nationale des Beaux Arts los catedráticos de estas materias fueron León Heuzey (1831-1922) y Eugène Viollet le-Duc (1814-1879) , en tanto que en su congénere nacional actuaba como profesor en estudios teóricos Enrique Nercaseau y Morán (1854-1925). Junto al apogeo histórico y literario, y por influjo del romanticismo, comienzan durante la segunda mitad del siglo XIX a surgir temas vinculados a héroes «exóticos» de culturas de ultramar. En este sentido Caupolicán o Tamenund calzan perfecto con el esquema vinculado al indio .

Quinta lección: Diez pasos escultóricos para llegar al monumento. Resuelta la argumentación literaria comenzaban las etapas propiamente escultóricas. A este respecto Gazitúa señala trece pasos: 1. Búsqueda de un modelo. 2. Búsqueda de una pose. 3. Encuentro del esquema de volúmenes siguiendo alguno de los modelos clásicos. 4. Adecuación de la forma a los preceptos estilísticos. 5. Vestuario y ambientación histórica. 6. Boceto en arcilla de 35 centímetros. 7. Herramientas. 8. Arcilla. 9. Anatomía. 10. Agrandamiento del boceto a tamaño estatuario. 11. Copia en yeso. 12. Fundición o tallado en mármol. 13. Emplazamiento

Sexta lección: Búsqueda de modelo. El primer paso en la enseñanza consistía en seleccionar los modelos adecuados a la historia que narraba la obra. El modelo escogido para Caupolicán es sin duda del tipo racial que llamamos hoy «caucásico», con proporciones anatómicas sujetas al canon clásico. En esa época se escogía bailarines, actores o atletas, que oficiaban como modelos . Tema crucial en la educación de Plaza fue aprender a «posar» a su modelo. La escultura de la época dependía absolutamente del modelo. Se podría afirmar –a decir de Gazitúa- que el escultor actuaba como interprete de una partitura escrita en el cuerpo humano, que se va escaneando momento a momento y desde todos los puntos de vista. El modelo tiene que mantener la pose durante horas y días, mientras la información va siendo fijada en el boceto.

Séptima lección: Esquema volumétrico del monumento en relación a los modelos clásicos. El modelo clásico imponía sus contenidos temáticos a la vez que sus preceptos formales. El canon, en tanto conjunto de reglas y proporciones ideales asociadas a la figura humana, fue un precepto importante en la formación de escultores durante el siglo XIX . Esta «regla de oro» establecía una medida fundamental, tomada del hombre bien constituido, cuyo elemento central era la cabeza. A partir de ello se derivaban distintas relaciones de tamaño, que se aplicaban al resto de la anatomía. Estos conceptos, que fueron centrales en la pedagogía de la École Nationale des Beaux Arts, llegan a Chile con la creación de la Academia de Pintura en 1849. Su primer director, el italiano Alejandro Cicarelli, en el discurso de fundación de la entidad comentaba lo siguiente: «A fin de que los niños dibujasen bien la figura del cuerpo humano, los griegos le hacían aprender la anatomía, i la denominación de las partes del cuerpo entero, con las proporciones que existían entre ellas. Se daba a un alumno el solo dato de un dedo, o de un ojo de un tamaño señalado, i él sabía en virtud de estas reglas determinar el resto del brazo i la cabeza» . El canon asociaba consideraciones estéticas, vinculadas con la belleza y la armonía, con correspondencias y simbolismos valóricos. En el mundo antiguo este arquetipo estaba reservado para dioses y atletas, en tanto que durante el siglo XIX lo fue para los personajes principales del mundo político y de la elite social. Es decir, se asociaba la perfección formal –lo estético- con valores éticos. Lo hermoso y lo bueno se fundían en un solo concepto. Estos arquetipos van generando modelos que se validan y transmiten desde el espacio académico. La reedición iconográfica clasicista que se produce en Europa hacia fines del siglo XVIII no está referida exclusivamente al idealismo de siglo de Pericles. El siglo IV a. C. y, sobre todo, las escuelas Helenísticas de Atenas y Rodas son vistas con especial atención por los escultores decimonónicos. Por ejemplo, el esquema

de «piernas separadas», que posee Caupolicán, tiene su origen en la escultura helenística «El gladiador Borghese», de Agasio de Éfeso, siglo I a. C., en el Louvre. La posición de las piernas y, sobre, el eje de los hombros define para esta obra una posición conocida como «contraposto», término italiano usado para señalar la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo que, junto con romper la ley de la frontalidad, (por un quiebre de los «ejes» en forma espiral) proporciona una sensación de movimiento a la figura humana . También se hace más dramático el «claroscuro» de la escultura, abandonando los grises (pasajes) y comenzando a trabajar con sombras profundas (pantallas). La obra de Plaza sigue el esquema del «Capanee» (1832), piernas separadas y ejes en espiral, Grand Prix de Rome Sculpture, de su maestro Jouffroy (Colección École Nationale des Beaux Arts de París). Este esquema escultórico corresponde también al «David» y al «Neptuno y Tritón» (1620), realizadas por Bernini.

Octava lección: Composición, ejes y puntos máximos. Un buen sistema para entender las proporciones en una escultura es a través del empleo de ejes compositivos, que se marcaban en el boceto de arcilla. Este sistema de líneas (ejes) unía las articulaciones más importantes, sus puntos máximos. Esta red de relaciones es usada en escultura para medir de lejos el modelo, con certeza milimétrica, sin emplear para ello un metro para este propósito. Según Gazitúa, el ojo adiestrado del escultor académico tiene que ser capaz de medir en forma exacta, a distancia máxima de un metro del modelo. Los ejes de Caupolicán forman un espiral que se tuerce de izquierda a derecha, de tal modo que el eje de los pies cobra una posición perpendicular al de los hombros. La visión frontal muestra los ejes «quebrados», lo que contribuye al dinamismo de la figura.

Novena lección: Boceto- modelado. Se realizaba un boceto de arcilla, de 35 centímetros de altura, sobre una estructura de alambre, que es el equivalente al esqueleto alrededor del cual se disponen los músculos. En la estructura deberán estar todas las proporciones de la figura . La estructura se encuentra fijada a un tablero giratorio de madera, sostenido sobre un trípode de 1,30 metros. La medida de 35 centímetros de altura del boceto era útil ya que, multiplicada por cinco, daba el tamaño natural y multiplicada por siete, el tamaño estatuario . El modelo desnudo de Caupolicán y el pequeño boceto en arcilla se situaban frente a frente, durante semanas, sobre caballetes giratorios, en un ritual en que el escultor los hacía girar cada cinco minutos para mirar mejor. Girando ambas plataformas constantemente el boceto iba creciendo paulatinamente sin estancarse en un sólo punto de vista. Esta carencia de punto fijo en el proceso creativo abre el primer camino al movimiento de la escultura, al mismo tiempo que abre un segundo camino en el futuro, simulando el mismo movimiento en círculos que hará el espectador en el lugar de emplazamiento, frente a la futura estatua. La contemplación activa de la fascinante relación entre estos tres sujetos en movimiento: el escultor, el boceto de arcilla y el modelo vivo, fue la lección clave para entender la base de todo el lenguaje escultórico: el modelado.

Décima lección: Distancia. El escultor académico trabajó siempre desde un mínimo de distancia de tres metros del modelo y a un mínimo de 10 centímetros del boceto en arcilla, que jamás toca con la mano, pues tiene como intermediario una herramienta que le evita el «sobajeo» de la greda. Según Gazitúa, es necesario observar a un mínimo de un metro el boceto, pues esta mirada «desde la distancia» produce una imagen con una fuerte línea de contorno, efectiva a la distancia, con una silueta característica que resolverá a la distancia en el espacio público el futuro observador del monumento . Caupolicán cumple con las dos miradas. Desde lejos la figura se capta claramente por el énfasis de los músculos y el movimiento; de cerca se percibe un exacto modelado.

Undécima lección Herramientas. El equipo reglamentario de los escultores de la época era liviano y básico. Consistía en cuatro calibres de medir, de cuatro metros a veinte centímetros cada uno, quince estecas de madera de limón, un compás de conversión 1:2, un compás de conversión 1:3 y de 1:6, doce raspadores y cortadores, una plomada portátil y un trípode de plomada y un metro.

Duodécima lección: Arcilla. La arcilla y su manejo es tema muy relevante para el escultor, más aún para el principiante. Se guardaba en grandes cajones y había que mantenerla con la humedad justa, amasándola para sacar el aire. Mantener la arcilla «a punto», a decir de Gazitúa, es algo tan difícil como afinar un violín. Familiaridad total con la greda, evitar que se pegue en la mano, los dedos la tocan sólo para darle la forma aproximada que tendrá en la escultura. Al terminar el trabajo, había que cubrir el boceto con una infinidad de trapos, para mantener la greda húmeda, en un ritual de una vez al día en invierno y tres en verano. Cuando la escultura estaba terminada, la arcilla era cubierta por el yeso de los moldes para obtener la figura en positivo. La figura en arcilla perdía su forma y la greda volvía a sus cajones, para volver a ser utilizada siguiendo los mismos procedimientos. La greda que trabajó Nicanor Plaza en la École tenía ya doscientos años de amasado. Guardaba en sus moléculas el recuerdo de todos los intentos de miles de alumnos, constante hacer y deshacer, algo así como los hilos del manto de Penélope.

Trigésima lección: Anatomía. El modelado del boceto se ceñía a un estricto análisis anatómico. En este tema había un concurso especial en la École, el «Prix Hugiuer», que medía el conocimiento de anatomía. Todos los músculos debían estar a la vista. El escultor que realizaba los cursos de anatomía, obligatorios en la École, era Mahtias Duval. En el Proyecto de Plan de Estudios de la Escuela de Bellas Artes de Chile, sometido a consideración del Consejo de Instrucción Pública el 5 de junio de 1905, en la 10ª Sección se consideraba la asignatura de Anatomía de las Formas. Estas materias comprendían la enseñanza descriptiva del sistema óseo y muscular, articulaciones, ejercicios, preparaciones, elementos de fisiología y expresión fisonómica. El profesor de la asignatura fue David Benavente.

Cuadragésima lección Cabeza. Había dos labores fundamentales para el escultor de la época: el boceto, donde se mostraba en pequeña escala como quedaría la obra a tamaño natural y la cabeza, en donde el escultor mostraba, a escala 1-1, ese detalle de la obra. Desde el punto de vista anatómico, la cabeza del modelo de Caupolicán, a pesar de su nariz aguileña, no coincidía demasiado con el prototipo racial mongoloide de los primeros pobladores de América. Ellos, pieles rojas, mapuches, incas, etc. presentan doble parpado y pómulos salientes. La «tete d'expression» era el concurso más importante de la École después del Premio Roma. El alumno debía crear una cabeza escultórica que fuera el resumen de toda su obra.

Quincuagésima lección Vestuario y ambientación histórica. La escultura, en boceto, se consideraba terminada en su etapa desnuda, ahí se corregía, se agregaba energía o importancia a las partes. Después de todo ese trabajo la escultura se «vestía». Nicanor Plaza «vistió» su estatua de indio Norteamericano. El taparrabos, en opinión de Gazitúa, no molesta como los aros que eliminaría. El penacho de plumas constituye un muy interesante contra balance de la cabeza. La vestimenta de la obra ha sido cuestionada. Se señala que los araucanos nunca usaron plumas en la cabeza y que tampoco el arco y el carcaj fueron parte de su indumentaria habitual.

Sexagésima lección Estilo. Resulta difícil clasificar al Caupolicán dentro de un estilo definido. La obra fue realizada durante la segunda mitad del siglo XIX, en un momento de eclecticismo en las artes visuales. Aún así, desde el punto de vista del análisis de la forma, la obra expresa una clara tendencia barroca. En este sentido la Caupolicán sigue el esquema del David de Bernini, el más influyente de los escultores del siglo XVII. Hay en ella un naturalismo robusto, intencionado en la monumentalidad, con un despliegue libre y dinámico de las formas en el espacio. Si se analizan los conceptos que Wölfflin elaboró en su obra Principios de la historia del arte (1915), en donde extrae varios pares de concepto, podríamos señalar que Caupolicán es más profundo que plano, de forma más abierta que cerrada, hay en él más multiplicidad que unidad. Es decir, revela en forma más nítida su filiación con la estética que caracterizó algunas escuelas del Siglo de Oro. A ello debemos sumar la expresión del rostro. El dinamismo que generan los ejes de la cadera y los hombros y su musculatura exuberante, resulta distante de la suavidad clásica. Lo exótico,

tan presente en la estética romántica, tampoco fue ajeno al mundo barroco. Algunos autores de la época se interesaron por imágenes y contextos ajenos al mundo europeo. Un ejemplo es este héroe de ultramar, que fue vestido con detalles exóticos, ejemplo el penacho de plumas, que se añadían como ornato superficial, permaneciendo por regla general la materia prima del barroco inalterada.

Septuagésima lección Movimiento. Una de las claves del significado escultórico de la obra de Plaza está dada por el movimiento de los volúmenes y por los ejes diagonales que articulan la composición. Hombros, brazos, cadera y piernas dibujan poderosas líneas oblicuas que intencionan, incluso, un movimiento giratorio de la obra. Caupolicán recuerda, bajo este punto de vista, al Laocoonte helenístico de la Escuela de Rodas. De hecho, el hombro del sacerdote troyano es muy parecido al del indígena americano. La pregunta por el movimiento es tema que obsesionó a los escultores de la época. En el caso de Caupolicán, tanto en el modelo como en la escultura, los huesos y músculos se estructuran formando cadenas de fuerza, desde el suelo de bronce y roca. Los pies son sólidas bases, donde recae finalmente la fuerza de gravedad. Todo el peso del cuerpo, que empuja hacia abajo, devuelve las mismas fuerzas desde abajo hacia arriba a través de las piernas, especialmente la izquierda, que forma una columna con el torso. Los brazos presionan el arco hacia abajo y a través de él, toda la energía vuelve nuevamente al suelo para volver a subir, en un movimiento que sólo depende de la mirada del espectador. Este flujo constante de energías interrumpidas es lo que produce en esta escultura el equivalente escultórico del movimiento. El Caupolicán, además de su lección literaria o histórica al guardar la memoria de las etnias americanas, deja una enseñanza de movimiento escultórico en una estatua, sobria, sin las contorciones y adornos excesivos a los que, generalmente, recurrían los escultores de la época. Hay que considerar también que Nicanor Plaza trabaja aquí un monumento de «una sola figura», donde resulta más difícil crear la sensación de acción y movimiento que en los grupos escultóricos, tales como El Laocoonte, de Agesandro de Rodas, o Las tres gracias, del neoclásico Antonio Canova.

Octogésima lección: Luz. La obra de Plaza fue hecha para la luz del sol. Desde un principio el escultor sabía que las estatuas desaparecían al ponerse el sol. Caupolicán nace en París, en un taller en donde los alumnos trabajaron con la luz tamizada que entraba por las ventanas que dan al lado norte. En Chile esa misma luz se obtiene a través de las ventanas al sur. La luz del norte en el hemisferio sur, es el rayo de sol directo sobre la escultura que con su potencia no permite ver los semitonos y con los años deja ciego al escultor. En la época no había luz artificial. El alumbrado a gas no alcanzaba las estatuas en la noche. La obra cobra forma cada día, en la madrugada y ve pasar las horas cambiando de expresión según el trabajo de la luz en los volúmenes de su rostro y cuerpo. A la puesta de sol es casi dorado, por el lado de la ciudad, es negro con las lluvias de invierno y gris en las nieblas de otoño.

Nonagésima lección: Emplazamiento. La escultura de esa época no estaba hecha para ser aprehendida a través del tacto. El primero en plantear un tipo de escultura cercana, táctil, fue Rodin veinte años después de la realización del Caupolicán. El escultor francés quiso emplazar «Los Burgueses de Calais» en el suelo de la plaza pero no se lo permitieron. Caupolicán fue hecho, como la mayoría de las estatuas de ese entonces, para ser instalado en un lugar alto, aislado de la gente, en pedestales arquitectónicos de gran tamaño. Este concepto de emplazamiento fue concebido por Plaza desde la realización de los bocetos de la obra. La obra, terminada en París en 1886, mantiene un emplazamiento viajero en sus primeros años. Peregrinó a América del Norte, a una exposición concurso con el nombre «The last of Mohicans». La escultura no tuvo éxito en el certamen. Posteriormente, la obra es trasladada, en 1867, a Chile quedando en poder del Museo Nacional de Bellas Artes. En su sesión del 10 de mayo de 1910, el Consejo de Bellas Artes toma el siguiente acuerdo (Acuerdo N<sup>o</sup> 2) «Contestar a los señores Vicuña, Mac Iver i Ried que el Consejo ve con agrado su iniciativa para hermopear el principal paseo de la capital y que cree que sería preferible colocar en la nueva subida del cerro Santa Lucía, la estatua

en bronce del héroe más caracterizado de la raza araucana, de Caupolicán, para lo cual podría pedir autorización al Gobierno para ceder a la ciudad de Santiago la escultura en bronce de don Nicanor Plaza que hay en el Museo». Otro acuerdo de la Comisión, tomado en la sesión del 23 de junio de 1910, señala la necesidad de «Impartir las órdenes necesarias para que se entregue a la Municipalidad la estatua «Caupolicán» a fin de que se coloque en la nueva subida del cerro por la calle de la Merced». En la sesión del 13 de agosto de ese año se acordó (Acuerdo N° 4) «Nombrar a los señores Cousiño, Fabres i Alfonso para que vigilen la colocación de la estatua de Caupolicán en la nueva subida del cerro Santa Lucía, debiendo comunicarse este acuerdo a la Municipalidad manifestándole que se ha contado con la benevolencia de la Corporación». De este modo la obra fue emplazada en 1910, en una terraza a cien metros aproximadamente sobre la ciudad de Santiago, en la mitad del camino hacia la cima del cerro, más de veinte años después de su nacimiento en la École de París. Quedó definitivamente emplazada sobre una gran roca de andesita, una variedad de basalto de fracturación pentagónica. Este plinto de roca sigue la tradición europea del escultor Falconet, quien en 1766 emplazó su monumento ecuestre a Pedro el Grande, en San Petesburgo, en la cima de una gran roca. Similar es el caso de la escultura de Virginio Arias, «El roto chileno» (1882), ubicado en la Plaza Yungay de Santiago. El pedestal natural de Caupolicán se relaciona también con las rocas – soporte de las alegorías de los ríos, metáfora de la integración de las esculturas con la naturaleza. Esta imbricación se logra en obras tales como «La fontana de los cuatro ríos», de Bernini en Plaza Navona de Roma.

Vigésima lección: Espacialidad de la estatua. La escultura es un arte que se muestra simultáneamente en tres dimensiones. Por tal razón puede, al mismo tiempo, ser percibida desde todos sus ángulos (polifocalidad). Eso lo aprendió muy bien Nicanor Plaza. Un buen espectador de escultura para captar el mensaje encerrado en ella, debe en lo posible, percibirla desde el máximo posible de puntos de vista, debe recorrerla. La escultura de Caupolicán pasa con honores el examen de la tridimensionalidad, mostrando al espectador distintas facetas de su mensaje escultórico, que cambia de lugar y que en este caso, por estar instalada en un cerro, tiene además la posibilidad de poder variar los niveles de altura para la observación. Esto es mirar desde arriba o abajo, al situarse en otras rocas conectadas por escaleras de piedra. Si pudiéramos hablar de la escultura como un arte que es percibido en una dimensión de temporalidad, como la música o el teatro, podríamos decir que el espectador debería comenzar por mirar la espalda y paulatinamente moverse a otros puntos de observación para, finalmente, confrontar su propia mirada con la de la estatua, que es el punto final o desenlace de los actos anteriores. En la escultura figurativa o abstracta, como en teatro, los actos no son menores que el desenlace. Como consecuencia de lo anterior podríamos decir que la escultura crea, trasforma la plaza en un espacio desde donde el espectador, al observar su vista «frontal», captara en plenitud el mensaje de la obra, su desenlace-acto final que se centra en los ojos del personaje. Luego el espectador tendrá que darse vuelta para entender ¿Qué está mirando la estatua? y su mirada, como la del indio, atravesará la plaza, abriéndose en forma triangular en el ángulo de la visión, cruzará el Valle de Santiago y rematará en la cordillera, en el monte San Ramón.

Conclusión. «En el fondo del pozo de la historia, como un agua más sonora y brillante, brillan los ojos de los poetas muertos». Este diálogo de Gazitúa, quien cree firmemente que el «hilo de la escultura, no se corta», y celebrando los aportes del periodo post estatuario afirma que la escultura de hoy, cien años después, no existiría sin el trabajo y la enseñanza de los maestros académicos. Este viaje al «pozo de la historia» en busca de la específica sabiduría, manual e intelectual del lenguaje escultórico, reencuentra a ambos artistas con las concepciones y preceptos que aluden a la identidad y a la esencia del arte del volumen. La mirada a Caupolicán encierra esta verdad, esa tradición. En este escrito en busca de Nicanor Plaza, algo así como el bisabuelo escultórico de Gazitúa, está el inicio del recorrido de la tradición de la estatuaria nacional. Del maestro de la Quimera, toma el testimonio su discípulo Virginio Arias, de ahí Samuel Román, hasta llegar a Gazitúa. La larga trayectoria artística y docente de Plaza le otorga una jerarquía de



maestro fundacional de la enseñanza y el arte estatuario en el país. Fue incansable en el enseñar y en el hacer, hasta su muerte en Florencia. En 1871 había sido llamado por el Gobierno chileno para encargarle la clase de escultura que había dejado François. En los largos años de docencia que sirvió pudo formar a varios discípulos, entre ellos: Virgilio Arias, Arturo Blanco, Carlos Lagarrigue, Ernesto Concha, Guillermo Córdova y Simón González. Si este es un escrito, señala Gazitúa, sobre el legado docente, sección aprendizaje de Nicanor Plaza, que quede claro que por lejos que halla ido en su búsqueda, por profundo que halla descendido en el pozo de la historia de la escultura, Gazitúa sale del fondo con las manos vacías, quizás solamente con conciencia que lo único que importa en la educación de un artista – escultor, más allá de todos los programas y las escuela, es crear condiciones para su «pacto a muerte» con el oficio. Plaza lo hizo, fue el primero en hacerlo en la escultura chilena. Ese pacto fue quizás lo más importante de su aprendizaje y la esencia de su legado docente, lo dejó pegado a los ladrillos de la Facultad que fundó.

Citas y Notas.