

La escultura es una
palabra emplazada,
cuyo mensaje se
comunica en contrapunto
con el lugar específico
que habita.

—

Francisco Gazitúa

La escultura es una
palabra emplazada,
cuyo mensaje se
comunica en contrapunto
con el lugar específico
que habita.

—
Francisco Gazitúa

Edición de

Guillermo García



FRANCISCO GAZITÚA

PALABRA EMPLAZADA

Primera edición, junio 2026

216 páginas

Dimensiones: 15,5×24 centímetros

© Universidad de Talca, 2026

© Editorial Universidad de Talca, 2026

Registro de Propiedad Intelectual: 2026-A-3455

ISBN: 978-956-329-210-7

Editor: Guillermo García

Edición de manuscritos: Mario Verdugo

Diseño editorial: Miguel Mendoza

Queda prohibida cualquier forma de reproducción, transmisión o archivo en sistemas recuperables, sea para uso privado o público, por medios mecánicos, electrónicos, fotocopias, grabaciones o cualquier otro, total o parcial, con o sin finalidad de lucro, sin la autorización expresa de los editores.

IMPRESO EN CHILE / (Nombre Imprenta)

Primera edición 500 ejemplares

ESTOS TEXTOS, PERTINENTEMENTE
DESPROVISTOS DE IMÁGENES O
ILUSTRACIONES, CONSTITUYEN
EL DIARIO DE VIAJE DEL ESCULTOR
FRANCISCO GAZITÚA.

En ellos se condensan sus ideas de *artista local*, ajeno a esos rígidos casilleros que el “mundo del arte” insiste en imponer. Su obra, ligada a las montañas, a las rocas y a los inmensos glaciares, está conectada también con la flora, con la fauna y con el ser humano.

Es poesía que se transmite de forma oral y es también una música ancestral que aflora en cada poro del territorio. Gazitúa se aparta, escapa de los curadores y de las vanguardias. Los conoce —y mucho—, pero él se sitúa en otro plano y opta por no entrar a esa guerra espuria. Los escritos que aquí presentamos son entonces los dictados de un capitán de barco, que en

soledad cruza el estrecho de Magallanes en pleno invierno, con las olas y el viento azotando la embarcación. Son el testimonio de un náufrago que antes de morir les regala a los jóvenes y a las nuevas generaciones un grito de esperanza: ¡La escultura existe!

La escultura es el arte que moldea la materia y tiene el último encargo de detener el tiempo, para así señalar hechos tras los cuales no se puede seguir viviendo. Por lo mismo es una disciplina que tiene siempre los pies en la tierra, una porfiada reconexión con el lado material de lo humano. Las primeras marcas culturales del hombre en el paisaje fueron las del escultor. Francisco lo sabe, y en estos papelitos que recopiló mientras calentaba el fuego en la fragua lo explica con un cariño y una generosidad a toda prueba.

Francisco Gazitúa fue calderero y enfierrador en construcciones. Hizo escaleras de caracol, suelos de piedra, mesas de madera, lápidas funerarias, fuentes ornamentales, rejas y portones forjados, lámparas y bancas en las plazas. Fue santero y retratista en bustos de bronce. También ebanista, cestero y soldador. Pero ante todo ha sido un profesor y noble maestro, por décadas. En vez de triunfar en Nueva York o en Berlín, lo hizo (decidió hacerlo) en Pirque, su paraíso perdido, mirando la cordillera de los Andes y alimentando sus caballos.

Durante años ha seguido el camino de Rodin, trabajando a su manera insustituible una escultura que nace desde adentro hacia afuera, y que muestra en la superficie la actividad de las fuerzas internas generadoras de su forma.

Es un ser de excelencia, respetado y admirado. Un iluminado, un amigo de sus amigos.

Al igual que el poeta Jorge Teillier, si su voz dejara de escucharse, habría que pensar que la montaña habla por él, con su lenguaje de rocas.

1
PRÁCTICAS/MATERIAS

2
ESPACIOS/OBRAS

3
DISCIPLINAS/AUTORES

17	VIAJE AL CORAZÓN DE LA PIEDRA
47	UN PACTO CON LA MATERIALIDAD
53	MANO A MANO CON LA MADERA
59	BITÁCORA DEL FIERRO

91	AGUA, LA INCANSABLE TALLADORA
97	<i>PUENTE DE LUZ</i> , O CÓMO TRANSITAR LA ESCULTURA
105	DE QUÉ ESTÁN HECHOS LOS BUQUES
109	PIE A TIERRA. UN DIÁLOGO CON ANTHONY CARO

137	"VIVIR MATERIALES". A PROPÓSITO DE ARTE Y CIENCIA
145	"TUS HORNOS Y TUS FRAGUAS". MISTRAL A OJOS DE ESCULTOR
169	PRESENCIA DE VERGARA GREZ
173	CURRÍCULO DE UN <i>ARTISTA LOCAL</i>

1

2

PRÁCTICAS/MATERIAS

ESPACIOS/OBRAS

VIAJE AL CORAZÓN DE LA PIEDRA

Esta es la bitácora de un largo viaje cuyas condiciones fueron simples y prácticas: un martillo, un cincel, mil canteras y un millón de piedras y varios millones de horas sentado frente a estos seres que no hablan: las piedras.

El viaje, el más importante de mi vida, comenzó en 1968. Cuatro meses a pie, solo, de sur a norte, a veces en camiones para transporte indígena, por la cordillera, guiado las más de las veces por las apachetas: salar de Atacama, Ollagüe, Oruro, Potosí, La Paz, Sucre, Cochabamba, montañas del Tunari, Tiahuanaco, lago Titicaca, Puno, Cuzco, Machu Picchu, costa norte del Perú, Ecuador. Fui a dar

finalmente a Quito, donde me detuve para aprender el tallado en piedra, con la motivación de un llamado a conectarme con los siete volcanes de Quito, una pequeña parte de esos inmensos cerros de pura roca que acababa de recorrer.

Trabajando la piedra blanca de la Basílica, escuché a los canteros hablar en quechua de la búsqueda del corazón de la piedra, el *shungo*, esencia misma de las piedras, fondo espiritual de las canteras. En su casa quiteña, me tradujo esta palabra y reiteró la existencia de este corazón el maestro Oswaldo Viteri, artista-pintor: “Los canteros lo buscan y cuando lo encuentran se lo comen”.

Comencé mi vida de escultor sabiendo que en algún lugar, en el fondo de la tierra, vivía una piedra compatible con el cuerpo humano, una piedra comestible... Y si “somos lo que comemos”, como consecuencia tenía que haber mucho en común entre el género humano y las piedras.

No pregunté más; en este continente no se cuestionan las historias, menos en los años sesenta, cuando estábamos todos revueltos y en lo mismo. Pueblo, artistas, poetas, indígenas, todavía andábamos a pie. Por esos mismos años se publica *Cien años de soledad*. Todo era posible. Quito fue para mí el inicio del viaje, los primeros pasos en mi vida de artesano-escultor. Fue quizá la única de mis vidas que hoy siento la necesidad de revisitar a fin de dejar testimonio —tras seis décadas de viaje— acerca de las diferencias y similitudes entre nosotros los humanos y las piedras que en ese viaje encontré.

Sé que mi obra ha sido solamente la exploración de un solo paisaje, nuestro paisaje de cerros y su historia de habitación humana de dieciocho mil años, donde en una relación dialéctica han estado siempre juntos, consustanciados, la cultura humana y una cordillera, hecha de piedras.

Lo describo como un solo paisaje poético y real que recorro constantemente. Antes o después, voy y vuelvo desde la cantera de granito en que vivo, la cultivo y modifico como si fuera una tierra paralela a la real, pero a la vez mi verdadera tierra, una suerte de *Dimensión desconocida* a la que entro hoy y cada día por la puerta de mi taller, allí donde permanezco doce horas diarias.

Quizá es el mismo paisaje que vuelve a aparecer durante el sueño de la noche en mi cama, cuando descansan mis manos, a pocos metros de mis piedras y herramientas, también en reposo, el mismo paisaje que me envuelve en mi viaje interminable por los Andes.

La historia del *shungo* (corazón de la piedra), y su búsqueda, es la esencia de ese ir y venir y recorrer paso a paso, un ensueño constante, mi verdadero ser... O lo que llegue a ser buscándolo.

CANTERAS DE LOS ANDES

En mi primer viaje visité las canteras del valle del Urubamba y entendí desde el principio una manera mansa de ajustar las piedras, una “doma pacífica”: los canteros trabajaban siguiendo las vetas naturales, solamente sacando los trozos, después que la montaña se hubiese fracturado ella misma y por propia voluntad. Los muros seguían el mismo orden, el tallado para ajustar venía al final y era mínimo; por eso la belleza: los muros eran la naturaleza misma, tan coherentes en su ajuste como los granos de maíz. Así, en todo el Imperio inca de montaña que estaba recorriendo, el paisaje había sido rehecho con terrazas de piedra, el suelo de las huellas era de las mismas piedras, los canales también, las escaleras, todo piedras cambiadas de lugar *por las buenas*. Esa civilización entera se *entendió* con la piedra: tal fue la lección de mi primer viaje y no la olvidé nunca.

El rostro, la piel de todas esas montañas, había sido hecho de nuevo, era obra del hombre sin violentar en lo más mínimo el paisaje.

Cuando volví después de viajar seis meses, comencé en serio con las piedras, en Escultura en la Universidad de Chile, en el patio de La Paulonia, taller de Lily Garafulic, y también al pie del cerro Blanco siguiendo las enseñanzas del cantero jefe don Alejo Ramos. Partí con todas las fantasías en la cabeza, pero con el martillo en la mano. Ya sabía que no hay batalla ni esfuerzo, las rocas no cambian, el que tiene que cambiar es el escultor. La cosa fue doble; por el encuentro me hice más dócil, más dúctil para la piedra. Cuando yo cambié, la piedra se ablandó.

Conservo hasta hoy la buena costumbre de siempre dejar piedra natural en mis esculturas, para mostrar el trabajo de la naturaleza en cada roca.

En 1972, como profesor de la Casa de la Cultura de El Teniente, Coya, en la cordillera de Rancagua, tuve el privilegio de explorar los túneles de la mina, donde entre fragmentos de trenes, al final de socavones antiguos, un minero me mostró iluminando con su lámpara una inmensa geoda de cinco metros de diámetro, la Cueva de los Cristales. Era una burbuja de aire en esa profundidad, donde habían crecido inmensos cristales transparentes de selenita. Ahí supe que también se podía mirar a través de una piedra y que la roca emitía todos los colores desde su interior iluminada por la lámpara de carburo. Supe también que una piedra era capaz de pintar los muros verdes del laberinto de una mina de cobre, y reflejar su luz contra mil pequeños diamantes en crecimiento desde las rocas que la rodeaban. Creo ese fue mi primer encuentro con el *shungo*: me lo comí... Lo hice con mis ojos, tocando también con sus manos; esa visión fue la fuerza para mi sobrevivencia poética de cada día, hasta hoy.

PIEDRAS DE EUROPA

A los treinta y tres años, en 1977, me fui a Inglaterra, donde traté de entender el modo de trabajar de los europeos. Mi primera impresión fue que no dejan respirar al material, y que lo someten a estrictos esquemas geométricos con el compás y la escuadra. Todo eso se me hizo patente al desempeñarme temporalmente como cantero en la restauración del muro superior de Westminster Abbey. Sentí una violencia innegable en el método de esquinas afiladas que es el mismo que los colonizadores trajeron desde España y se aplicó en todos los edificios coloniales de Santiago. ¿Por qué pulir, por qué cuadrar las piedras de los muros que nos rodean en la vida cotidiana? Si es antieconómico, poco natural. Esta cuadratura innecesaria, esta búsqueda del orden quizá es antídoto contra lo que D. H. Lawrence

llamaba “el terror a la naturaleza”, temor ante el poder del paisaje, temor a lo que los humanos no podrán nunca controlar.

No sucedía lo mismo en escultura, donde las piedras habían sido liberadas del estrictísimo sistema del tallado académico por las generaciones de Brâncuși y H. Moore, y en Chile por Román, Colvin y Garafulic.

Mantuve mi voz en el coro y trabajé piedras en la forma más libre que pude en varias esculturas, en las calizas inglesas Portland y Klipsham.

No encontré el corazón que buscaba, pero ellas me mostraron otro aspecto que yo no conocía: dentro de esas calizas que necesitarían todavía millones de años para ser mármoles, hallé miles de fósiles; tan nuevas eran que, al trabajarlas, el polvo que emitían tenía olor a mar, y sus criaturas, la naturaleza cruda y el paisaje libre, salían por los poros. Fue la pregunta por el olor de esas piedras lo que me llevó durante años a estudiar las colecciones de rocas y minerales, cristales y fósiles en Science Museum de Londres, sección geología; allí estaban ordenadas en sus vitrinas todas las siete piedras del universo, entre ellas los amonites recopilados por Darwin en el valle del Yeso, Andes centrales de Chile.

En 1980 fundé una escuela de escultura en mármol en la cantera Kornarija, en Istria, Croacia, que funciona hasta la actualidad. Cada día al amanecer bajaba a ese hoyo gigante de una hondura de treinta metros en el inmenso cascarón de piedra caliza del Adriático norte. Ocho veranos viví, trabajé, enseñé, compuse cinceles a la luz del amanecer y canté dentro de esos muros de mármol blanco excavados desde el Imperio romano al austrohúngaro por los antepasados de mis amigos, los canteros de Marušići, el pueblo más cercano.

En el 2003, en las costas del Mediterráneo sur, en el Líbano, Rashana, tallé una escultura de mármol y fui invitado a conocer Heliópolis, uno de los lugares más hermosos de la Tierra, una ciudad romana tallada en bloques de treinta metros de largo; y luego, cerca del puerto fenicio de Biblos, conocí también toda la belleza que el agua podía crear, en el mismo mármol debajo de la tierra, en la caverna donde según la tradición oral se amaron Adonis y Venus.

En todas las canteras donde estuve pregunté por el corazón de la piedra, nadie lo conocía y no me importó, porque buscándolo hice mi primer aprendizaje; comencé a hacer las necesarias distinciones: decir “piedra” (calizas, ígneas, sedimentarias, metamórficas) es como decir “árbol” o decir “persona humana”. Somos millones de individuos, cada uno con su manera de ser. Decir también escultura en piedra es nombrar canteras, culturas diferentes, con miles de años de desarrollo y, por consecuencia, un millón de escultores. Cada uno trabajó con *lo que tuvo a mano*.

El tallador trabaja con las piedras que encuentra debajo de la tierra que habita, las que, por sus propiedades físicas, su dureza, peso y fracturación, permiten ser modeladas; esas piedras son en buena parte responsables de generar la forma específica que tomará la escultura en las distintas civilizaciones. La memoria histórica de ellas mismas quedará guardada en la forma en que se dejaron labrar.

Toda la escultura y casi toda la arquitectura europea de la Antigüedad desde el sur del Mediterráneo hasta el norte de Europa, con la excepción de Egipto, fueron talladas hasta hoy en piedras muy blandas, calizas (biosedimentarias); la más dura de ellas es el mármol, con dureza 3 a 4.

Toda la arquitectura y la escultura andinas están talladas en piedras ígneas que provienen del magma: granito, basalto, andesita, piedras de alta dureza, entre 5 y 7. Por eso, si los europeos logran someter sus piedras en la arquitectura a estrictos esquemas geométricos, es porque la piedra se los permite. Lo mismo sucede en la escultura, donde el mármol se deja tallar para contar con prolijidad de filigrana todo tipo de historias, hasta llegar a ser ilustración, completamente subyugada por la literatura. No sucede lo mismo en los Andes, donde las piedras por su dureza imponen siempre su silencio, su sobriedad y su carácter, su casi prescindencia de toda anécdota o historia. La dureza de estas piedras es finalmente el factor fundamental de la independencia y paridad total del lenguaje escultórico con respecto a otras artes. En el sur de América un solo ejemplo: el Lanzón Monolítico de Chavín, una sola loza de granito que impone su corporeidad escultórica apenas tocada por el mensaje en ella escrito.

ANDES, LA CULTURA DE LAS PIEDRAS

Volví a Sudamérica, a Chile, y desde 1984 hasta hoy vivo en el espacio interior de los Andes, en una cantera de granito. La cordillera, solamente un montón de piedras amontonadas que fui conociendo durante todos estos años de trabajo, no es la misma que ve la mayoría desde afuera, esa aterradorante gran muralla de cinco mil metros de altura cuyo constante levantamiento es la causa final de terremotos, erupciones volcánicas y aluviones. Para mí es un paisaje largo, veinte mil kilómetros con una sola huella central, marcada en toda su extensión por apachetas, un solo camino de no más de treinta centímetros de ancho desde Alaska a Tierra del Fuego donde todo sucede dentro de los valles. Estos cerros enormes son una sola gran piedra profunda que guarda en su interior todo lo que me interesa. Hace cuarenta años trabajo y vivo en una inmensa vasija de piedras, en la que conviven consustanciadas el alma humana con su correlativo paisaje de rocas. Esa convivencia a la cual me he sumado con los años tendría que llamarse la “cultura de las piedras”, una serie de usos y costumbres exactos que, si se escribieran, llenarían libros enteros.

Entre las piedras dejé de pensar para existir. Comencé a escarbar para vivir, a tallar para entender. Me interné en un inmenso nicho vacío, más bien un paraíso perdido, una geoda iluminada, que solo exigía de mí un silencio respetuoso. Y trabajé con inocencia; para eso tapé mis oídos con cera, como Ulises, aunque al cabo de un tiempo ya no la necesité, porque el sonido del martillo me dejó sordo.

ANDERNA

Al final de mi taller–cantera, me encontré en el año 2000 una gran piedra de 9 × 4 m. Partimos la piedra en dos, tallando una línea de pequeños vacíos pinchotes y, siguiendo la veta, la “hebra”. Trabajamos con don Tino Sánchez, cortador y cantero de muchas generaciones, con cuñas de acero, golpeando con un martillo la línea de cuñas para

vencer la fuerza de cohesión de sus moléculas. Al fin la dividimos después de un concierto de golpes que fueron cambiando de los tonos altos hasta los más bajos. Nos detuvimos a escuchar la piedra partiéndose por su interior. Dividimos una de las mitades hasta obtener ocho trozos, que tallé por dentro. Dejé una cáscara de doce centímetros de espesor donde quedó lo que llamé “cordillera de los Andes” (*Anderna*) y que está hoy en Estocolmo. La otra mitad está en la plaza Pedro de Valdivia, en Santiago.

Saqué como material de desecho tres metros cúbicos, el corazón de la piedra. Todo ese desecho, como el de cientos de otras piedras que he tallado, conforma hasta hoy el terraplén de mi taller y mi casa. Esta vez dejé lo de afuera como escultura y boté lo de adentro. Dejé hablando por mí la superficie de esa piedra que lleva la forma del tallado de mil glaciares, aguas y vientos durante millones de años.

Comencé a sospechar que el corazón, el *shungo*, no está adentro ni afuera, sino en la naturaleza intrínseca, en la forma de ser de cada familia de piedras, en cómo viven en el centro de la Tierra y cómo ellas emigran a la superficie.

LA MANO QUE OBEDECE AL INTELECTO

Después de años de trabajo en nuestro sur, decidí revisar el material que la historia cultural europea ha acumulado sobre las piedras. Lo primero que encontré fue un mito dando vueltas, según el cual la piedra contendría, sola y en sí, miles de posibles esculturas. Esta idea comienza en el siglo xvi con un soneto de Miguel Ángel y se repite como un dogma los quinientos años que siguen:

“No tiene el gran artista ni un concepto
Que un mármol solo en sí no contenga
En su extensión, más solo a tal llega
La mano que obedece al intelecto”.

Hago la útil distinción entre el Miguel Ángel escultor y el poeta, neoplatónico, según el cual habría un ser o mil seres viviendo y murmurando dentro de las piedras, con quien o quienes los escultores se comunicarían y luego de conocerlos y entender su forma sacarían la cáscara para transformar en estatua y por fin liberar al personaje o los personajes de adentro, “sacar lo que sobra” con la mano y su cincel, obedientes al intelecto que es capaz de leer y comunicarse con el ser que vive adentro de la piedra (intelecto, del latín, *intus-legere*, leer-dentro). El escultor es entonces un ser que “lee dentro de las piedras”.

Miguel Ángel escultor opera de otra forma en la práctica, en su método de trabajo descrito por Giorgio Vasari. Él es un tallador más, agregable a la tradición artesanal de tallado de Grecia y Roma, tradición académica que pervive hasta nuestros días. En esa tradición la piedra y su tallado están al final de un proceso que comienza fuera de ella misma. El sistema opera de la manera siguiente: observación minuciosa anotando la plenitud de particularidades de un ser-modelo, el personaje o contenido de la futura escultura, un ser real, de carne y hueso, “el modelo presente”; fijación de la información en un boceto en arcilla; luego, vaciado del boceto de arcilla en yeso y, después, continuación del tallado en la piedra, con un prolijo proceso de “tomapuntos”, taladrando el bloque y tallando con absoluto conocimiento del tipo de piedra; finalmente, cuando la escultura está lista, aparición en piedra del equivalente escultórico del “sujeto de contenido”, el modelo vivo que siempre vivió en el exterior de la piedra. El corazón de la piedra, en la práctica estatuaria de los escultores europeos, ¡no es entonces un ser que murmura al interior de cada piedra, sino en el exterior!

Creo que es una buena historia para estetas o críticos de arte de los países del norte, pero que a nosotros los escultores no nos sirve para nada. Agrego que atribuir a las piedras el contenido o mensaje escultórico sería casi lo mismo que atribuir el mensaje poético a la tinta o al carácter del papel.

SHUNGO

Han sido años y años de convivir y trabajar codo a codo con muchos canteros y talladores utilizando nuestros métodos, comunes en todos los Andes, una sabia tradición en el trabajo de las piedras duras, solo comparables con las de Japón. Los canteros de Chile nunca me han hablado del *shungo* como “el ser del lado de adentro de las piedras”. Don Luis “Tino” Sánchez lo encontró varias veces cortando bloques de granito en la junta del río Olivares con el Colorado, afluentes del Maipo, “pequeñas geodas con los cristales ordenados como las pepas de una granada”. Decidí revisitar el norte de la cultura andina y averiguar exactamente dónde lo sitúan y cómo lo piensan los canteros.

Volví a Ecuador donde, cuarenta y cuatro años atrás, canteros anónimos me enseñaron a trabajar sin saber yo su idioma, solamente mirando el movimiento de sus manos, el ritmo de su martillo, el filo de sus cinceles, el fuego de sus fraguas, escuchando la música acompasada de su trabajo. Sentí en esa época, en mi primer aprendizaje, el placer del oficio, y supe que solamente la artesanía, “la buena mano”, iba a ser capaz de conectarme con algo tan distinto a mí mismo, con un material lejano y duro.

No fue difícil aprender a valorar la razón de ser, material, fría de cada piedra, distinta a la dureza y temperatura de la materia de nuestro cuerpo humano. Volví a Quito, en julio del 2014, a la Basílica, para verificar la historia del *shungo*. Me encontré con el mismo gigantesco templo de piedras blancas que, después de cuarenta años, todavía no se termina; miré los muros para encontrar las tres piedras que malamente había tallado cuatro décadas atrás... Allí estaban los canteros, nietos e hijos de los anteriores, y tras mucho preguntar recogí varias versiones. En todas ellas el corazón de la piedra era remedio, una medicina para el corazón humano de utilidad similar a las hierbas que se toman en los Andes del norte como infusiones para enfermedades cardíacas, entre ellas la rica-rica o la wamanripa.

La primera versión: El *shungo* aparece en la parte central de la cantera, donde la piedra se endurece al máximo; de ahí cortan

morteros, piedras donde la gente muele diariamente los alimentos; el mortero o el batán se van gastando y entregan su polvo revuelto con el maíz, el ají y el trigo a toda la familia; se lo comen poco a poco, a lo largo de muchos años, y a nadie le falla el corazón.

La segunda versión: Es la del cantero Ramiro Perraza, quien parte la piedra y al examinar las mitades abiertas descubre, sobre ellas, un fino polvo semejante a la pólvora. El *shungo* es para él un polvo de materia fina que no pertenece a los cristales de la piedra, sin utilidad ninguna en el posterior tallado, un polvo en suspensión que siempre estuvo ahí, en el lugar, desde mucho antes que las piedras llegaran, cuando toda su materia se precipitó para hacerlas como las vemos hoy. Don Ramiro prepara la medicina en “agua de fierro”, agua que él hierve con un cincel calentado en la fragua, al rojo, templado en “la tarra” donde previamente puso polvo de *shungo*; luego se bebe, caliente; el polvo se queda al fondo y sirve para muchas tazas.

La tercera versión: Encontré mis propios cristales gracias a la generosidad del escultor ecuatoriano Milton Estrella Gaviria, quien nos llevó a la cantera de un pueblo llamado la Mitad del Mundo a una hora de Quito. Este lugar es de propiedad de don Luis Asitimbay, exactamente en la latitud cero, donde la Tierra se divide en dos, ahí donde los Andes del sur y del norte tiran cada uno para su lado y no se abre grieta alguna, porque el lugar está soldado por siete volcanes. En esa cáscara de toba piroclástica se forman pequeñas geodas de dos a cinco centímetros de material durísimo y transparente (¿cuarzo?). El cantero José Morales concuerda con la versión de don Ramiro: “Bueno para el corazón”, pero esta vez no es polvo de piedra sino pequeños cristales transparentes de tal dureza que pueden durar años en el fondo de la tetera.

Cuarta versión: Si el *shungo* son geodas, o es polvo de materia fina que no pertenece a los cristales de la piedra, y se bebe con agua, en todos los Andes el agua baja por las grietas a lo más oscuro de las rocas; en la noche, debajo de los glaciares, el hielo parte las piedras por dentro. Las piedras suenan cuando se parten, y liberan un polvo; el agua recoge el *shungo* de las piedras, que luego baja por los ríos,

y lo bebemos todos, en los valles. Puede suceder lo mismo con los mármoles que trabajé en Italia, en Calama, en Isla Guarello, en el Líbano; suben desde el fondo del mar donde los formaron millones de organismos vivos, para dejarse tallar y abrir en dos por el agua; suben hasta dos mil quinientos metros en los Alpes Dolomitas, y en el desierto de Atacama el polvo lo acarrean los ríos.

Las tobas que generan el *shungo* en Quito y que tanto he trabajado en Chile: rosadas de Pelequén, moradas del San Cristóbal, verdes de Talca, Tunca y El Manzano, amarillas de los Bajos de Mena y Colina, moradas de Lo Contador, rojas de Huechún. Son cenizas que volaron cientos de kilómetros desde un volcán lejano y bajaron después de la explosión como nube piroclástica y formaron por sedimentación de cáscaras gigantescas donde el agua viene trabajándolas desde hace siglos para acarrear su esencia hasta los valles; de esas piedras se han hecho en el norte y en el sur, por siglos, las piedras de moler y los batanes y los morteros.

Quinta versión: El *shungo* también se mueve en el aire y lo respiramos; todas las piedras tienen su olor y lo comprobamos cuando corre el viento raco, versión norteña del puelche invernal por el Cajón del Maipo. Cuando comienza trae el olor de los granitos de San Gabriel y Laguna Negra; a las dos horas más o menos cambia al de los basaltos de los volcanes Tupungato y San José. Finalmente, despunta el de los pórfidos graníticos del lado argentino. Son los olores de la noche del Cajón.

DOS MUNDOS

Dos mundos existen, dos culturas existen. El mundo de arriba, que pertenece a quienes cultivan la tierra, es el mundo sobre el cual transcurre la historia humana; sobre él caminan los poetas, los músicos, los astrónomos: la luz, el sol naciente y el agua, el día y la noche. El mundo de abajo es un universo que empuja hacia arriba, la superficie, con una fuerza que se hace transparente en los

movimientos de la cáscara de la Tierra. El mundo de abajo levanta, desde su núcleo de hierro y níquel, desde muy adentro, la muralla de los Andes, con nosotros y nuestras ciudades encima. En ese mundo nos movemos, muchos escultores, canteros, también geólogos, mineros. Trabajamos y pensamos desde abajo de la superficie de las cosas, desde donde no se ve porque no llega el sol; sabemos que allí existe materia de piedras que empujan, crecen y suenan, a inmensa distancia bajo la superficie, en lugares donde nadie las escucha.

No es que no ame “lo de arriba”. Ahí nací, en estos valles de Chile central, cómo no voy a amarlo si cada tarde nos sentamos a mirar las viñas en el fondo del valle del Maipo. Cada noche de verano vemos pasar la constelación de Orión; cada noche de invierno saludamos a Escorpión y me atormento con la sequía y revivo con las lluvias. No es que no ame lo de arriba; todas mis esculturas están arriba. Pero no es solo el tallado del material–piedra en el que vamos escarbando y descendiendo milímetro a milímetro a mano y cincel lo que me lleva a pensar y sentir desde el “mundo de abajo”, sino lo que para mí es la condición esencial del lenguaje escultórico. Mejor lo explica Rodin: Lo que se ve desde afuera, en el imperio de la luz, “no es una superficie sino un relieve, es decir, el extremo de un volumen que empuja desde atrás, como si apuntara hacia nosotros, porque toda vida nace desde un centro y luego germina y se expande desde adentro hacia afuera”. Los granitos de mi cantera empujan desde el magma, a cincuenta kilómetros bajo la superficie y mueven hacia arriba las once montañas que me rodean.

Lo que se ve desde afuera, lo de arriba, es una delgada cáscara movediza y efímera que por instantes entra en contacto con la luz para ser tomada por el agua o el viento en forma de polvo fino, piedra molida, arena, piedra arenisca, para volver definitivamente a la oscuridad.

“Lo que vemos”, el paisaje, me recuerda el modelado de las miles de esculturas de greda de los museos de los Andes, en cuya superficie se nota siempre “la mano del lado de adentro”, el escultor–alfarero empujando con una mano hacia afuera el muro de greda fresca del

cántaro y con la otra presionando hacia adentro para dar la forma definitiva: dos manos, tesis y antítesis de la energía; cualquier forma, montaña o vasija es fruto de la acción opuesta de dos fuerzas: gravedad y levantamiento de la Tierra. La luz, el agua, la maestría del viento entrarán al final como reinas y reyes, cuando dos gigantescas fuerzas ya hayan modelado la superficie y preparado el escenario.

OFICIO

Hasta hoy sé muy poco del *shungo*, pero en su búsqueda aprendí a manejar las piedras. A mi manera encontré materia fría, de inmensa verdad callada, a la vez que ajena e indiferente; salí siempre sin nada entre las manos, pero a mi naturaleza se fue agregando una energía común, que mi cuerpo reconocía y saludaba en cada golpe de cincel. A esa coherencia última, que no acabo de comprender, agregué mi vida de artesano; en su búsqueda nunca encontré El Dorado; a cambio de eso, en este escrito, con la fuerza de una luz que no puedo describir, cuento lo que vi y la belleza que allí encontré.

No sé mucha geología, ni me interesa demostrar sus verdades. Solo escribo para entender.

¿Por qué mi oficio, que fue mi destino, me hizo cambiar de mundo y de mirada? ¿Por qué me fui quedando adentro? ¿Por qué vivo entre piedras? ¿Por qué lo hice? ¿Cuarenta años en el ruido y la polvareda tallando, abriendo hoyos lentamente, agregando, encajando, puliendo?

Analizo mi “sujeto de contenido”, busco la raíz de su forma que después esculpo en la piedra: buque, caballo, árbol o persona, seres simples que conozco bien; en cada ser visible, misterio ambulante, busco su estructura, la razón funcional de su movimiento, la manera cómo buscó la luz, cómo evolucionó, cómo luchó con la fuerza de gravedad para levantarse y cómo modeló su forma.

La sola búsqueda de esa estructura interna ha llegado a ser el contenido de mis esculturas. Con eso me basta y no pretendo ir más lejos, sabiendo además que la piedra que tallo, para fijar la

información, también trae al ruedo otra manera de ser. Y ahí entra de nuevo la inteligencia escultórica para “leer al lado de adentro”, el “carácter” de sus cristales, su estructura molecular, su dureza, fracturación, peso específico, para que piedra y contenido canten con la misma voz.

No hablo de lo que hice con las piedras, ni de mis esculturas. Ellas están en la calle, en las plazas y hablan por mí; es tarea de críticos y estetas explicarlas si es que se pudiera y es tarea de la gente convivir con ellas.

Con propiedad, sí hablo de mi artesanía, oficio limpio, terreno público, tradiciones que siempre estuvieron y están ahora generosamente disponibles para todos, como una gran casa con su puerta abierta, para el que entre con respeto, como lo hicieron miles de seres humanos sin distinción entre canteros o escultores antes de mí.

Mi arte vino conmigo al planeta, pero el oficio y los secretos de su consustancial materia los tuve que aprender. Y me costó hacerlo.

En este escrito, camino sobre el terreno que conozco, el terreno que me gané siendo artesano, el terreno seguro de las piedras, su cantería y tallado. Bordo y contemplo desde la orilla el lago inmenso del misterio de la existencia de nuestro arte, la escultura, dejando en paz sus aguas y toda la belleza que han creado, sin preguntarles nada, sin sacar conclusiones.

LITERATURA

Siempre me interesó “lo que está adentro”. Cuando niño palanqueaba los juguetes y los desarmaba para desentrañar el misterio de sus cuerdas y engranajes. Siempre supe que las claves del movimiento estaban en el corazón de las cosas. Siempre supe que había una coherencia interna que explicaba el porqué y el carácter de cada cosa. En la búsqueda de lo que está adentro, la escultura no opera como la literatura. En la *Divina Comedia*, por ejemplo, y más cerca, en *Pedro Páramo*, toda la acción sucede debajo de la tierra, pero ni Dante, el

gran excavador, ni Rulfo bajaron al infierno de la Toscana o al subsuelo de México–Comala durante la Revolución mexicana. Nosotros sí.

¿Cómo lo hicieron para contar tan bien la historia sin haber estado nunca ahí?

Los escritores amasan las palabras y las envían como pájaros al cielo o al fondo de la tierra, sin taladros ni picotas. Van y vuelven, cruzan de un lado para otro entre la realidad y el fondo de la historia y la cultura, por eso mi admiración hacia ellos: “La letra aguanta todo, la piedra no”.

Fuerza de gravedad, sombra y luz, fractura, peso específico, dureza, composición mineral, tecles, grúas y camiones.

En mi oficio no tengo argumento ni guion, simplemente me mantengo ahí. Algo así como la posición de la vizcacha (mi animal de poder), un animal andino, medio sordo, que como yo trabaja y calla. Solamente puede vivir en su cueva de piedras rodadas, en su taller abierto al monte. Su llamado metafísico, su clave animal, construyeron su casa entre las rocas. Aquí estoy en paz, aquí está todo. Adentro y al lado de afuera de la puerta de mi casa lo tengo todo, un buen lugar de silencio para hacer mis años en esta tierra.

Cuento mi cuento “estando aquí”, sigo mi viaje “estando aquí”, todo es real y neto en estos campos. Una vez establecida la posición, los límites, entiendo el tipo de imaginación y poética básica, el corazón de nuestro arte, que buscando lo mismo es profundamente distinto a la literatura.

El viaje que cuento ahora, el de la piedra y su *shungo*, me llevó mucho más allá de mi punto de partida el año 68, la intuición poética con que partió mi generación: *Amereida*. La mirada *hacia* adentro, con los años, se me transformó en mirada *desde* adentro.

Tanto viajé por los Andes que mi caminata se transformó en estadía y hoy para mí son lo mismo mi posición poética y mi vida cotidiana. Llamo a los escultores a que me ayuden a seguir profundizando en mi cuento, manteniéndome en el escrito dentro de los rieles de nuestro oficio, sin saltos filosóficos ni poéticos, y me llamo a mí mismo a restringir mi punto de vista a lo que sé y a dar testimonio de mi

experiencia. Más una bitácora que una interpretación. Una crónica. Veré esta vez hasta dónde puedo llegar solo, sin la ayuda de los poetas, dejándoles a ellos el trabajo, como lo he hecho en escritos anteriores.

La esencia de la naturaleza, lo que yo busco, escapa incluso a la “clarividencia de la poesía”, entendiendo que la palabra hablada o escrita lanzada en el aire es también naturaleza iluminada y que venero su calidad de Verbo, causa máxima y origen de todo lo que existe.

Una piedra, sin embargo, es nuestra palabra, y es la naturaleza que yo conozco.

En la cultura de las piedras hay un gran desbalance de lentitud si se compara con la cultura de la música, por ejemplo, en la relación veloz, o entre el poeta y su texto, entre el intérprete y su instrumento. Poco saben los poetas de la desaceleración del tiempo, esa lentitud en el proceso de gestión de la obra, que genera como consecuencia natural la capacidad de la escultura como lenguaje de detener el tiempo, porque, en primer lugar, el soporte del mensaje que es la piedra está colocado detrás de las murallas del tiempo humano, se mueve en el reloj de toda la materia primigenia, imposible de percibir para las especies animales, porque nuestra vida es muy corta.

Es también la piedra la que mueve al escultor con toda su tecnología, su taller y su mensaje, a la misma temporalidad.

La primera lección que aprendí en mi viaje al corazón de la piedra fue entender la escultura como entrada al “tiempo sin tiempo”. Poco se sabe de las condiciones específicas que implica la empresa cultural de la escultura y el prolijo conocimiento de las rocas de abajo de la tierra, para que lo que se haga arriba se sostenga con coherencia, para que arriba, al cambiar de campo y de luz, de luna o de sol, esas mismas piedras guarden en algo el recuerdo del lugar donde vivieron millones de años.

Las piedras recuerdan, su memoria está escrita en sus cristales.

Poco se sabe, y por eso escribo, de que todo lo que se reconstruye en piedra en la superficie, templo o estatua, se debe a una pasión de

seres humanos que, sin que nadie los invitara, dedicaron su vida a abrir socavones en las rocas, a bajar al “contre” mismo de la tierra, a cortar las piedras, a crear el sinfín de herramientas adecuadas en acero forjado o fundido, a subirlas a pulso o con grúas a la superficie, a acarrearlas durante kilómetros... Todo el esfuerzo con la única finalidad de mostrar la fisicalidad de “la materia piedra”, para que la forma y el material canten la misma melodía, duplicando la fuerza del mensaje escultórico o arquitectónico.

APACHETAS

Llamo apachetas a los milenarios amontonamientos de piedras a la orilla de las huellas. Mis guías en el cerro también están arriba, son por antonomasia las esculturas más altas, anunciando la entrada a cada valle de los Andes. Ellas han sido las mejores señales en nuestros innumerables viajes en la cordillera; están muy arriba, entre monte y monte.

Son y siguen siendo las primeras esculturas en la historia de América, y como tales la primera marca humana, el primer arte en nuestro continente.

Cumplo con ellas cada verano, reponiendo sus piedras caídas con la nieve en nuestros viajes; si pudiera hablar del corazón visible de la piedra, tendría que hablar de ellas; son altares donde pedimos permiso al Apu, al espíritu de cada montaña, para entrar a su territorio, antes de todo desfiladero, antes de toda pasada mala o buena. Cada apacheta lleva el carácter de las piedras del lugar, lajas, cantos rodados, piedras de acarreo. Fueron hechas hace dieciocho mil años por el primer humano que pasó, y hasta hoy las rehacemos con las mismas piedras como una pequeña ciudad que se reconstruye con respeto, sin cemento, en un diálogo de “hacer y deshacer”, entre el hielo, el viento, los terremotos y las manos de los viajeros a través de los siglos. En Chile las llamamos “monas”, siendo la palabra “mono” sinónimo de dibujo o estatua.

ALMA Y OFICIO

En el calor del empeño mantenido durante tanto tiempo, por la magnitud del mundo que se me abrió y de los tesoros que encontré, hoy voy paso a paso, porque el viaje al corazón de la piedra es más largo de lo que había pensado. Al principio es lento, puesto que para encontrar en las piedras un corazón de buen tamaño primero tenemos que trabajar el nuestro en su “afán de amor correspondido”, y eso de andar inventando corazón a todo lo que amamos... Después de estar casi sesenta años delante de algo que no habla (porque eso es una piedra), aprendí a no atribuirles corazón humano.

Yo aquí, ellas allá.

Los límites quedaron establecidos cuando acepté: la falta de autoestima, orgullo, vanidad o conciencia, la carencia de toda facultad humana, el mutismo sin límites de las piedras, su implacable manera de ser. Mi viaje al entendimiento del corazón de las piedras fue también un viaje de adecuación de mí mismo; pedí permiso, alivié mis pies para el baile.

En la partida tuve que aceptar que un escultor es un trabajador manual, de martillo, cincel y tecla, y en ese complejo oficio corporal, de paciente educación de las manos, al principio el corazón sale sobrando. Está de más al principio, porque sin destreza corporal, sin precisión de mano no hay escultura, y es complicado porque si el pensamiento y toda la pasión humana no están directamente implicados en el proceso, el alma actúa en contra, produce angustia y el taller se transforma en un infierno. Al principio dejaba el alma afuera del taller; lentamente comencé a conectarla con las preguntas simples que esas mismas piedras me hacían, peso, dureza, fracturación. Comenzó a crecer en mí una curiosidad y un asombro y un respeto por esa sobredimensión total de la naturaleza que me rodeaba y que encontraba en mis “piedras de cada día” dentro del taller. Así pude seguir mi viaje en paz con el alma, poco a poco integrada y siendo el motor del oficio corporal.

En el taller aprendí que el corazón que le andaba buscando a la materia era todavía un millón de veces más grande que toda la pasión que ponía en cada una de las canteras que habité y en las rocas que tallé.

Un escultor es el trabajador manual cuya alma tiene que ir creciendo junto con la inteligencia de las manos, hasta hacerla resonar en la complejidad sagrada de la materia, para llenarla de admiración y poder entrar en paz al taller. El escultor tiene que limpiarse los ojos, porque toda la belleza está ahí rodeándolo, y es muy difícil acostumbrarse a verla. Hay que limpiarse los ojos porque el alma es exigente y no es capaz de vivir en la oscuridad. Condenada a habitar un medio pobretón, al final se aburre y pasa la cuenta. Para meter al alma en el problema hay que mostrarle un medio digno, una buena casa, un millón de veces más grande, a la altura de ella misma.

SUB TERRA

La escultura, cuyo desarrollo fue la tarea de mi vida, partió conmigo muy joven, como lo contaba páginas más atrás, caminando hacia el norte en mi viaje a Quito, a pie por los Andes, y poco después en mi viaje *sub terra* por los túneles mineros de El Teniente, en la Cueva de los Cristales. En esa oscuridad comencé a entender que al fondo, y mucho más allá del fondo del cerro de Sewell, en la mina, había un espíritu con leyes propias, un proceso, una historia creadora que sostenía nuestra historia humana. Los cristales contaban otra historia, paralela a “la Historia”, de la cual nosotros éramos una pequeña parte. En esa gigantesca geoda de cinco metros de diámetro, quinientos metros bajo la superficie del cerro Negro, sentí una fuerza solemne que penetraba la selenita transparente y a mí mismo. Y ahí debajo de la tierra, deslumbrado, en esa burbuja de oxígeno que permitió el crecimiento de las piedras, supe que había encontrado el espíritu de las montañas del río Cachapoal.

Supe desde ese día que una piedra en el silencio de un socavón minero podría ser también un balcón, un portal, un puesto de observación, una suerte de tren al universo, y que el *shungo*, si alguna vez existió, era un “doble o nada”, un cañón con una bala mucho más grande que él mismo, una parte esencial de una máquina geológica gigantesca, desde esa oscuridad apuntando hacia el espacio.

Supe finalmente que la Tierra, el planeta Tierra era también una sola gran roca, de centro a superficie. Una gran piedra rodeada de otras piedras, girando, puliéndose unas con otras en el barril del universo. Y que mi pequeño destino necesitaría más que una vida expandiendo sus fronteras para estar a la altura de lo que estaba mirando.

Lo supe también cada tarde al escalar los muros de mi cantera de Marušići, Croacia, al salir a la superficie y girar hacia el sol poniéndose en el Adriático y por reflejo en los Alpes Dolomitas, cuyas murallas también subí. Esas masas gigantes estaban hechas con el mismo mármol que tallaba, estaban a una distancia de cien kilómetros. Entendí que el corazón de la cantera Kornarija era biosedimentario; si no hubiera habido vida en el planeta, no existiría mi cantera ni las montañas doradas del fondo, millones de pequeños corazones vivos de caracoles que hace millones de años trabajaron para existir y revistieron su cuerpo temporalmente de calcio; lo usaron como estructura, como casa pasajera que después volvió a ser mármol y piso de mis pies, muros de mármol translúcido, materia viva para nuestras esculturas.

PASADO

Entendí también, mirando hacia atrás y trabajando de pie las canteras, envuelto por el formidable mensaje escrito en sus muros, que cada vuelta de mi pausado camino al corazón de la piedra gatillaba un viaje hacia mi pasado, en cada uno de los talleres

que me formaron, con relación a maestros que encontré, el oficio que de ellos aprendí, la luz, la sombra de ellos mismos, mil libros, mil técnicas, con sus límites y enseñanzas, y la forma como se convirtieron en mis interlocutores, de qué manera los llevé por años en mi cabeza en ese otro viaje, al interior de mi ser y mi memoria, y cómo los olvidé y terminé con ellos en cuanto no calzaron con la realidad de mi trabajo.

Cuando caminé con soltura en los campos que descubrí, fui eliminando mucho y guardando las pocas luces que quedaron. No niego que tuve que ser valiente.

Los viajes hacia el pasado con sus correspondientes batallas se hacen solo e implican más decisión que los pasos que daba simultáneamente hacia el futuro y sus correspondientes empeños. Tuve que ir hasta el fondo del laberinto de la historia del arte para desatar lo que sobraba y me quitaba la libertad en el presente, para hacer los pasos en mi futuro.

Hice lo que todo artista tiene que hacer: abrí y vacié los envases en que la historia del arte fue metálicamente envasada, “la historia sagrada del arte”. Desparramé su contenido y miré en detalle; “escarbé con un palito” para recoger con prolijidad lo que me servía, sin pasar en limpio a los artistas y su proceso, con una premisa de igualdad. Entré yo mismo a los museos, recorrí las ciudades y sus estatuas, con total independencia. En cada lugar visité los talleres, trabajé con sus métodos, sus herramientas y sus piedras. En sus canteras desenterré a muchos escultores muertos y conversé con ellos, para saber también lo que tenían “en la cabeza” mientras trabajaban. Pregunté quiénes fueron sus interlocutores desde la filosofía, desde la poesía, hasta dónde llegaron en sus caminos individuales, desde donde venían, qué preguntas, qué insuficiencias dejaron para nosotros en el futuro, cuáles fueron las exigencias de sus mecenas, a qué Dios le rezaban con sus esculturas, cuál fue el clima político que envolvió sus vidas, en qué revoluciones estuvieron metidos, cómo vivieron, a qué escultores formaron, a qué edad murieron...

De gran ayuda para entrar fueron algunos historiadores del arte y escultores, también mi maestro Tim Scott, y Alberto Pérez, William Tucker, Isabel Cruz y Pedro Zamorano, por nombrar algunos. Les agradezco el finísimo y respetuoso aporte de datos.

La visión y análisis del pasado que hacen los historiadores, los datos aportados por ellos solamente señalan la entrada en el viaje; las opciones las tenemos que hacer nosotros.

Bien o mal, en mi viaje “sin curador” al pasado reciclé fragmentos y con ellos rearmé mi propia historia del arte, o mi historia *en* el arte.

Cerré muchos libros. Y “entré en materia”, como dijese Roberto Matta.

Y lentamente aprendí a leer los textos que tenía delante de mis ojos: los mil libros dentro del gran libro: mi montaña personal, el cerro Damas (3300 m) a cuya sombra trabajo.

El libro *Damas* abre sus páginas en la madrugada y se las cierra el sol que muere cada día en su ladera.

Desde mi taller, limando, contando hasta treinta (limar es un ejercicio de paciencia, quizá el único que permite mirar, hacia arriba y a lo lejos; no exige concentración de la mirada, como la forja, el dibujo, el corte o el trazado).

Sin curadores, fuera del “mundo del arte”, limando, leo mi cerro grande, sereno, maestro permanente. De pie como un sabio, muestra su crecimiento de un milímetro al año. Desde su anclaje geológico de piedra ígnea, como un ser necesario en el taller del universo, deja ver en su superficie, día a día, el crecimiento de los árboles que su suelo genera, sus espinos, litres, quillayes, corcolenes, olivillos, coirones. A veces también lo esconde una manta de nieve y hielo.

El cerro Damas, con sus tres mil trescientos metros de altura, fiel a su destino de monte, no tiene explicaciones que dar, ni tesis que defender, ni culpas que pagar. Ni modas que seguir.

Su anonimato es, entonces, ¡condición geológica, condición botánica!

La cordillera de Los Andes entera, con todos sus glaciares, no lleva firma ni prólogo ni sello editorial.

Esa es quizá su mayor enseñanza.

MATERIA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

Mirando desde mi taller, me explico por qué cerré muchos libros del pensamiento estético. Lo hice al tomar conciencia de que, en Occidente, la materialidad se manipula con la punta de los dedos, con miedo, casi con angustia, como si se tratase de un ser de segunda clase, un pariente pobre: “El gigantesco caos de la materialidad”.

Sé qué la materia es la quintaesencia del lenguaje escultórico.

La mayoría de los teóricos y artistas visuales de hoy, para que no se note, la visten con el traje de domingo de la imagen, pero nadie la toma en serio, mera “causa material”, aquello de lo cual está hecho un objeto, mientras que lo de veras importante, en todas las miradas estéticas, es la “causa formal”, la forma final que modela la materia, la imagen que presenta, no importando si está montada en queso, plástico, corcho, metal, basura, holografía, papel, piedra, jabón, cuarzo, luz o hielo.

Desde mi taller tallado en el cerro, miro con sospecha el pensamiento estético occidental que después de todas sus vueltas instaló al espectador medio, al crítico de arte, al curador, la mayoría de las escuelas de artes visuales, también al filósofo esteta, inmovilizados, amarrados a un “asiento de papeles”, discutiendo entre ellos, todos de acuerdo en un presupuesto: la “causa material” es un mal necesario, un pantano indomable, del que ojalá salgamos rápido. En ese mundo material estamos incluidos los escultores, además de muchos científicos y técnicos.

Mi punto aquí es que, en mi lenguaje escultórico, la “forma”, cualquier forma, árbol, estrella, escultura, mesa, tiene la obligación de pagar su moneda de oro al material específico en que intenta aterrizar. Dicho de otra manera, toda forma crece gracias al más fino proceso técnico, en cumplimiento de una promesa oculta, inmanente a cada una de esas materias, reconciliadas en una forma final amalgamada en una nueva síntesis, en una nueva creatura, con su específica existencia, tal como mi cerro a cuyos pies escribo.

MATERIA EN LA CULTURA ANDINA

Cuando los imperios de los Andes cayeron, siguió viva su cultura fundamental.

En nuestro espacio latinoamericano las tradiciones básicas están vivas, nunca se cortaron. Son tesoros que sobrevivieron por siglos, mezcla de inteligencia manual, manera fina de hacer las cosas (en el canto, la cocinería, los textiles, el baile y el rezo), sabiduría para la arcilla y la piedra, prescindencia del tiempo... El “hilo” de nuestra cultura está vivo y lo está aquí.

Puesto que apenas una pequeñísima parte se guardó en los libros de los primeros cronistas, el grueso siguió existiendo en la vida diaria de miles de seres, nuestros verdaderos antepasados, sin historia, sin imperio. Pero aquí están sus usos y costumbres funcionales a la sobrevivencia de nuestra especie rodeada de montañas que nunca cambiaron, nuestra especie que sigue alimentándose, construyendo sus casas, cantando, haciéndose su ropa, tallando sus piedras ahora en el siglo XXI.

Está todo aquí.

Declaro que no existe esa cosmovisión exótica que llaman “filosofía andina”.

La cultura andina, hoy fuente primaria pura, no tiene interlocutores ni historia escrita, como sucede en la cultura occidental. Tampoco tiene verdades que defender, no conversa con nadie usando palabras; sí conversa con sus piedras; no levanta el dedo para llamar la atención, ni alega porque no la toman en cuenta; simplemente, trabaja callada: en “anonimato” garantizado.

Después de tanta vida (acabo de cumplir ochenta años) me he ganado el privilegio a ser uno más en ella.

He tenido la suerte de integrarme a ella por la práctica de muchos oficios, como la cantería en diversos lugares entre Colombia y Chile.

Mi cultura regional es caldo de base que permea hacia arriba como el agua de un pozo profundo y eventualmente se transforma en poesía o escultura.

Desde esa cultura, que no distingue entre el abajo o el arriba de la tierra, habló sin miedo la más andina, Gabriela Mistral, a los veintitrés años. De ahí sacó la valentía y la calma para enterrarse a escribir “Los sonetos de la muerte”. Habría que hablar de una “poética andina”. Desde ese mismo sustrato cultural afloraron *Las torres del silencio* de mi maestra Marta Colvin en su “Viaje a América” de los años cincuenta.

En Quito, la piedra se usa para construir muros, se esculpe y también se ingiere como medicina, “buena para el corazón humano”. El *shungo*, corazón de la piedra, es durísimo; la esencia más dura de las piedras se come de a poco con los alimentos. El *shungo* de la madera es la parte que no se pudre después de que el árbol muere; esa es la parte preferida para cimientos de una casa con el picoyo de las araucarias del sur chileno.

El corazón de la materia en el mundo andino es un elemento de uso diario; no hay separación entre ella y su corazón, no hay mito ni leyenda.

Hacer un muro de piedra por las buenas, sin violencia, sin ángulos rectos ni filos, dejándola ser ella misma, para convivir con ella. Todo va en el mismo paquete, sin separaciones. La actitud hacia la materia no está contaminada por el mito neoplatónico de Miguel Ángel poeta, según el cual las ideas puras se encarnarían temporalmente en las piedras y rogarían desde adentro hacia afuera ser sacadas de las profundidades de esa “miserable casa material”.

Decía que el pensamiento occidental, que formó en un tiempo la casi totalidad de mi cultura, hoy, cuarenta años después, solamente me acompaña a través de la obra de aquellos que fueron mis maestros, aquellos que viniendo de Europa, de Norteamérica o de Chile hicieron lo que hice antes que yo y, simplemente, entraron a la “naturaleza” y permanecieron allí: Hesíodo, Virgilio, Pascal, R. W. Emerson, José Martí, D. H. Lawrence, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Rodin, Marta Colvin, Jorge Teillier, Roberto Matta.

Con ellos en mi corazón recorro estos montes: sé canalizar el agua, conozco cada árbol, su veta, la calidad de su carbón, y aprendí a tallar y, mucho más importante, permanecí tallando, amé mi oficio.

Después de cincuenta años conviviendo con la clavadura mineral del cerro, sé que en él cabemos todos y todavía sobra mucho espacio.

Sobra espacio en nuestra “cultura de las piedras”, una de las pocas culturas vivas que nos van quedando para ofrecer y de la cual el mundo tiene que aprender mucho.

LA MIRADA CIENTÍFICA

Se salva el tratamiento respetuoso de la ciencia hacia las piedras porque, en primer lugar, no le importa que tengan o no tengan corazón. A cambio de eso y con modestia, ahonda en la verdad de las propiedades físicas de la “causa material”, se adentra minuciosamente en sus fascinantes particularidades, bajo el microscopio o navegando en las galaxias, la piedra o la luz. Al conversar con ellos, los científicos, he aprendido que son verdaderos maestros de navegación en el caos de la materialidad. Fijan por un segundo austeras verdades que son reemplazadas por otras al segundo siguiente, en un universo cuyos límites se hacen cada vez más grandes. En mi práctica escultórica me siento mucho más cerca de la ciencia que del mundo del arte.

¿Por qué tuvimos una Edad de Piedra? ¿Por qué tuvimos una edad entera de piedras? ¿Doscientos mil años de herramientas de piedras y aprendizaje humano en todo el Paleolítico y el Neolítico? ¿Puedo hablar de la materia específica de una piedra rodando siempre, por ríos, glaciares, desiertos? ¿Puedo saber cuál será su forma definitiva e inmutable? ¿Qué hizo una imagen, planta pasajera, que necesita tierra para existir, para detenerse en una piedra en el corazón de los Andes, en Cuzco, Ollantaytambo, Quilmes? ¿Cómo lo hace una imagen transformada en estatua para hablar un lenguaje humano, desde una piedra? ¿Cómo lo hace el tiempo para convertir en arena una escultura de piedra y medir una época que no existirá más?

RODIN

Dejo hasta aquí mi viaje y termino con Rodin. Aunque no es andino, él, como nadie, lo había hecho antes. Se sumergió con instinto, pasión y soltura en el análisis y la contemplación del cuerpo humano. Lo entendió y reinterpreto con fuerza de terremoto, desde su naturaleza funcional interna, como un minero. Durante toda su vida de escultor no solo lo esculpe, sino que además lo dice, en su “Testamento artístico”: “No es una superficie sino un relieve, es decir, el extremo de un volumen que empuja desde atrás, como si apuntara hacia nosotros, porque toda vida nace desde un centro y luego germina y se expande desde adentro hacia afuera”. Si el corazón de la piedra es entonces ese centro del que habla Rodin, ¿cuáles son las dimensiones del volumen de piedras que se expande desde el centro?, ¿dónde está el adentro, dónde se ubica el centro del corazón de la piedra?, ¿en qué lugar del afuera estamos nosotros?, ¿desde qué punto cardinal el volumen vivo que estamos pisando apunta hacia nosotros?, ¿dónde se apoya cuando empuja desde atrás para crecer?, ¿cuánto tiempo lleva creciendo?, ¿cuánto tiempo lleva empujando?, ¿de qué manera exacta germina una piedra?, ¿cuándo terminará de germinar?, ¿cuántos volcanes ha levantado el *shungo* de la piedra?, ¿de qué color es la luz de la lava basáltica cuando está debajo de la tierra?, ¿en qué momento de su expansión está la pequeña geoda en la cantera de la Mitad del Mundo entre los volcanes de Ecuador?, ¿por qué esa enorme presión de crecimiento permitió una bola de oxígeno de cinco metros de diámetro, con cristales transparentes, en las profundidades del cerro Negro, en Rancagua?, ¿por qué la encontré?

Repito la insondable verdad que a fuerza de trabajo, experiencia y dedicación formuló el escultor Rodin: “Toda vida nace desde un centro”. Si la vida mineral origina lo de afuera, la biosfera; si nuestra vida nace en la cáscara de un ser en expansión, 99 % hecho de piedra, entonces la vida de las piedras es la más importante; de esa expansión depende el escenario efímero de nuestras vidas.

Si todo desaparece, nosotros mismos, toda nuestra cultura, la música, el lenguaje escrito, el escultórico, los que vendrán buscarán de nuevo y lo aprenderán todo, como lo hicimos al principio, desde las piedras.

PIRQUE, 2014–2025

UN PACTO CON LA MATERIALIDAD

Fue en 1977 cuando comencé a dudar del poder de la imagen en la escultura. Y ocurrió dentro de un experimento, analizando los elementos fundantes del lenguaje escultórico, como profesor en St. Martin's School of Art, en Londres.

Establecí los límites de la búsqueda a través de una síntesis entre dos elementos fundamentales del lenguaje escultórico: imagen y materia, los dos factores activados por un contenido común, la figura humana.

Las materialidades: madera y acero forjado.

En la investigación que dio origen a la Colección Andes trabajé con

tres poses originales, de las que resultaron tres esculturas en madera. Y luego repetí la misma forma en tres esculturas de acero.

Esta investigación fue un ejercicio de exactitud. En la escultura abstracta, dentro de la cual se formó mi generación, la casualidad es la parte más importante del proceso creativo. Siempre partimos de trozos de materiales encontrados (*objets trouvés*), por lo cual, en el discurso escultórico propio, al menos un 50 % ha sido hecho por otras personas y con otras finalidades. Por lo tanto, un 50 % del discurso resulta casual o, si no casual, impreciso.

Por un momento salí de las tendencias de la época. Salí de las vanguardias y simplifiqué las cosas. Volví al origen. Atrás treinta mil años, o mucho más.

Retomé la “figura humana” como tema y mensaje.

El tema ha sido dado de antemano como una coreografía: cuerpo humano, reclinado, sentado, de pie.

Durante miles de años, los escultores fueron solamente intérpretes de esos temas fijos.

Partí de una escultura en madera basada en una pose clásica del cuerpo humano y reproduje la misma imagen en acero. De esta manera obtuve seis parejas de esculturas.

Aquí analizaré una de estas parejas: *Adèle en madera de ruy* y su correlato en acero forjado. Creo que esta pareja de esculturas expresa en forma prototípica los resultados de un trabajo que duró cuatro años.

Comienzo relatando el proceso de elaboración técnica de ambas esculturas.

La madera provino de unos arbustos llamados ruy, que en el Véneto y en Croacia se usan para la fabricación de instrumentos musicales. El fierro provino de una mina del norte de Chile.

En mi taller estos dos materiales pasaron por distintos lugares y herramientas. Corté la madera con cuña y serrucho; el fierro, con oxígeno y cortafrío en la fragua. Para el modelado de la forma, aproveché en la madera las formas naturales del árbol; el fierro fue modelado al rojo y a golpes de martillo en la fragua por acción del carbón *coke*. Para engarzar las partes de madera usé formones,

cuchillo de tallado, cepillo; para el fierro empleé la fragua, cinceles, punzones y limas en los ajustes finales. Luego se me planteó el problema de hacer visibles en la superficie las propiedades físicas escondidas en el interior de los materiales.

No fue suficiente que el fierro, bajo una capa de óxido, fuera en su interior, en la nueva ordenación de sus moléculas, realmente flexible o resistente, como sucede cuando ha sido modelado a distintas intensidades por diferentes martillos. Aunque sus cualidades no se hubieran perdido bajo la superficie, el fierro era percibido como un material débil y quebradizo, un *contramensaje* escultórico. Lo mismo sucedía con la madera. Al dejarla con su corteza, producía a veces una sensación de debilidad, por mucho que en su interior estuviera sana y firme. Fue necesario entonces mostrar la veta de la madera, y, en el caso del acero, pulirlo a golpes de martillo (*planchar*) para dar la sensación de firmeza y flexibilidad.

Al cambiar de material, manteniendo la misma imagen, obtenía mensajes disímiles.

Cuando observé las dos esculturas terminadas a través de un telón de sombra china, ambas presentaban la misma silueta.

La misma imagen.

Cuando saqué el velo, la luz reveló dos seres distintos: esculturas del mismo tamaño, conformadas por las mismas partes, que funcionaban de la misma manera: el antebrazo estaba inserto en la base, la unión entre el brazo y el codo se articulaba de la misma forma, el torso se arqueaba hacia arriba, la parte superior de la pierna era una medialuna truncada, y el pie tenía una forma laminar que calzaba finalmente con la lámina de base.

A pesar de estas semejanzas, las esculturas decían cosas muy distintas, como si hubieran sido escritas en idiomas diferentes. Su mensaje y su contenido eran diferentes.

Y eso solamente a causa de la materia en que yo había encarnado la forma.

La escultura de madera tenía vetas amarillas, casi rojas; la de acero, de color azul, no tenía vetas.

La madera lo decía amarillo y el acero lo decía azul.

La madera era cálida y el acero era frío.

Las dos esculturas estaban afectadas por la fuerza de gravedad, pero la escultura de madera pesaba ochocientos gramos, y la de fierro, seis kilos.

La flexibilidad de la madera dependía de la constitución del árbol y finalmente de la naturaleza: era funcional al árbol que le había dado origen, un ser vivo que creció durante años, gracias a determinada luz y ciertas sales transportadas desde sus raíces a sus hojas.

El acero hacía notar su presencia y su peso específico, una flexibilidad de acuerdo con su origen volcánico y meteórico dependiendo también de su contenido de carbono, su laminación, su temple y su grosor.

La conclusión fue la siguiente:

La imagen escultórica, portadora del contenido, viene de tal modo revestida en materia, a tal punto empujada y sumergida, que era inseparable de ella misma y, por eso, la palabra escultórica es *porfiada con su sola imagen*, no se resigna a su sola silueta.

Después de esta investigación tengo grandes dudas acerca de la utilidad de haber clasificado la escultura dentro de las artes visuales. Siendo un arte tridimensional que sigue las leyes de cualquier objeto, se mide, se pesa, se oxida o se quema, se limpia y, como consecuencia, se toca y finalmente *se ve* (por fuera).

La visualidad ha sido la gran puerta por la que generaciones de escultores, estetas y críticos de arte han entrado a nuestra casa, la escultura.

Esta manera visual, más que objetual o funcional de pensar, analizar y enseñar la escultura, cuyo valor se mide mayoritariamente por la propuesta intelectual que ella produce, quiso arrinconar nuestro campo en un camino sin salida, donde el discurso escultórico no toma en cuenta la cualidad más esencial de la palabra escultórica: la finísima constitución material de ella misma.

La escultura nunca estuvo en el mundo visual. Los escultores pagamos el precio justo a la materia en que encarnamos el mensaje, dialogando corporalmente como lo hemos hecho siempre, con nuestros interlocutores en el aquí y el ahora de las plazas y los cruces de camino, desde la piedra o los metales.

La escultura es probablemente el único arte que se comunica desde el doble origen de la imagen que produce. Primero el tema, contenido o mensaje; segundo, su materialidad, su corporeidad.

Comencé este escrito diciendo que había estado buscando el lugar de la imagen en la escultura, en 1977, en un experimento que duró cinco años y que dio por resultado la Colección Andes.

Tal grupo de esculturas muestra el pacto de mi lenguaje con la materialidad, pacto al que nunca he fallado hasta hoy, enero de 2025, cuando reedito estas palabras.

Desde esos días mi manera de hacer se amaña con la apariencia, el primer golpe de vista. Poniéndolo en otros términos se podría decir que mi madera es el mensaje, que mi piedra es el mensaje. Yo sé que no es así. Una piedra solo es una piedra, y hay que trabajar con intensidad, oficio y finura para transformarla en obra de arte: escultura en piedra.

Si una escultura quiere entrar a internet, tiene que entrar con su imagen; la escultura tiene que ser fotogénica y entrar en la pantalla desmaterializada sin peso ni olor, por el delgado agujero de un lente.

Solo su imagen...

La escultura de hoy corre el peligro de todas las artes que operan en sus fronteras: *Un millón de imágenes por segundo*.

Llegamos finalmente a ser aplastados por una avalancha de imágenes.

Nunca ha sido tan fácil obtener las mil imágenes. Cualquier ser humano las acumula diariamente. Y ellas trabajan como una barrera entre nosotros y la realidad.

Se democratizó el acceso a las imágenes de lo real y, al mismo tiempo, la perdimos: perdimos la realidad.

MANO A MANO CON LA MADERA

Si revisamos la historia de este departamento, veremos que desde 1952 hemos trabajado teniendo como único antecedente la escultura de otros escultores.

Un buen ejemplo fue la conferencia dictada por Peter Hide: dos horas de charla y doscientas diapositivas sobre doscientas maneras de ser diferente o mejor o peor que Anthony Caro, y las doscientas maneras como Anthony Caro habría sido mejor que Henry Moore o cómo se diferenciaba de Picasso, González o el norteamericano David Smith. Me parece que ya basta de tratar de crear arte desde el arte, generado este en un pasado remoto o reciente. Nuestro trabajo tendrá que buscar

afuera de la nueva academia producida en una pequeña etapa histórica de la escultura, en el siglo xx.

Propongo salir del “mundo del arte” y volver a caminar a pie pelado por la tierra, en una obligatoria relación, primigenia, escala 1:1, con la realidad desde donde vienen los contenidos de nuestra escultura. Mano a mano con los materiales en que esos contenidos se encarnan: eso propongo.

Comencemos este informe hablando sobre la madera.

La mayoría de ustedes se enfrenta a este material por primera vez; y para los estudiantes de segundo o tercer año será bueno volver a verlo todo como si nunca lo hubieran visto. Antes que nada quiero invitarlos a mirar y a pensar en algunos objetos de uso cotidiano hechos de madera. Esta es mi lista: carbón, sillas, madera terciada, marquetería, bastones, mangos, bloques de imprenta, instrumentos matemáticos, husos, rodillos, guitarras, pipas, veladores, toneles de vino, rejas, canastos, botes, puentes, papel, mazos, herramientas para excavar, pianos, leña, corcho, juguetes, casas, palillos, chelos, violines, cucharas, ataúdes, esculturas, barandas.

Basta con situar dos objetos de esta lista uno junto al otro para darnos cuenta de que jamás haremos la caja de un violonchelo con dos varas de sauce llorón (*Salix babylonica*) ni un canasto con abeto noruego (*Picea abies*).

Vayan a ver las diferentes maderas en sus árboles de origen, vivos y en acción (sugiero un corto viaje en metro a Kew Gardens). Caminen por el parque y traten de entender a esas criaturas que, antes de ser visitadas por ustedes, han crecido allí de pie, durante diez, doscientos, trescientos años. Si todavía están interesados en la cuestión de los canastos y los violonchelos, hay varios sauces llorones a la orilla del estanque (a la derecha, entrando por la Victoria Gate) y un grupo de abetos a mitad de camino en el Boathouse Walk. Según mi experiencia, deberían pasar al menos media hora recorriendo, tocando, observando cómo el viento del Támesis hace oscilar las ramas, oliendo, incluso mordiendo las ramitas, remeciendo las ramas mayores, lo que les daría una pista sobre la dureza y la elasticidad.

Recién entonces empezarían a entender la actitud de la madera ante su vida.

Es esa actitud, esa forma de existir y operar del árbol, la que ustedes usarán después en los talleres en favor de sus esculturas. Tal como dice Tim Scott, deben pensar qué se siente al ser un abeto o un sauce.

Si se nace de mimbre, agrego yo, es natural terminar siendo un canasto. La madera no nace de la barraca, sino de estos complejísimos individuos, los árboles, que son mucho más que una cosa redonda, vertical y café (el tronco), que a veces tiene un asunto verde en lo alto (las hojas).

Vayan a Kew Gardens y gasten algunas horas de su vida empapándose en madera, “como un *pickle* en vinagre”. Ahora bien, toda la madera que hemos almacenado en los pasillos y talleres de nuestra escuela St. Martin's ha sido donada por Kew: son podas o árboles caídos.

Si trabajan un tronco de castaño estarán trabajando con la variedad *sativa*. Los castaños, como la mayoría de los árboles de su familia (fagáceas), crecen en tramos rectos, sin ramas pesadas que sustentar. Algo parecido sucede con el grupo de las coníferas, que a su manera presentan una configuración aún más recta, como una flecha o lanza central con muy poco peso lateral que sostener. Quizás por eso su madera no tiene mucha cohesión y, usando cuñas, se parte longitudinalmente con facilidad. Excepción hecha, claro está, del *Taxodium distichum* o ciprés de pantano, al que pueden ver al borde del estanque en Kew Gardens. Y lo contrario ocurre con las especies conocidas como *Pendulae*, donde el tronco es similar al mango de un paraguas con ramas colgantes.

Hace dos años tuvimos un poco de esta madera de la variedad *Betula pendula* y nos costó mucho trabajo partirla con cuñas.

Aterrizo ahora todas mis recomendaciones para un honesto uso de la madera: propongo ahora usar el cuerpo humano como contenido. Estoy seguro de que para ustedes será un punto de partida, como lo fue para mí.

Su superficie y su forma, tal como en los árboles, son solo la consecuencia de una específica funcionalidad a veces en reposo y a veces en acción.

En su ADN, la piedra y los metales están muy lejos de los árboles o de nosotros mismos en la escala de la evolución. Trabajemos entonces con una configuración material cercana, la madera, y expresemos con ella un contenido cercano: nuestros propios cuerpos.

Sé que esto suena muy difícil, pero nunca podrán usar la madera en forma opuesta a la de los bosques. Al contrario, si hay un entendimiento, el resultado final será una escultura donde forma y material estarán sonando, como en la música, con las notas y el ritmo de la misma partitura.

La muy compleja funcionalidad de la madera es correlativa a la aún más compleja funcionalidad del cuerpo humano. La verdad es que no encuentro una relación más fructífera que buscar una síntesis entre los dos, como lo prueban los miles y miles de años de historia grande de la escultura, y, si tienen alguna duda, vamos al Museo Británico, a media milla de nuestro taller.

Modelo: una persona desnuda, de pie o acucillada en medio de la sala, con dos piernas, dos brazos y una cabeza en una determinada acción. Después de setenta años de abstracción, los invito a mirar de nuevo la realidad, en una relación 1:1.

Una buena manera de hacerlo es el estudio del cuerpo humano, el más antiguo sujeto de contenido de la escultura. No es una nostálgica vuelta al pasado, luego de la libertad aportada por la generación de Picasso y sus continuadores, Caro, Scott, que trabajaron desde los años sesenta en estas mismas salas. Aprovechemos y agradezcamos toda la libertad que nos regalaron después de su trabajo valiente.

Transcribo aquí la enseñanza de una maestra, Marta Colvin, ayudante de Henry Moore y profesora de mi Academia de Bellas Artes, en Chile. Ella nos aconsejaba lo siguiente: “El arte se produce yendo a las fuentes elementales, origen de toda forma. No consiste en seguir la elección de tal o cual maestro de ayer o de hoy. Consiste en escuchar el llamado que viene del fondo de las edades, de un tiempo

en que todavía el hombre no había aprendido a imitar los modelos, y participar así en esta vida esencial y anónima, que es la substancia de toda vida y de toda obra de arte”.

Madera: una cantidad de fragmentos de diferentes árboles rectos o curvos de diferentes tamaños que una vez libres de su corteza aparece, pesada y dura, con un cierto grado de humedad, dureza, difícil de fijar sobre el banco de trabajo. Su personalidad está escrita en el código de la veta, por su función en el bosque de Kew, a orillas del Támesis.

Sumemos a esta investigación un tercer personaje: las herramientas, una cantidad de objetos primordiales de diferentes tamaños: cuñas, formones, gubias, martillos, escofinas, serruchos...

La sola nobleza de la madera convierte nuestro trabajo en una tarea noble que ha convertido esta sala, el Estudio “Q”, en un verdadero campo de batalla, lleno de fragmentos y algunas esculturas en pie, donde ningún sistema o modo de hacer ha sido dejado de lado. Tras abordar primero la madera con el “tallado”, ahora trabajamos partiendo, aserruchando, haciendo carpintería, para lo cual empleamos una amplia variedad de herramientas.

Recalco que, a pesar del esfuerzo y la variedad, este no es un curso técnico de carpintería o tallado en madera. Debo notar, eso sí, que hemos descubierto más técnicas con el solo permanecer leales a la finura de las complejidades del cuerpo humano vivo.

Y está ese otro aprendizaje, quizá el más difícil: detener el tiempo. En escultura el tiempo no es oro.

Es un curso de investigación escultórica que considera como iguales dos polos: una pila de materiales y un modelo.

Es un comienzo. Lo que salga después será resultado de la vida de cada uno. Lo verán dentro de muchos años, cuando la madera de cada uno de ustedes comience a cantar con voz propia una melodía que no se había escuchado hasta ese momento.

ST. MARTIN'S SCHOOL OF ARTS, INGLATERRA, 1980

BITÁCORA DEL FIERRO

Transcribo y reordeno pequeñas anotaciones, reflexiones de los tiempos que no exigen concentración mental, trabajo repetitivo donde la mente queda libre, como limar o esperar que el fierro se caliente o se enfríe lentamente en la fragua, cortar con sierra o mirar las dos espirales de acero que crecen de la broca horadando una plancha. Estas notas las escribí mientras tomaba mi café de las once o de las cuatro de la tarde, sentado en la bigornia, usando papeles guardados durante años en el mismo cajón de mis herramientas.

FRAGUA

La fragua tradicional va desapareciendo poco a poco, dadas las nuevas demandas de tamaño y volumen, junto con el avance de las tecnologías contemporáneas.

En las escuelas de ingeniería se dejó de enseñar forja en los años cincuenta, y en las escuelas técnicas ya casi no se enseña.

El fierro se va transformando en mero “recurso”, en “cosa práctica”: en barras o perfiles de diferentes medidas y resistencias, en fórmulas y programas de computación, “cosa de ingenieros calculistas” (compresión, tracción, elasticidad, soldabilidad...). El fierro entra al mundo digital siendo una substancia más en la avalancha de la realidad virtual.

La falta de contacto mano a mano con el acero por parte de quienes diseñan y construyen el espacio público y privado produce una pérdida estructural y estética.

Constato además una pérdida de transparencia de las obras finales, sobre todo si comparo las estructuras contemporáneas con las de la ingeniería de Eiffel y sus coetáneos. Todos ellos partían en la fragua y había en sus estructuras, por consecuencia, una demostración didáctica, una lección metálica visible y tangible, sin ilusionismo, honesta.

ESTAR EN EL ORIGEN / ESTAR AL DÍA

Mantengo el origen: mi fragua sigue siendo el centro operativo del taller, clave y puerta de entrada, instrumento primero en el diseño de mis esculturas a tamaño monumental en acero, incluso en la fabricación de grandes piezas para ellas, creación de herramientas para madera y piedra.

Mi trabajo en el espacio público me ha llevado a estar en las fronteras de la técnica de manejo de metales, en diálogo constante con los mejores ingenieros, con las industrias productoras de tecnologías metalúrgicas en Chile y Norteamérica y Europa.

Crece a diario mi admiración por la inteligencia y delicadeza del diseño y la fabricación de los grandes aparatos de esta modernidad: trenes, aviones en los que viajo por todo el mundo, buques y contenedores de acero que transportan mis esculturas, gigantescas grúas con que las instalamos.

Estoy “al día” porque también estoy precisamente “en el origen”, con mi tecnología simple.

Mi fragua: fierro–aire–viento–carbón–fuego–agua.

Mantengo mi origen, mantengo mi posición: una pequeña fragua–taller en un cerro de Pirque, Chile central. No retrocedo un solo paso; con mi vida y mi trabajo, lo reitero, estoy a la vez en el origen y al final.

Puedo decir honestamente, desde el ejercicio de mi práctica manual, que todo el pasado es tan mío como el futuro.

APRENDIZAJE

*Vengo de una tierra
donde no se perdía*

Gabriela Mistral

Necesito contar la recorrida desde el principio y cómo con el tiempo me convertí en relicto de un específico pasado, fuente primaria en una historia que viví, cuyas costumbres e intuiciones básicas siguen caminando y ampliándose hoy, en el siglo XXI.

Vengo de muy abajo y muy atrás de una historia antigua conservada por casi quinientos años en un invernadero cultural: un valle a los pies de los Andes del sur.

Crecí en un mundo donde la materia de ningún objeto se perdía, solo se gastaba, y lo que quedaba se transformaba en otro objeto: un cuchillo, por ejemplo, lo forjé en un verano entre los nueve y los diez años; el filo lo hice con los restos de una echona quebrada; cuando se gastó el filo, se lo cambié por otro de cuerda de victrola; cuando se gastó

el mango, también se lo cambié por uno de madera terciada a la que fijé el filo con remaches de cobre. Siguió siendo el mismo cuchillo; cuando me crecieron las manos y los brazos lo agrandé de mango y filo, que se gastaron cada uno a su tiempo; nada de la materia original queda, solamente su función: cortar, tallar, raspar, descortezar, despostar, descuerar, filetear, sacar punta, cocinar, modelar arcilla.

Agradecimiento a ese ser útil que siempre renace, “mi primer instrumento”, ya que cualquier trabajo siempre comienza necesitando su función: cortar.

Sesenta años después, todavía tengo el cuchillo en mi caja de herramientas, siempre estará ahí esperando, obediente; en su versión actual el filo es un trozo quebrado de un cuchillo de carnear de Porto Alegre; y el mango de guayacán conserva la buena costumbre de los tres remaches de cobre.

La mayoría de los objetos de mi taller siguen el ejemplo del cuchillo: los cinceles, las tenazas, los martillos, las estecas para modelado, todos están hechos a partir de otros objetos. Son prototipos en evolución constante. No le tienen miedo a la muerte, saben que de sus restos surgirán otros objetos.

EL MAESTRO HERNÁNDEZ

Mi primer aprendizaje lo hice en un mundo donde todo se hacía o donde todo se fabricaba.

Los objetos recibían su valor y prestigio de las manos de su progenitor, de la prolijidad que en ellos ponían los maestros herreros de quienes aprendí mi oficio, seres comunes, casi anónimos, con quienes compartí un territorio y una cultura.

Nací en Chile en 1944, es decir, en un “país atrasado”, campesino.

Mientras los países desarrollados avanzaban vertiginosamente en las ciencias y tecnologías, Chile rural todavía vivía en el siglo xv.

Las tecnologías de fragua de origen árabe, en su mayoría, se mantenían intactas desde muy antiguo; se repetían iguales como un

ritual invariable, una más de las liturgias campesinas: rituales de corte, de batido, de perforación, de calzado, de soldadura al bórax, de templado, de remachado, de pulido, afilado, asentado.

En los pueblos de los valles centrales de Chile había muy poco que comprar. En los campos, haciendas, chacras o parcelas vivíamos en un modesto cosmos autosuficiente, rodeados de materias primas, sustancias primarias con un centro único: la fragua a fuelle y carbón de leña de espino o talguén, arbustos de los cerros que también nos rodeaban. En la fragua se transformaba una inmensa variedad de materias para solucionar casi todos los problemas, incluso los mecánicos, los de las máquinas cegadoras de pasto o los de un tractor marca International, el Toro Colorado.

Manejando ese centro estaba el herrero, el maestro Hernández. Su dicho característico era: “Cosa muerta no le gana a cosa viva”.

Allegado a la fragua estaba el herrador de caballos, Raulito.

Fue ese el mundo en que me tocó vivir la niñez, el Chile de los cuarenta a los setenta, el que modeló mi manera de hacer y de relacionarme con los objetos desde la esencia de su materialidad, y el que me modeló hasta hoy la manera de ejercer mi oficio, la escultura.

El primer aprendizaje determina todos los demás.

Estoy seguro de que en lo que se refiere a la transformación de la materia, como aprendiz del herrero Manuel Hernández, más o menos a los doce años, al aprender las bases de la forja se me entregó un poder que mirado desde hoy y por mínima que fuera mi primera obra, un cuchillo con los restos de una echona, me hizo entrar a un nuevo mundo del que nunca he podido salir. Tuve desde ese día, en potencia, todos los poderes sobre el mundo: podía cambiar la naturaleza de las cosas.

Desde ese día, con mi trabajo sigo haciendo aparecer seres agregados a mis manos y a mí mismo, al principio juguetes, pequeñas esculturas en madera, botes, caballos, abrecartas, arcos, ojotas, hondas, con el tiempo mesas, machetes, sillas, escaleras, esculturas, casas, puentes. Objetos por los cuales me admiran y me quieren, objetos que hacen de mí un ser necesario y útil para la sociedad.

Los aprendizajes de oficios los hice casi sin palabras. Fue más bien por imitación del movimiento de las manos del maestro Hernández, sus gestos al tomar las tenazas, el ritmo de su martillo, su mano poniendo el fierro en el agua para templar o enfriar en intervalos cortos, sacando el vapor en nubes sucesivas como un tren a carbón desde su barril de madera.

También, y más importante que lo anterior, aprendí algo de su manera de *estar ahí*, alucinado y serio, dando las órdenes a sus ayudantes en silencio, con el solo golpe de su martillo. La única vez que se le oía hablar era cuando lo quemaba un fierro. Después de algunos garabatos exclamaba: “¡Es mi carne que se quema!”. Su contagiosa y casi solemne manera de *estar ahí* no la he visto después ni en las misas ni en el altar mayor de ninguna iglesia.

Más que un metal o un fierro se trataba de “la carne del maestro Hernández”. Sin duda el primer aprendizaje determina todos los demás.

Es otro dicho entre los maestros: “El que tiene un oficio puede fácilmente aprender otro, pero su manera de trabajar y solucionar los problemas estará siempre marcada por el primero”. Hubo en realidad dos aprendizajes. El primero fue del oficio: fuego y tenaza, delicadeza suma, en los temples y los pulidos, el color del fierro, forma y peso del martillo, carácter en el golpe, fuerza en el golpe, buena puntería, altura del yunque, forma de cada tenaza.

Y el segundo: la actitud del maestro, su intensidad. Esa fue la virtud que siempre busqué más tarde en mis maestros sucesivos; a todos, viéndolos trabajar, los sometí al “test de Hernández”: si veía su ensimismamiento, ese mismo revestimiento, esa aura de “rey en batalla”, sabía que había algo que aprender de ellos. Y así encontré maestros y pares y nunca me falló el test. Hubo otros escultores muy alto en los *rankings* del mundo del arte, pero yo los veía y aún los veo moverse en cámara lenta, lo contrario de Hernández: estaban incómodos en el taller, usaban demasiadas palabras y el atornillador para revolver la pintura y no lo lavaban después, porque tenían sillas para sentarse y muchos retratos de ellos mismos en los muros.

DE LA TIERRA A LA FRAGUA

El primer aprendizaje se lo debo también a mi abuelo Luis, un viejo tolstoyano y liberal, de muy mal genio. Él mandaba en todas partes, incluso en la fragua del maestro Hernández. Mi abuelo amaba el trabajo agrícola y manual, esa era su parte iluminada. El campo era para él un jardín grande, más que una mera fuente de recursos económicos.

Desde chicos en los veranos, en sus inmensos campos, hacía trabajar a sus nietos en todas las faenas agrícolas, desde las más elementales, como sacar papas, podar viñas, arrear vacas y novillos y después contarlos, estirar alambre, aprender a conducir el agua, regar... Y la fragua.

Quería que aprendiéramos, como él, el lado sagrado del trabajo, y a pegarnos a la tierra y a trabajar por ella y amarla y sentir su amor hacia nosotros, recibir sus frutos, ver crecer nuestros cuerpos con la leche de las vacas que nosotros mismos arreábamos a la lechería, todos los días a las seis de la mañana y a las cuatro de la tarde. Aprender al fin lo único que importa, pues nuestra única coherencia en esta vida se logra siendo uno más en el ciclo de la tierra.

Sacados de ese ciclo somos nada.

No había en los años cincuenta, dicho sea de paso, leyes prohibiendo el trabajo infantil, y en mi caso me alegro de que no las hubiera.

Nunca lo olvidaré: siendo niño, de madrugada, trabajando para desmalezar las hileras, los surcos de porotos que se perdían en el horizonte en jornadas de sol a sol, y al fin del día, cuando estaba obscureciendo después de todo ese trabajo, con el azadón en la mano y de regreso a casa, la sensación de haber estado el día entero en el mismo lugar, de no haber avanzado nada en esos potreros infinitos.

Por un milagro, días después se había terminado la faena y partíamos de nuevo con otra, podando la viña... No sé si fue el largo de las jornadas o el sol implacable pegando arriba, pero en ese tiempo algo cambió en mí sin vuelta atrás; olvidé el sentido del

apuro y del resultado inmediato; quedé para siempre como Lawrence de Arabia, cruzando el desierto, un desierto verde en el valle más hermoso del mundo.

Un iluminado trabajo sin fin, en un tiempo sin fin. En “el surco sin fin” de Gabriela Mistral, preparado para cualquier tarea. En esas jornadas haciendo “trabajos de pobre” me gané el sitio como uno más de los inquilinos, mis compañeros de cuadrilla; me acostumbré al trabajo al sol, le perdí el miedo al trabajo corporal, a la vez que admiré a los que trabajaban con sus brazos (siempre mejor que yo); comprendí que el trabajo manual era una complejísima operación que mueve a todo el ser humano y entendí además que un trabajador era un finísimo operador de su cuerpo, un violinista, capaz de sacar todos los tonos con su cuerpo en movimiento, al cual siempre suma una herramienta, de diferentes tamaños y dureza dependiendo del tipo de materia que se está trabajando, tierra, madera, acero.

La marcha animal del trabajo, con sol por arriba, olor a tierra por abajo y queltehues detrás comiéndose las lombrices, pide y otorga la más fina de las concentraciones.

Por eso quizá mi vida ha sido tan distinta a la de mis compañeros de generación y de clase social.

Después del surco y tanto sol en la espalda se me permitió trabajar a la sombra, en la fragua.

Se trabaja a la sombra obligatoriamente, para ver el exacto color del fierro.

El sol, en el campo, es el enemigo: “Los gringos y los perros locos andan al sol”.

Comencé a trabajar a la sombra, en un taller que era el centro de la llavería, en cuya puerta había este letrero: “Si no tiene nada que hacer, no lo haga aquí”. Era el centro de todos esos campos, lugar de salida y entrada diaria de todos los campesinos; ahí se hacía el pan y se entregaban las herramientas y la orden para los trabajos del día.

El centro de ese centro era la fragua. Al lado de afuera de la fragua, un enorme montón de fierros viejos, centro de reparación y creación de adminículos, palas y arados, enllantado de ruedas de carretas,

hechura de puertas, bisagras, pestillos, compuertas, herraduras, mantención, calzado y afilado de herramientas.

Había varios personajes creadores en esos campos: mi abuelo, mi tío Lucho y tío Pancho, que inventaban nuevos sistemas de regadío y cultivos alternados, y el maestro Hernández en la fragua. Esos “exploradores” bastaban para crear las condiciones de subsistencia de cien cultivadores, vaqueros, regadores, capataces, peones y lecheras.

“El que maneja la fragua maneja el campo”.

Mi comienzo de aprendiz de fragüero, “cosa muerta no le gana a cosa viva”, tiñó el resto de mi vida, fue la base de mi posición poética, mi opción escultórica fundamental.

Desde la herrería rural con sus rituales, entré poco después con mis fierros y tenazas a la escultura, y ahí conservé lo esencial: la actitud.

Saber que no hay vejez en la materia, pues la chatarra está viva.

Saber que por grande que fuera el campo estábamos solos.

Saber que nadie vendría “de afuera” a solucionar el problema.

Había que inventarlo todo, una suerte de “hazlo o muere en el intento”.

Saber que la inteligencia no sale sobrando, como mucha gente cree, en ese ir en la avalancha imparable del trabajo manual.

Saber que, trabajando con todo el cuerpo, el alma vuelve a su lugar de origen, su hogar, de donde nunca debió haber salido.

Uniendo inteligencia–intuición–olfato–ojo–cuerpo–manos, la alianza de todos ellos genera un estado de sosiego interior del que es imposible salir y, creo yo, es lo que mucha gente busca en el budismo.

En esos periodos de trabajo me quedó claro que el trabajo manual es “cosa seria”, y en los largos inviernos de Santiago donde nos separaban en dos pedazos, alma y cuerpo, y nos sentaban “amarrados” a un banco de clases por meses a escuchar a otros hablar sobre asuntos que otros habían descubierto, lamenté muchas veces mi mala suerte.

Para entretenerme en algo, empecé a mirar la ciudad con otros ojos. Cada árbol plantado, cada puerta de madera, cada ventana por donde veía pasar las nubes, cada ladrillo del edificio de mi carcelario colegio, todo había sido hecho por un ser humano, cada kilo de los

millones de toneladas acumuladas en las casas y edificios, cada trozo de concreto, vidrio, calle, puente, había sido acarreado, planeado, moldeado, construido e instalado ahí por las manos de millones de seres humanos.

Traté de entender, desde esa época, de qué elementos se componía el mundo *hecho* de materia, cómo funcionaban esas partes, y comencé a preguntarme por ejemplo cuánto aguanta un cable en tensión, o un fierro; sentía mi peso sobre los ejes de mi bicicleta, los quejidos del chasis de las viejas micros cargadas de pasajeros, el golpe de las ruedas de los “carros” de la Alameda al lado de afuera del colegio. Hasta hoy siento crujir la gran viga circular de los aviones en las turbulencias y los aterrizajes.

Años después encontré en mi oficio de escultor la unidad de mi cuerpo con mi cabeza.

Sí, la marcha animal del trabajo manual pide y otorga la más fina de las concentraciones, perdida por años en los sistemas de educación racionalista a que fui sometido contra mi voluntad.

ARTE Y OFICIO

Seguí en la fragua en nuestro taller Santa Filomena mientras estudiaba escultura en la U. de Chile, donde junto a un grupo de artesanos y escultores financiábamos nuestra obra primeriza y manteníamos a nuestra familia, haciendo y vendiendo lámparas, escalas de caracol, orfebrería y todo tipo de objetos forjados.

Los oficios manuales no tienen historia ni ejercicio virtual, no abstraen ni generalizan, no se aprenden en salas de clases, no tienen memoria escrita, ellos imponen la condición de ir y volver, de moverse constantemente repitiendo los pasos de su historia, desde su nacimiento en el más remoto pasado hasta las fronteras del futuro.

Durante una larga estadía en Gran Bretaña y como máster de la British Association of Artists Blacksmiths, trabajé en el Taller-Museo de Ironbridge (Gorge Museum) con las técnicas del acero en el lugar

de nacimiento de la Revolución industrial en el siglo XVII. Allí donde comenzó todo, en fábricas de clavos y cadenas, entendí cómo ese material había creado ferrocarriles y máquinas a vapor, por qué necesidad se inventaron y evolucionaron las herramientas para cambiar de escala, martinets, rodillos, laminadores de las gigantescas acerías para modelar el metal a diferentes medidas, también las maestranzas, los astilleros, los buques, la aeronáutica.

Estando al día en la frontera de mi campo, sé que no hubiera llegado allí ni menos sido un escultor sin ser un legítimo producto del pasado, y desde ahí hacerme conocedor de la ciencia contemporánea del acero, formando equipos de igual a igual con ingenieros y técnicos, como sucedió en mi *Puente de luz* de Toronto.

En 1896, John Ruskin y William Morris fundaron una escuela: Central School of Art and Design. Querían recuperar y conservar los oficios perdidos por el proceso de industrialización. Casi cien años después de esa fundación llegué a Inglaterra, y durante años fui profesor en esas mismas salas, donde la tradición de arcilla y metales nunca se perdió. Enseñé en los talleres y las salas construidos por ellos. Lo más importante fue mantener la voz de mi praxis escultórica corriendo paralela a la pedagogía de estos maestros, que dejaron sus enseñanzas escritas en los muros de la escuela que ellos mismos crearon.

Comparé mi oficio con los maestros ingleses del acero (Caro, Scott) y desde el comienzo supe que hablábamos otro idioma.

En la Central St. Martin's School of Art, encendí las fraguas y los hornos apagados hacía ya muchos años. Nunca usé soldadura en mis esculturas. El pequeño hecho técnico de cambiar la forja por la soldadura produjo en la escuela una completa revolución que me costó pelea y alejamiento durante años con mi maestro Anthony Caro.

Me di cuenta de que yo no necesitaba “volver a la materialidad”, y lo cierto es que nunca salí de ahí.

Difiero de Ruskin con respecto a su antimaquinismo y su posición romántica, eso de que es obligatorio hacerlo todo a mano (un avión no se hace en la fragua), pero estoy de acuerdo

en mantener la “sacralidad de la materia” y, al mismo tiempo, me sumo a las fuerzas positivas de la industria contemporánea y las tecnologías de punta.

Mi estadía en la Central St. Martin's fue de resistencia y no me transformé como muchos latinoamericanos o africanos en “un hombre para dos mundos”, permanecí en el mío, el andino que probó ser, en escultura, más sutil que el de Europa del norte.

Y así, como decía, encendí las fraguas en el centro de Londres, en los subterráneos de mi escuela a pasos de Oxford Circus.

En los últimos cuarenta años, mientras las fraguas eran reemplazadas por computadores en mi querida escuela de Londres, la mía ha seguido encendida hasta hoy, en mi taller de Pirque.

GABRIELA MISTRAL Y SU “NOCHE DE METALES”

Un paso más adentro hacia las profundidades de su poesía y un paso adelante en la espiritualidad de mi escultura con metales.

“Monte Aconcagua”: “Elohim abrasado, / viejo Aconcagua [...] aunque le corran cuatro / metales las entrañas”.

Elohim (אֱלֹהִים), Dios Máximo, Abrasado, Dios en llamas. Altitud de 6960 m, la cima más elevada en América, el Apu máximo de los Andes.

Y esa mistraliana “Noche de metales”:

—hierro, cobre, plata, radium—
dueños de nosotros, dueños.

Son lameduras azules
que da la plata en los pechos,
son llamaradas de cobre
que nos trepan en silencio
y lanzadas con que punza
a las tres sangres, el hierro.

[...]

Y la noche se va entera
en este combate incruento
de metales que se allegan
buscando, hallando, mordiendo
lo profundo de la esencia
y la nuez dura del sueño.

[...]

por la nocturna merced
de los Andes Arcangélicos
que dentro de su granada
impávidos nos tuvieron.

La primera lección que Mistral deja encerrada en estos versos, como una carta personal para los que trabajamos diariamente con metales, es su absoluta sacralidad:

Al mismísimo Dios, Elohim del sur, Aconcagua, le corren por las entrañas cuatro elementos metálicos, sinónimos, representantes poéticos de las grandes cualidades de la materia.

La segunda lección de Gabriela es su valentía de alquimista para considerar a los metales como pares del género humano, con vida propia, espíritu y pensamiento, como consecuencia de su capacidad de entrar a nuestra vida diaria consciente y subconsciente.

La lección tercera del poema es que, al revés de lo que podría pensarse, no fuimos nosotros los humanos sino los metales quienes nos eligieron para convivir con ellos. Más adentro aún, tercera lección. Leyendo con prolijidad el poema “Noche de metales”, tomé conciencia de la capacidad anfibia de los metales al perder por momentos su identidad dura y pesada, su temperatura habitual fría, su dureza, para devenir en vapor de sí mismos, para adquirir un cuerpo de fluidos sutiles y, sin perder verdaderamente su identidad, en la obscuridad de la noche entrar en nuestros sueños y así iluminar los misterios que ellos mismos produjeron en nuestro día.

En el taller convivo desde hace cincuenta años, doce horas diarias, con Fierro, Cobre y Plata. Ellos me buscaron y entraron “con poder divino” a mi taller, lugar de mis sueños diurnos.

Acepto cada día su llegada, los saludo y les doy la bienvenida, los caliento en la fragua, los fundo y, en el crisol, ellos van creando, según su naturaleza, su color, temperatura y punto de fusión, en diálogo exacto con la energía del fuego, figuras que solamente descifro al dormir, en los sueños de la noche, en “la nuez dura de mis sueños”, en la “noche de los cuatro metales”.

CARGA CULTURAL DEL FIERRO

Los griegos sitúan el taller de Vulcano, el dios del fierro, en Sicilia, al fondo del volcán Etna. Hefestos o Vulcano no es solamente el dios fabricante de armas sino también el del fuego, de la energía que guarda la Tierra en su interior.

En América la fuente del fierro se encuentra en el cielo.

Cuando Cortés pregunta por el origen de los cuchillos de fierro, que habían sido forjados con fierro meteórico, los jefes aztecas señalan con su dedo hacia el cielo.

El hierro meteórico se forjó, en todo nuestro continente, mucho antes de la llegada de los europeos, incluyendo nuestro sur, en el Imperio quechua.

El fierro es el mayor componente de los meteoritos que llegan desde el espacio hacia la Tierra.

El acero es la movilidad misma; cualquier objeto de fierro guarda el recuerdo de su vuelo como meteorito. Y también del viaje desde el centro a la superficie de la Tierra.

El fierro forma el centro de la Tierra, se sitúa muy abajo, 5000 km bajo la superficie que pisamos. Ese metal transformó al planeta en un inmenso imán. La fuerza de gravedad que el fierro genera nos hizo como somos, diseñó nuestros huesos y la forma de nuestros cuerpos.

Hace tiempo dediqué varios años a trabajar el mismo contenido en varias materialidades: piedra, madera y fierro. El mensaje cambiaba absolutamente al cambiar de una materialidad a la otra.

Después de muchos años me he dado cuenta de que el cambio del mensaje se debía fundamentalmente a la “carga cultural” de las substancias.

“La percepción mecánica”, de ojo, pupila y tacto, no basta para entender el mensaje escultórico.

El ojo del vidente no solo ve “lo que ve”; está también mirando su inconsciente, “la percepción profunda”.

Un objeto cuenta dos historias; los buenos artistas trabajan con la segunda.

Debajo de lo que se ve y se toca, subyace su carga cultural.

Cada materia tiene la suya.

Hago un rápido examen a la carga cultural de los metales.

El bronce asociado a las campanas, a “la frase para el bronce”, a la estatuaría, en nuestro continente a la estatua de Carlos Gardel, “el bronce que sonrío”.

La plata asociada con la Luna y el lado femenino.

El oro tiene fama de valioso y perfecto, el diamante de los metales también asociado a la riqueza.

El fierro, “sinónimo del bien y del mal”. El fierro tiene su lado bueno: herraduras, agujas, palas, hachas, bisagras, chapas, automóviles, camiones, grúas, buques. El lado malo: cascos, ametralladoras, bayonetas, fusiles, cañones, balas, puntas de flecha, sables.

Cualquier objeto de fierro llevará obligatoriamente y sin quererlo algo de la guerra en los átomos de su materia, sin importar la forma que lo reviste: balanza o herradura, pala o arado, escultura.

En lenguaje escrito el hierro quedó asociado con los conflictos: “la cortina de hierro” divide Europa, Stalin significa “Hombre de acero”, Mrs. Thatcher es “la dama de hierro”, y hubo un “pacto de acero” entre Mussolini y Hitler.

Si la guerra se hace con fierro, quien maneja el fierro maneja la “historia violenta” del género humano.

Aunque el objeto esté hecho con fierro nuevo, sin historia ni reciclaje, recién sacado de la mina, aunque sea materia primigenia que no conoce al hombre y sus agresivas costumbres, la gente sí conoce al fierro y siente miedo.

El fierro se instaló en la cultura como soldado raso en la violencia y la guerra.

El fierro en su origen es polvo mineral, sopa incandescente, al rojo blando y amable como arcilla, de filo y dureza al enfriarse; es energía, flexibilidad, inteligencia, pero la gente le tiene susto.

Parte fundamental del mensaje escultórico del fierro es su propia materialidad; en otras palabras, la substancia–fierro interpela a quien recibe el mensaje con independencia de la forma que la reviste.

Después de tantos años caminando con ese mismo fierro, confieso que nunca pude disfrazarlo con piel de oveja. Tuve que hacerlo trabajar a mi favor, usando su corporeidad violenta, que me ha funcionado como en la escultura–buque en homenaje a Shackleton o Prat, en caballos mitológicos, en árboles luchando con los vientos de Tierra del Fuego.

En esos casos el acero produjo en cada escultura un mensaje con filo y aristas.

Cuando traté de esculpir seres humanos en acero, intenté a pequeña escala dar mi versión de *Caupolicán* de Nicanor Plaza y el resultado fue un *Hombre de acero*.

DESACRALIZACIÓN DEL FIERRO

En el curso de mis años y desde este rincón desde donde miro el mundo, he sido testigo de la desacralización, el acortamiento de la calidad y la vida de los objetos de uso cotidiano, en su mayoría hechos de acero, la disminución de su durabilidad, la pérdida paulatina del respeto y el cariño por parte de los humanos, su rapidísima metamorfosis en basura.

El mundo arcaico donde aprendí mi oficio me enseñó a reconocer en cada objeto la mano de quien puso horas haciéndolo, me enseñó

también a leer en su superficie —como si fuese un código— el desgaste orgánico, el roce, la erosión, las marcas del uso y, también, la índole de los sucesivos dueños, las múltiples reparaciones, la constante lucha contra el óxido...

Cada objeto de nuestra casa y mi taller, las mesas, las sillas y hasta las chapas, las hemos hecho nosotros mismos, acá.

Los objetos van cargados de una poética mayor o menor, que el hacedor está seguro de que será reconocida por su nuevo dueño. Cualquier cosa, hecha de madera, cristal o fierro, es en su esencia una carta personal, una palabra encarnada en materia que busca entablar un diálogo a la distancia entre dos seres humanos que quizá nunca se conocerán. Los objetos son “palabra empeñada”, un sustantivo activado por la forma y calidad que un ser humano puso en su substancia, su diseño y su hechura; una pala, un traje a la medida, ese objeto viene con el nombre de origen.

La palabra zapato era personal y se debería trazar con tiza alrededor del pie del usuario.

Las buenas máquinas... La lavadora de ropa Miele de mi casa duró veinte años; tanto vivió con nosotros que le pusimos nombre. Cuántas camisas y cuántos calcetines salieron limpias de ella.

Tengo un martinete Beche que cumplió más de cien años y es casi una persona.

La carga cultural la da el uso y la calidad del diseño y fabricación, esa “carga” se constituye en el mensaje inmanente del objeto, sea funcional o poético: martinete, lavadora, escultura.

Y aquí está también, quizá, el primer escalón para entender que la escultura, como yo la siento y la hago, usando la misma substancia prescinde de la función, inherente y común a todo objeto, pero mantiene y concentra la “carga”.

Me proveo de materiales duraderos en trato directo con las acerías, fierro de primera, para compras menores en el centro sur de mi ciudad, calle Diez de Julio, ferreterías con dueño conocido, algunas de provincia donde todavía se puede comprar una lima o un alicate decente, algunas cuchillerías del centro de Santiago, tiendas de chatarra náutica en Valparaíso.

En Chile, por la falta de control efectivo en las importaciones, la mayoría de los objetos está hoy destinada a ser chatarra pasajera en un muy corto plazo.

“Vengo de un mundo / donde no se perdía”.

La abundancia material llegó hace poco a Chile, entró a los mercados y los veo llenos de objetos de mala calidad.

Obligado a salir a esta ciudad, donde “todo se pierde”, tengo la sensación de ser yo el que anda perdido, como en una fiesta donde no conozco a nadie.

Cada vez que salgo, ando maldiciendo esta nueva “fabricación para la nada”, el derroche y el desprecio de la materia por parte de una multitud humana, buena conocedora de la realidad artificial pero crecientemente inexperta en la realidad real.

El “país real” está esperando a sus habitantes, el país en que vivimos es un lugar hermoso y vacío, lleno de naturaleza.

En mi costado sur del río Maipo veo desde mi ventana cómo van creciendo gigantescos basurales, y a veces hacemos recolecciones de basura “de ciudad” en nuestro camino rural.

¿Qué recogemos? Objetos fríos..., perros vagos, libros sin letras..., carne de basural que nos envían quienes viven en “la ciudad artificial”, objetos fabricados y diseñados así, sin origen ni propietario, objetos a los que nadie tuvo tiempo de dar nombre.

Adminículos necesarios quizá para el camino que escogió nuestro mundo y al que no me pliego.

Miles de seres que, a pesar de ellos mismos, tienen que alimentarse, vestirse y edificar, prisioneros en un vuelo irreversible que no saben cómo detener y aunque quisieran volver atrás no sabrían cómo hacerlo.

La robótica de anonimato obligatorio, donde manos invisibles y en países lejanos hacen objetos desechables, es sin duda un mal necesario.

Acepto la necesidad de este tipo de objetos, para movilizarnos, sembrar, sentarnos, tostar el pan; lo que no acepto es la fabricación de corta durabilidad.

En este mismo momento vienen navegando hacia Chile, país sin ningún control de calidad, buques enteros cargados con porquerías inútiles que zarpan desde la China. Todo lo que llega tiene durabilidad de máximo un mes: ¡chatarra indeseable!

Tres siglos después de su Revolución industrial nuestro mundo escogió ese camino.

Me voy más profundo en mi huella propia, donde he tenido el privilegio de mantener en mi oficio los dos extremos, los sistemas de hacer y pensar de la cultura arcaica y la contemporánea.

Por esa manera de trabajar que no cuadra en los sistemas contemporáneos, tuve que salir hace años de la carretera principal y sigo caminando por lo que para muchos es “la caletera”.

Mircea Eliade ilumina el punto en el capítulo final de *Herreros y alquimistas*.

La tesis de Eliade es más o menos la siguiente: Para convivir y ser parte de este mundo el fierro y todo el mundo material tuvieron que dejar afuera su carácter sagrado, su investidura y privilegios, todas sus historias, las que el fierro creó y las que crearon para él, su poética y todo eso quedó afuera, y si entra hoy al mundo lo hace como cualquier otro material en la dinámica del “progreso infinito”, donde todos los protagonistas, naturaleza–materia–tiempo–trabajo–trabajador, son necesariamente secularizados y lanzados a un escenario nuevo, rayado por las ciencias **físico–químicas**.

La naturaleza deja de ser una fuente de hierofanías y el trabajo un rito”.

Desacralizar la materia tiene tremendas repercusiones para el lenguaje poético, mismas consecuencias que son mortales para el lenguaje escultórico.

El entendimiento con cualquier material y sus técnicas de trabajo hasta llegar al menos a un entendimiento básico y a la sospecha de una posible sacralidad de la materia puede llevar años, al menos cinco.

El trabajo con chatarra de acero de los escultores pioneros de los años cincuenta y sesenta, los maestros norteamericanos (Smith), ingleses (Anthony Caro y Tim Scott) y chilenos (Sergio Castillo), se

podría decir que seculariza, que saca violentamente el material escultórico del círculo sagrado, pero no es así: bajo su capa de óxido el material está vivo.

Cualquiera puede soldar chatarra y eso es una escultura: hubo un siglo xx completo, con todas sus vanguardias, para probar que eso no era cierto.

Los maestros del *scrap yard*, por su calidad y destreza técnica, trabajaron religando los desechos industriales de acero a su uso arcaico, todos ellos formidables herreros, remachadoras, soldadores; Anthony Caro tenía grado en Oxford de ingeniero metalúrgico y un gran taller en Camden Town; todos ellos tenían mayores o menores maestranzas; y todo lo hacían ellos, sus talleres eran además escuelas de formación técnica, como el taller de Sergio Castillo donde aprendí corte con oxígeno y soldadura, o el de Scott donde aprendí prensa y martinete, y como siguiendo el ejemplo lo es hoy mi taller después de haber formado a casi cien escultores, talladores, canteros, soldadores y herreros.

La formación técnica de quien quiere ser herrero-escultor, por muy siglo xxi que sea, es de todas maneras una iniciación, un riguroso aprendizaje.

Apropiación-sacralización.

Sin haberme podido explicar nunca qué tienen los metales de sagrados, no intento hacerlo a cambio de esa explicación que podría ser más compleja, quizá, que explicar la existencia de Dios; a cambio de eso cuento una historia:

Entre los años 1970 y 1973 trabajé en la Casa de la Cultura de la mina de cobre El Teniente como profesor de escultura y artesanías en cobre, material hermano del hierro. Me di cuenta de que mis alumnos, mineros del cobre en su mayoría, ignoraban el destino final del material al que consagraban su vida y su trabajo y que cada día veían alejarse en forma de lingotes en trenes desde las montañas de Rancagua hacia el puerto de San Antonio.

En los cuarenta años de enseñanza en universidades, nunca vi entusiasmo como el que se produjo, durante esos tres años, por el

hecho de que aquellos alumnos, en su mayoría adultos, pudieran por primera vez juntar con su trabajo los dos extremos: láminas de cobre de diferentes tamaños y espesores con su origen, los socavones de la mina y la fundición, el cobre en barras con un producto artístico, esculturas esta vez forjadas por ellos con un profundo contenido estético.

Es cierto, un lingote de cobre de 300 k no tiene nada de sagrado, pero sí lo tuvieron los mismos 300 k transformados por los mismos mineros en trescientas pequeñas esculturas, máquinas, animales que finalmente humanizaban la vida de sus familias.

No solo “la materia” subió de categoría sino también “el trabajo” era sagrado, las manos, las mismas manos-máquinas extractoras de mineral y ahora inteligentes en el corte y la cizalla, forjadoras, remachadoras, patinadoras de esculturas. El tiempo de reloj desaparecía en esas jornadas y era reemplazado por el tiempo sin tiempo de los oficios arcaicos.

HERRAMIENTAS PARA LA ESCULTURA

Las herramientas de ferretería o las robóticas funcionan bien para la fabricación de objetos en serie, mil o más, todos iguales, pero cuando se trata de decir algo cada palabra debe ser distinta. La escultura es antes que nada un lenguaje de máxima finura y su poética como la literaria busca la palabra exacta y si no existe la crea y luego la “engasta en el texto”, la ajusta y la hace calzar.

La actividad de fragua, por su pequeña escala, es de máxima sutileza. Sucede algo similar en la joyería: infinitas son las combinaciones de aire, carbón, yunque, martillo, lima...

Me he dado calma y maña para hacer un análisis comparativo de las técnicas y sus máquinas y herramientas y en ese transcurso he encontrado interesantes nuevas técnicas y adminículos que el siglo XXI sigue perfeccionando.

El balance final es que vuelvo siempre a las más antiguas por ser las más inteligentes, las más cercanas a la mano.

No existe la herramienta nueva para forjar nuevas palabras escultóricas. Esa palabra tiene que forzosamente crear su propia herramienta, que raramente se encuentra en los escaparates de las ferreterías.

Toda la tecnología del mundo del diseño, sus herramientas, solo sirven para desbastes y obra gruesa. Son lerdas, porque trabajan con la línea trazada con regla, compás y escuadra o en círculo. No sirven, porque la escultura no trabaja con líneas sino con planos volumétricos, virtuales o reales. Al pasar de la línea al plano tridimensional no hay arriba ni abajo ni vista principal. Entre el plano recto y el plano circular hay un millón de planos milimétricos, semitonos que las tecnologías industriales no son capaces de hacer sonar.

El modelado en fierro (forja) o en arcilla (alfarería), el territorio más propio de la escultura, es la traslación tridimensional de esos semitonos en el ancho, largo y alto, tarea imposible para las herramientas que ofrecen las ferreterías de hoy, incluso la de los pantógrafos tridimensionales. Cualquier herramienta en la escultura tiene que ser capaz de la sutileza de la mano en la arcilla que comprime, corta, estira, aplanar, tuerce.

La forja como toda artesanía nunca se olvida de su madre, “la mano”, pero la mano humana no trabaja directamente a mil doscientos grados de temperatura, ni puede sujetar piezas y soportar golpes de doscientos cincuenta kilos. Debe usar herramientas, tenazas, martillos, prolongaciones metálicas intermediarias de las dos manos para mover, modelar el fierro con la soltura de los dedos.

Al final el herrero-escultor está obligado a hacer sus herramientas.

La herramienta la crea solamente “la necesidad”. Los detalles de sus ejes y dureza, la forma y el material del mango se ordenan ellas mismas, solamente mirando el servicio que prestarán al final.

Para crear cualquier herramienta hay que buscar en el origen su función, ¿qué quiero hacer o, más bien, qué quiero decir? Luego retroceder hasta encontrar, al final de todas las fases, “la necesidad”; solamente desde ahí se puede emprender el camino de vuelta.

En cada forma de cada escultura he tenido que —consciente o inconscientemente— caminar hacia atrás en la historia cultural de mi tecnología.

HERREROS Y FILÓSOFOS

Entre los años 1963 y 1967 estudié Filosofía, una larga estadía sentado delante de un escritorio lleno de libros, seis horas diarias leyendo atentamente lo que otros seres prodigiosamente inteligentes habían escrito.

Mantuve siempre como oficio paralelo dos horas diarias de taller.

Fueron cuatro años tratando de entender exactamente lo que sus textos querían decir.

En esos años al menos aprendí a leer.

Y a hablar en forma coherente.

Hoy, con ellos en el recuerdo, entiendo la desproporción de la tarea de los filósofos, considerando las montañas de misterio que intentaban descifrar.

Aprendí que entre todas las artes la más lejana a la filosofía es la escultura, y más distante aún de la escultura está el corazón de la filosofía, la metafísica, cabeza sola en el misterio, sin ruido ni trabajo de campo como cualesquiera de las ciencias humanas o exactas; solo silencio sin instrumental ni microscopios, ni siquiera viajes de recolección, ya que la metafísica requiere pensamiento puro.

Durante los cuarenta años que siguieron cambié a los filósofos por los poetas.

A los pocos años de ejercer como herrero o cantero, acepté también que un filósofo y un escultor buscaban lo mismo pero por caminos diferentes.

Muy diferentes.

Las intuiciones fundamentales son las mismas, buscamos apasionadamente tener en algo la luz que reverbera en la superficie

de la realidad, en la cáscara del mundo y en nosotros mismos, donde se muestra todo y a la vez se oculta todo. Ambos escarbamos con cincel o con la reflexión sostenida: tesis y antítesis, síntesis, lógica, distinciones, siempre más adentro.

Al fin nos encontramos con la misma roca dura, la misma obscuridad iluminada, generada por el fierro a cinco mil kilómetros bajo nuestros pies en el centro de la Tierra.

Creo que el único propósito de este escrito ha sido ahondar en mi manera de vivir la “vía escultórica”, esta manera, este camino que va detrás de los mismos misterios.

La cabeza del filósofo se mueve sola.

Nuestra cabeza se mueve acompañada, sumida en la fisicalidad de su materia, la de su cuerpo, prolongándolo en sus herramientas.

Y aunque hoy artistas y filósofos trabajamos más con nuestras relaciones que con nuestras diferencias, en este escrito para entender mejor pongo, por un momento, máxima distancia entre la escultura en fierro forjado y la metafísica.

MENTE Y CABEZA

“Las esculturas no se hacen con las manos, se hacen con la cabeza”, repetía Marta Colvin a sus alumnos en el aprendizaje de la Facultad de Arte del Parque Forestal.

Gran talladora de piedras y madera, manos sabias en la arcilla, mujer con la cabeza bien puesta sobre los hombros.

Muchas veces me han preguntado: ¿Cómo piensas mientras trabajas con las manos? ¿Cómo funciona la cabeza creadora de la que hablaba Marta?

El trabajo manual es un flujo, un río grande o chico donde la cabeza encuentra un desafío por fin a su medida, donde muestra su infinito poder y donde nunca queda chica moviéndose “con todo”. En cada segundo del minuto que dura como máximo el fierro al rojo, el escultor es tomado por una pasión que unifica “todo” en la

movida donde como en una cadena sucesiva, como en los cuadros en el cine suceden mil pequeños actos, donde cada uno a su tiempo va saliendo a la escena: intuición–brazos–calor–color máximo del fierro–destreza de cuerpo, de manos y de pies–transpiración–ojos–fe–fuerza de gravedad y, al fondo del alma, “lo que se quiere decir”, el mensaje inmanente, que antes de aterrizar en la fragua pasó por la cabeza y demoró muchas horas para quedar impreso en ese pedazo de fierro.

Describo treinta segundos, que es lo que dura una pasada, una que junto a muchas otras suman esas muchas horas:

Constatar el grado de temperatura en el rojo del fierro – caminar tres pasos y escoger la exacta tenaza para ese fierro – mover el brazo y mano derechos – caminar otros tres pasos de la tenacera a la fragua – ponerse el protector de oídos – agarrar el fierro con la tenaza – mover el fierro dentro del carbón para confirmar el color – sacar el fierro de la fragua – escobillar para sacar la escoria y laminilla – apagar el ventilador de la fragua – caminar un paso entre la fragua y el agua – enfriar para endurecer la parte del fierro que no se quiere doblada – caminar dos pasos entre la fragua y el yunque – escupirse la mano derecha – tomar el martillo – sentar el fierro al rojo en una parte específica del yunque – comenzar a martillar – cambiar de yunque al “chancho” – cambiar de martillo de cabeza plana a cabeza redonda – alisar – pulir en los últimos golpes sobre el fierro azul – enderezar los detalles – volver al fuego de la fragua.

Son solamente treinta golpes, distinta posición de los dos brazos en cada uno, los ojos comandan todo el proceso, chequeando los cambios de sección y forma en cada golpe y el color, del cual depende la dureza también controlada por los oídos según el tono que va subiendo del do menor al mayor a medida que el fierro se enfría...

El maestro Sergio Castillo, escultor y gran herrero, decía: “Yo bailo con los fierros”.

A la pregunta sobre qué se hace con la mente, con el pensamiento en las actividades corporales, respondía que “en ese baile el que piensa se mata”.

Cabe aquí una distinción entre los conceptos de “mente” y “cabeza”.

La cabeza como la entendía Marta Colvin es la gran rectora, situada en la parte de arriba de nuestro cuerpo, gran señora. Dotada de ojos, oídos, boca, piel, es la única parte del cuerpo que se protege con gafas, máscara para partículas, y tapones para los oídos.

La cabeza pesa seis kilos y como tal es un contrapeso del cuerpo. Un péndulo, también físico.

La cabeza está en todo: en el tacto, en cada músculo, su peso lleva el equilibrio, el ritmo en el baile, el cuerpo canta amplificando su sonido en los muros interiores de la cabeza.

La cabeza-cerebro-cráneo-ojos-oídos ve y oye, y así como trabaja con las manos, camina con sus piernas.

Pero más adentro aún están las poderosas intuiciones con que trabajamos los artistas.

Interrumpo el relato y afirmo con fuerza:

¡No hay separación entre cuerpo y alma!

¡Menos entre cuerpo y cabeza!

En cambio la “mente”, como yo la entiendo, no tiene sentidos para ver u oír o respirar o cantar. Está sola en un limbo, ni siquiera está en los sueños, porque se sueña con el cuerpo. La mente es lo que muchos le llevan al psiquiatra.

Si en medio del baile entra la mente tratando de desentrañar misterios, sacar cuentas con su carga de miedo, culpa y todo lo suyo, el escultor pierde la fe y como consecuencia la fuerza. Se fulmina el fierro.

En el baile no solo la mente sino también el tiempo desaparece.

Rodin, un gran trabajador manual, decía que “las catedrales de Francia se construyeron lenta pero apasionadamente”, en quinientos o setecientos años de lentitud apasionada.

“¿De qué están hechos los puentes?, ¿de anhelo o de acero?”, pregunta un poeta.

Sin anhelo, sin pasión, vuelve el tiempo, el reino de la mente, y con él entran todos los monstruos al taller; entra la muerte, porque ese caballo que es el trabajador manual pierde su trote, se enfría su transpiración, ya no está la velocidad.

Si falla la pasión queda solo la lentitud, y las catedrales de Rodin se vienen abajo.

La forja es una apuesta en el largo plazo: se cumple al final de un proceso que puede durar meses, donde el que considera que “el tiempo es oro”, el que saca cuentas, está perdido, pues solo cosechará angustia en el corazón y machucones en las manos.

Con el acero calentado al rojo, mi cabeza “escribe”; lo hace con su mano derecha, mientras su mano izquierda sostiene la tenaza y esta sujeta el trozo de acero. Pero es la mano del martillo, la derecha, la que da la forma, la que “escribe”, algo así como los dedos de la mano derecha en la arcilla o los mismos dedos dirigiendo el lápiz en el dibujo o la literatura.

La cabeza es también la gran demoledora, editora cruel que envía al matadero o corta con sus manos lo que no sirve.

La cabeza al fin es la gran rectora, la que se mantiene firme en el mensaje durante todo el tiempo que el proceso exige.

La cabeza es antes que nada la gran creadora, la que lee, la que se informa, la que busca los materiales, la que negocia para crear las condiciones.

La cabeza es la gran valiente, capaz de meterse en las gargantas y precipicios de los laberintos materiales buscando ahí palabras para su mensaje, y a la vez es la fortaleza sagrada, la copa de oro donde el escultor guarda y relaciona su aporte individual con los inmensos campos de la cultura.

La cabeza busca y encuentra “el llamado que viene del fondo de las edades, de un tiempo en que todavía el hombre no había aprendido a imitar los modelos, y participar así en esta vida esencial y anónima, que es la substancia de toda vida y de toda obra de arte” (Marta Colvin).

FINAL

¿Por qué el animal humano, para ser tal, alteró un trozo de fierro? ¿Por qué no lo dejó tal como se lo ofrecía la naturaleza? ¿Cómo y por qué lo hizo? ¿En qué gen llevaba escrita la necesidad de crear objetos de metal, entidades más flexibles que la piedra y más duras que la madera? ¿Crear con ese material una primera herramienta a la vez capaz de trabajarse a sí misma y a todos los demás materiales? ¿Cómo creó un nombre para ese material, su uso y su adminículo y finalmente un nombre para el oficio?

Tecné, oficio, costumbre sagrada, coreografía, tradición evolucionando en el tiempo, de territorio en territorio, hasta entregarme su historia, su legado y su utilidad para hacerme un servidor en una larga cadena cultural.

No encontré respuesta en los libros (y por eso escribo).

Hay muy poca historia escrita; lo que sí se encuentra por montones son libros sobre técnicas y materiales y cualidades del acero, fríos libros de ingeniería dirigidos a quienes les interesa que “el puente no se venga abajo”; esos libros solo muestran el reglamento del empeño, sus instrumentos, pero no son más que un rayado exterior de la cancha.

No explican, más bien despojan al fierro de su magnetismo hacia el género humano.

Conté mi viaje a través de un campo sin normas, porque la historia del fierro es, todavía, apenas una crónica, un inventario de consejos prácticos; esa historia en nada iguala a la que sí tienen los países, las guerras, la política, la filosofía o el arte.

No he visto llegar a nuestros talleres la ciencia histórica que nos evalúa. Quizá es mejor así, a fin de seguir trabajando sin prejuicios o recomendaciones en la cabeza, para que esculpir en fierro sea siempre un descubrimiento, caminar en la dimensión inexplorada, donde nadie tiene terrenos comprados, un desierto de Atacama.

Lo que afirmo es que el fierro pacta con nosotros y que su palabra nunca falla.

Soy su servidor, construí para él un taller completo con finas herramientas.

Allí trabajamos en sociedad, moviéndonos por turnos en un diálogo de igual a igual.

Lo trabajo y me trabaja.

Entre los dos, solamente el fuego, el viento y el agua

PIRQUE 2010–2017

NOTA

En el texto hablo de fierro, hierro o acero como el mismo material, sin detenerme en las distinciones entre fierro dulce, aceros de baja o alta dureza (el fierro dulce se dejó de usar en los años treinta; hoy se usa solo para damasquinado). A efectos de denominación técnica se llaman todos aceros con diferente sigla.

Hago ahora, también, la útil distinción entre herrero o ferrero, que es una persona que maneja el fierro, y herrador, que es solo uno de los oficios de la herrería, dedicado a la fabricación y postura de herraduras para caballos, mulas o vacunos en largas travesías.

1

2

3

PRÁCTICAS/MATERIAS



ESPACIOS/OBRAS



DISCIPLINAS/AUTORES

AGUA, LA INCANSABLE TALLADORA

El agua baja desde las nubes
Las piedras detienen la caída de cada una de las gotas de lluvia
En el interior de unas piedras siempre está de noche: solamente
obscuridad, silencio absoluto
El agua, en calma, sigue bajando por las grietas de las piedras, a lo más
oscuro
Con ella entra el frío
Sin música, congela y expande el agua, transformándola
en un nuevo ser de hielo
Con la fuerza mayor, de una gran cuña transparente, divide los basaltos

que suenan cuando se parten,
es un quejido y una explosión
Al amanecer la luz entra por primera vez al interior de la roca
Recién ahora, después de su primer trabajo, dividir
El agua comienza a tallar, sin martillo ni cincel, usando a veces el
viento con arena y las heladas;
redondea los filos de las rocas hasta transformar algunas
en cantos rodados, que ella misma empuja y navega
por el rumbo trazado de estos ríos de los Andes
hacia el mar

Observé piedras y agua durante años, muy de cerca, tratando de
entender la relación escultórica de estas dos criaturas; la más blanda,
limando, gastando a la más dura

Durante un largo tiempo comparé mis procedimientos de tallador
de rocas con los del agua,
admirando sus resultados, siempre más hermosos que los míos

Mis herramientas tan distintas:
martillo, cuñas y cinceles de acero

Sabiendo que:
—El frío no me expande, como sí al agua
—La finura de cada una de sus gotas no está en mis dedos
—El tiempo del agua no es mi tiempo, medido por relojes
—El tiempo líquido del agua tallando tampoco es el mío

El resultado del desbaste de su tallado crea grano a grano “las
arenas del tiempo”

No hay cruce ni provecho técnico posible que aprender por parte de
los talladores humanos, de los caminos del agua, *la incansable talladora*
Cambié mi pregunta por admiración

Guardé por un tiempo mis cuñas de acero, mi martillo y mis cinceles

Acepté una invitación hacia las comarcas del hielo, cinco mil kilómetros por el Pacífico hacia el sur, hasta llegar a Bahía Elefante, islas Shetland del Sur: Antártica

Durante once días estuve tallando un témpano y escribí:

Estoy sobre el agua oscura de los mares antárticos, sobre un témpano de hielo azul... Toneladas de aguas congeladas tallando con un hacha una esfera transparente, cuando los vientos lo permitían y se aquietaba el mar... Me encontré nuevamente con el agua, *la incansable talladora* Me envolvía por todas partes

En la bahía donde trabajé como escultor estaba rodeado de rocas de basalto negro, intrusiones de la corteza oceánica, talladas durante siglos por el mar

Las nubes, vapor de la misma agua; *ríos del cielo* se movían en el aire, con la escarcha el granizo

El agua congelada fue el soporte de mi escultura, la materia movediza de mi escultura, y a la vez el soporte de mis pies

El agua a veinte grados bajo cero fue esta vez el material duro de mi escultura

Cambiaron los papeles

El agua fue la roca, cristal azul

Yo reemplacé la lluvia y el granizo con mi hacha

La gran talladora fue esta vez la tallada, la esculpida

El desbaste (lo que sobra en la escultura) volvía también al mar, en forma de virutas efímeras y azules, disueltas de inmediato por las aguas mayores del mar de Drake

No eran los cantos rodados o “las arenas del tiempo”, producto de los ríos andinos

En la Antártica vi cambiar de oficio al agua, de talladora a modeladora:

Cada noche, hielo, granizo y nieve caían del cielo y aportaban espesor, como la arcilla a la superficie de mi escultura

En contrapunto agua escarchada del mar, bajo la línea de flotación, remodelaba el vientre sumergido de mi escultura

Al fin, después de diez días, en un tiempo de tormenta, los vientos catabáticos de temible fuerza y velocidad, después de pulir la escultura con brillo de cristal, se la llevaron mares adentro

En dirección al polo
La vi alejarse

PUENTE DE LUZ,
O CÓMO TRANSITAR LA ESCULTURA

Los puentes, su planeamiento y fabricación, fueron siempre propiedad privada de la ingeniería.

¿Qué tuvo que decir un escultor en este tema de ingenieros?

Esa es la pregunta que trato de responder —después de un periodo de tres años de trabajo— diseñando veintidós maquetas-esculturas de mediano formato, pequeños puentes imaginarios de acero, piedra o madera hechos en mi taller de Chile. Algunos me llevaron al proyecto final de un puente en Canadá. Otros sirvieron para ir más profundo en el tema.

En este escrito reflexiono sobre mi aporte como artista y a la vez hago un recuento de lo que aprendí, comprometido en un tema

tan funcional y normado como lo es un puente, en contraste con mi larga experiencia de diseño, fabricación e instalación de esculturas monumentales de absoluta libertad temática en el espacio público.

Seguí esta vez el consejo de Pablo Neruda: “Un poeta debe ser capaz de transformar cualquier cosa en poesía”. Y en el *Puente de luz* puse a la escultura a trabajar fuera de sus fronteras tradicionales.

Los escultores estamos formados en el mundo de los símbolos, en la poética de un lenguaje cuya palabra es cualquier forma de materia. Hasta cien años atrás esculpíamos solamente estatuas basadas en el cuerpo humano, de mármol o bronce, pero jamás puentes y menos de acero. Recién a principios del siglo pasado ese material fue considerado un medio de expresión escultórica.

Había en el pasado pocos antecedentes; por ejemplo, Tatlin y González en Europa, Smith en Estados Unidos y mis maestros Anthony Caro y Tim Scott de Inglaterra, con quienes aprendí a tomar en serio el acero y a experimentar con él durante treinta y cinco años y en diferentes escalas.

En cuanto a puentes considero clave el admirable trabajo pionero del arquitecto–escultor Santiago Calatrava.

En fin, un escultor tiene que ser capaz de transformar un puente en escultura.

Ahora no se trataba de agregar elementos “artísticos” a un puente ya hecho. Tal era la exigencia de Gabriel Leung, arquitecto líder del proyecto. El puente mismo debía ser una escultura. La conexión entre ambos extremos tenía que ser... arte.

Recordé el trabajo realizado hacía treinta años en St. Martin's School of Arts, en Londres, donde como profesor participé en proyectos basados en las enseñanzas de Matisse, quien consideraba que “un pie es un puente”. También la figura *Adèle* de Rodin es un puente. Y el león del Museo Británico es un puente de doble arco.

Cuando gané el concurso de *Puente de luz* comencé de la forma más libre posible, realizando una serie de esculturas y bocetos, básicamente objetos suspendidos en dos bases por compresión, tensión o elasticidad de sus vigas.

En la etapa de generación del proyecto operé como escultor, es decir, estudiando a fondo las estructuras internas, esqueletos de referentes bien conocidos, como los de la lista siguiente:

—Un caballo es un puente que camina sobre cuatro apoyos en la tierra

—Un buque es un puente boca arriba que se mueve sobre el agua

—Una balanza es un puente en equilibrio

—Un arco de piedras es un puente que existe por su propio peso

—Un puente giratorio tiene mil entradas y mil salidas y se mueve sobre un eje central

—Un pez es un puente de estructura elástica cuyos pilares de apoyo en el agua cambian constantemente

—Un puente levadizo es una puerta que se cierra levantándose

—Una pluma es un puente entre el viento y el vuelo

—Un remo es un puente entre el brazo y el agua

—El arcoíris es un puente de luz

Mediante algunas ideas básicas partí con un trabajo de equipo coordinado por la consultora de arte público Karen Mills, un genio, ella, para hacer entender a los ingenieros lo que hay en la cabeza de un artista. Confronté mis diseños y maquetas con ingenieros en Chile y Toronto, con arquitectos del municipio de esa ciudad y de la empresa Concord Adex.

El campo en que me moví nunca me pareció estrecho, ni me sentí coartado como artista; al contrario, en el diálogo con Peter Sheffield, el ingeniero jefe, los diseños mejoraron siempre. Comprendí que un buen ingeniero es ante todo un maestro en el manejo de la materia y que, por lo tanto, los escultores tenemos mucho que aprender de ellos. Eso fue lo que sucedió sin ir más lejos en el desarrollo de todas las ideas premonitorias que dieron por resultado la arboladura estructural del puente, la tensión de sus cables, el equilibrio de las masas, la ciencia de sus medidas, los remaches y pernos de unión, la calidad de los aceros, los tipos distintos de soldaduras. Aprendí más de lo que ya sabía acerca del acero y su soldadura para hablar desde formatos milimétricos hasta el tamaño enorme de este puente de Toronto. Mi experiencia en el diseño

y, luego, como fabricante de un tercio de los elementos del puente, fue parecida a interpretar una partitura llena de sabias reglas, como sucede en las sinfonías del periodo clásico, donde la estrechez de los límites no coarta la libertad.

Durante toda mi vida busqué que mi escultura hablara a través de su materialidad. “La escultura es su estructura”, me lo he repetido mil veces. Años y años he seguido el camino de Rodin, trabajando a mi manera un tipo de escultura que nace desde adentro hacia afuera, que muestra en la superficie la actividad de las fuerzas internas generadoras de su forma.

Los puentes son estructuras transparentes donde cada viga, cada cruceta, cada pilar de apoyo, arco o remache está vivo, siendo recorrido constantemente por tracciones, compresiones y tensiones. Cada pieza es necesaria en una funcionalidad común.

En el proceso entendí que el solo hecho de mostrar la fisicalidad de este gran objeto transitable era una poderosa arma de expresión escultórica. Dicho de otra manera, el hecho de que la forma y el material estuvieran interpretando la misma melodía duplicaba la fuerza del mensaje escultórico.

La forma, cualquier forma escultórica, tiene la obligación de pagar su moneda de oro en la materia en que intenta aterrizar, y en el puente la pagamos con creces. De ahí, con toda modestia, la belleza de su estructura.

“Un puente se ve mal cuando está mal calculado”, me enseñó el ingeniero chileno Santiago Arias hace muchos años. Después de varios cambios en el diseño, logramos flexibilidad visual. Creo que no hay un gramo de acero de más. Hay, sí, armonía en sus tres vigas mayores y en su relación en contrapunto con los arcos que las unen, con esa estructura que cubre una *luz* de cien metros.

Solamente así ese esqueleto amarillo hace lo suficiente para comenzar a hablar de arte. El puente y sus costillas de gran pez acompañan, como en las antiguas logias, el paso del caminante.

La primera cualidad artística del puente es su capacidad de entablar diálogo al primer golpe de vista, de lejos con la ciudad y de cerca con el transeúnte, por el solo hecho de su belleza.

No hay diálogo posible con un puente feo. Si así fuese, el transeúnte repetiría en todo el trayecto “¡qué horror tener que pasarlo!”, sin poder salirse, como en una mala película.

La escultura es un lenguaje hermano de la música, la literatura o el cine. La escultura opera de la misma forma, se rige por las mismas leyes, necesita a su lector para existir, y para encontrarlo requiere ser coherente, ir más allá de la función, ser bella.

Un puente escultórico es un libro que cada transeúnte lee cuando pone el pie sobre él y comienza a caminar.

El que cruza es el intérprete.

Como una partitura de gráfica amarilla en el ritmo de los pasos del transeúnte, en el rodar silencioso de su bicicleta, en cada pasada, con la exacta luz de ese momento, el puente será activado en su esencia, en todo su ancho y largo y en sus extremos aferrados a sus basamentos, anclados a la tierra. Y comenzará entonces un diálogo con él, por muchos años, porque los puentes son hechos así, para durar.

Aparte de mi trabajo en la estructura del puente, diseñé y realicé seis elementos propiamente escultóricos, sin una funcionalidad estructural directa, que contribuyen a la identidad, a dar una personalidad individual, una imagen única al puente.

Los extremos de la viga superior terminan en dos elementos escultóricos que tienen la función de activar los cables, donde se anclan las mayas laterales y, además, recorren la viga superior hacia el centro. Son un elemento de anuncio visual de la presencia del puente que extiende su viga mayor, coronada de grandes elementos circulares más allá de los pilares de sus extremos, sobre las calles de acceso, Front Street West y Queens Wharf Road.

Dos portales a la entrada de las rampas son la primera invitación a cruzar, constituyendo un eco de la forma de los arcos y conservando su dimensión de 5×5 m.

Cuatro esculturas en las rampas de acceso, dos en la rampa este y dos en la oeste, de cinco metros de alto, acompañan al transeúnte en las rampas y son metáforas de las antiguas señales de tren para

relacionar el puente al tendido de rieles sobre el cual atraviesa todo Canadá uniendo el Atlántico con el Pacífico.

La experiencia de *Puente de luz* hace realidad otro de los fundamentos de mi oficio escultórico: “La escultura está en la calle o no está”. La escultura no solo debe estar en los museos y en un mundo de especialistas. Debe volver a la calle, de donde nunca debió haber salido, para así cumplir su vocación de servicio y humanizar los espacios de la ciudad, la vida diaria de la gente.

Puente de luz es la calle misma, por donde transitarán millones de personas, una escultura transitable.

El nombre *Puente de luz*, tanto como el color amarillo que juega en forma magistral contra al fondo de nubes de Toronto, fueron una feliz sugerencia de Karen Mills, una sugerencia que, desde luego, todo el equipo recibió con alegría. Finalmente, mi total agradecimiento, en nombre de mi gremio de escultores, a los empresarios de Concord Adex, quienes consideran la cultura como pieza fundamental del desarrollo inmobiliario. Gracias por su valentía y su generosidad al invitar a un escultor al diseño de un puente.

¿Qué tenía que decir un escultor trabajando más allá de las fronteras tradicionales de su campo? Es también el tema de este puente y la exposición de las esculturas que le dieron origen.

Puente de luz no es una respuesta consolidada a un serio problema de arte público. Es, creo yo, un sólido comienzo, que a la vez plantea una serie de interrogantes y una invitación al público a pensar juntos.

Construimos un puente. Un puente nuevo. Un puente hacia la escultura.

PIRQUE, SEPTIEMBRE DE 2011

¿DE QUÉ ESTÁN HECHOS LOS BUQUES?

¿De qué están hechos los puentes?, ¿de anhelo, de acero?, pregunta el poeta Rafael Alberti.

Para responder esta pregunta comencé a buscar un buque. Y, entre todos, escogí solamente a los que en su vida real se ganaron sus derechos literarios. A esos que en un corto acto final, por la fuerza del empeño, fueron llevados al fondo del mar.

Por ese acto, donde se privilegió el anhelo sobre el acero, y por la calidad de su naufragio, entraron a la literatura. Algunos navegantes, seres de los mares, se transformaron de esta manera en seres de los libros. La muerte se llevó sus buques y sus vidas, pero nos dejó el anhelo.

Entre muchos buques naufragados, encontré de Arturo Prat, la Esmeralda, diseñada por mi bisabuelo el almirante Roberto Simpson veintitrés años antes de su naufragio. Trabajé para construirla durante un año. Pasó un verano, un otoño, un invierno en mi taller de Pirque. Y en el trabajo de rehacerla, comencé a entender la finura de su estructura de goleta, la fuerza de su máquina a vapor, la fortaleza de su cubierta de roble, la liviandad de sus velas.

Trasladé la misma exactitud, la misma dedicación a la construcción lenta de mi escultura.

A medida que comprendía la calidad de su factura tendí a sentir la tragedia del hundimiento y la derrota. Su materia perdida a cambio de un empeño. En este tiempo de trabajo entendí la medida que en un momento tuvimos todos los chilenos, cuando comenzamos a hundirnos en la Esmeralda.

Por esa medida quedamos iluminados.

Un buque de guerra entró a la cultura.

La Esmeralda subió a la cultura cuando bajó al fondo del mar, cuando sintió desde la punta del bauprés al final de su timón que su diseño y estructura se desintegraban. Bajando supo que lo perdía todo: el viento para sus velas, la cruz del sur en la noche y a su capitán valiente. Bajando sintió la soledad en sus costillas y sus mástiles: sintió la soledad de su materia entrando en la muerte, pero en el fondo oscuro siempre supo que en la superficie quedaba flotando el anhelo.

La historia dice que la Esmeralda es un buque derribado y también dice que fue un triunfo moral lo que justificó que se hundiera.

Pero la literatura dice que se hundió para un triunfo cultural. Solamente porque mantuvo el anhelo. Los libros nunca fueron tan grandes para guardar su madera, ni sus cañones, ni sus fierros. Alcanzaron a guardar nada más que el patrimonio de su anhelo.

La escultura es el arte que modela la materia y la usa para marcar, para inmovilizar empeños humanos en el tiempo. El tiempo pasa constantemente por la proa de las esculturas quietas. Y las esculturas viajan en el tiempo, “inmóviles en lo móvil”, al contrario del Nautilus de Julio Verne.

En otras palabras, la escultura tiene el único encargo de detener el tiempo en la materia, para marcar hechos después de los cuales no se puede seguir viviendo.

Después de ciento treinta años de navegación en las letras, el buque Esmeralda entró en la paz de la navegación lenta: ríos arriba, montañas arriba, tierras adentro, donde todavía hay hombres que no conocen el mar pero sí conocen la Esmeralda. Y ellos nombraron Esmeralda al más hermoso y recóndito de los ríos tributarios del Maipo. Lo nombraron así por esas gigantescas rocas negras, que se hunden como un buque, diagonalmente en el valle glaciar del río Olivares.

Desde el mar, timón en mano, martillo en mano, allí donde ganaron para la Esmeralda sus derechos culturales y donde la literatura le devuelve su derecho a vivir en los libros, reconstruimos y le devolvimos sus derechos escultóricos. Para que así, en el silencio de sus fierros, viva para responder si los buques están hechos de acero o de anhelo.

PIRQUE, 2001

PIE A TIERRA. UN DIÁLOGO CON ANTHONY CARO

Lo que sigue es una mirada personal que resume cuarenta y seis años de recorrido por el oficio de la escultura. También el trabajo de mi gremio para reinstalar la escultura en el espacio público de nuestro país y de muchas ciudades en el mundo. Además presento fragmentos de un intercambio de cartas de julio de 2011 con el escultor *sir* Anthony Caro (Tony), acerca del *Public art*.

Vaya este escrito como un homenaje a mi querido maestro y amigo fallecido el 23 de octubre del 2013.

Confieso que, cuando escribía, fue aumentando en mí una gran admiración por mi oficio “duro de matar” y por mis colegas escultores, su

temple y consecuencia, amén de su forma callada de trabajar. Admiración también por el lugar que dentro de las artes visuales nos ganamos desde el espacio público, con un crecimiento inédito en los últimos treinta o cuarenta años, desde 1980 hasta hoy. Aumentó asimismo mi amor por nuestro oficio, ese que nos otorgó finalmente una vida independiente y honesta, además del agradecimiento a los que creyeron en nosotros: auspiciadores, empresarios–mecenas, coleccionistas, gestores de arte del sector público y privado, creadores de las colecciones y parques de escultura monumental. Arquitectos cultos que consideran la escultura pública como parte esencial de la cultura en la ciudad. Agradecimiento especial a Galería Artespacio como gestora de las colecciones de Ciudad Empresarial, colaboradora en la creación de la colección de esculturas que al aire libre se exhiben de manera permanente en el Campus Lircay de la Universidad de Talca y el Paseo La Pastora en la comuna de Las Condes. Por último, un saludo de admiración hacia el pasado, a nuestros viejos estatuarios ya fallecidos: Nicanor Plaza, Virginio Arias y Rebeca Matte; a mis maestros/as que también habitan en el más allá: Lily Garafulic, Marta Colvin y Samuel Román; a los pioneros de la generación anterior: Sergio Castillo, Juan Egenau, Carlos Ortúzar y Federico Assler (el único que, entre los nombrados, aún vive).

ESPACIO PÚBLICO

El agua del mar y de los ríos son nuestro espacio público. El aire por donde circulan las nubes es espacio público. Las playas y montañas también lo son. Fueron esculturas, a la orilla de las primeras huellas, las primeras marcas del hombre hace treinta o cuarenta mil años en ese espacio, que al principio era todo público y que hoy se acota aceleradamente en nuestro continente, en sus pueblos y ciudades. En esa realidad cotidiana de las ciudades y el paisaje, la gente continúa pidiendo aquella marca, la huella que el escultor deja con su obra.

Seguirá pasando la historia, pero nuestra función en la tribu permanece: somos mejor que nadie acumuladores de material para

inmovilizar el tiempo de un hecho grande o pequeño que el grupo humano necesita recordar. Más al fondo, la escultura será siempre pie a tierra, una porfiada reconexión con el lado material del ser humano. Nuestro gremio fue siempre el gran marcador del espacio público, antes de la literatura o la filosofía. Las primeras marcas culturales del hombre en el paisaje fueron las del escultor.

Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes de que el hombre fuera hombre. Cuando el primer ser humano entró en América y marcó con tres piedras los caminos, comenzó la cultura en el continente.

La escultura da origen al espacio público y camina consustanciada con él, evoluciona con él, y juntos crean una historia común.

PRIMEROS PASOS

Mis dos primeras experiencias en el espacio público fueron con Marta Colvin (1907–1995). Marta dedicó todo su esfuerzo y talento a la escultura en el espacio público: “La escultura ha estado desde siempre en contacto con la sociedad; es la más social de las artes. Yo la veo como un arte de exterior que vive de la vida de su tiempo y que preguntará a ese tiempo qué hizo de esa vida” (entrevista aparecida en el diario *El Mercurio* en 1957, cuya autoría pertenece a Miguel Arteche).

Ella es, sin duda, la escultora chilena que emplazó la mayor cantidad de obras en importantes lugares de Chile y del mundo.

Superar los criterios de la estética reinante fue una tarea difícil para la escultura de Marta y su generación. Significó reemplazar las estatuas por estas nuevas esculturas y enseñar en su cátedra de la Universidad de Chile los primeros pasos del nuevo arte. En 1970, siendo yo su profesor ayudante, Marta nos propuso crear una gran escultura para la más pobre de las poblaciones marginales de Santiago. Se trataba, además, de crear conciencia del mito chilote de

la Pincoya entre sus alumnos; buscaba agregar algo de cultura a la vida de los pobladores: una escultura de seis metros de altura, con una estructura de hierro de media pulgada de los pisos en desuso de los talleres, que luego recubriríamos con láminas de cobre y bronce. La instalamos, soldada a un cimiento, en el centro de la “plaza” de la población, una pampa seca sin un solo árbol. Al principio los pobladores creyeron que era la torre para el agua potable, que esperaban hacía años. A Marta le costó convencerlos de que era una escultura, una “primera piedra” cultural en la población. La escultura duró poco más de tres días: fue desapareciendo en un tiempo mucho menor de lo que nos costó construirla y acabó siendo vendida ordenadamente al huesero local por bronce, cobre y hierro.

La Virgen de la Abadía Benedictina, en 1970, fue mi segunda experiencia en escultura pública. Marta se fue a trabajar a su taller de París y me dejó el encargo de realizar una Virgen de piedra a tamaño natural, desde una pequeña maqueta de yeso para la entrada del templo, una de las obras máximas de arquitectura chilena. Martín Correa y Gabriel Guarda, los monjes-arquitectos, recomendaron el cambio a un material más liviano; tuve que cambiar de piedra a madera por la resistencia de la loza. Trabajé con “lo que había”, álamo de los moldajes para los muros de concreto de aquel templo que estaba terminándose. Después de limpiarla, la madera estaba perfecta; construí la imagen haciendo eco de las líneas marcadas en el hormigón del muro por esas mismas tablas. La escultura dura hasta hoy.

CARTAS CON *SIR* CARO

Desde 1977 he sido alumno y colega profesor del escultor inglés *sir* Anthony Caro (1924–2013). De entre los muchos temas que hemos conversado, la escultura pública ha sido uno de los tópicos recurrentes. Tiempo atrás, Caro me respondió una misiva en donde meditaría nuevamente sobre ello.

“Creo que estamos siendo testigos —escribió— de una cantidad de cambios radicales sobre la percepción de la escultura en el espacio público. Las plazas de nuestras ciudades son muy distintas a las *piazas* en los pueblos italianos, en donde pequeñas fuentes podían dominar el espacio, mientras que los templos, palacios y casas de Grecia o el Renacimiento han sido reemplazados por rascacielos de muchos pisos de altura. ¡Mi proyecto para Park Avenue en Nueva York es de un tercio de milla de largo!”.

A lo anterior respondí:

“Querido Tony, estoy completamente de acuerdo, te explico mi visión en este punto contándote mi experiencia en Chile. El centro de la ciudad donde nací, hace setenta años, era la Plaza de Armas. Constituía también el centro de nuestro espacio público. Y al centro de esa plaza estaba el escultor con su estatua. Esa plaza, como todas las de Latinoamérica, medía, según las normas de Indias, una cuadra por una cuadra, y la estatua no podía ser mayor al denominado ‘tamaño heroico’: un tercio superior al tamaño natural de la figura humana. Contando caballo, jinete y base, la obra nunca superaba los seis metros de altura y los materiales obligatorios eran bronce o mármol. Pero, además de la estatua, la presencia del escultor se notaba en las escalinatas de piedra por él diseñadas y talladas; en la fuente donde el agua fluía a través de la boca de figuras esculpidas; en los escaños de piedra o fundidos en que nos sentábamos con mi abuelo; en las campanas de la iglesia, cuyo tañido me despertaba; en los relieves, rostros y figuras de todos los santos; y en cada altar mayor o menor del templo situado a un costado de la plaza. Poco más allá, en el mercado de abastos, estaba la escultura de una alegoría realizada en bronce de la ‘diosa de las verduras’, y a siete cuadras de la plaza se situaban los dos cementerios y sobre cada tumba, de cada uno de mis muertos, había una escultura.

Desde la mitad del siglo xx, vi crecer nuestras ciudades de manera vertiginosa. Paralelamente, el funcionalismo arquitectónico eliminó todo elemento no estructural en la construcción. El *art déco* en los

años cuarenta constituye la última sobrevivencia de la escultura aplicada a los muros de la arquitectura pública; en Chile, el mejor ejemplo es el de Lourdes, de los arquitectos Eduardo Costabal y Andrés Garafulic, con esculturas de Lily Garafulic (1914–2012). En esa misma época, comienza a terminarse la ‘fiebre estatuaría’ con predominio en el mundo durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del XX. Consecuencialmente, la escultura se limpia de todo elemento decorativo y toda sensiblería. Las escuelas de arte de ese tiempo educaban escultores para el espacio público de la ciudad decimonónica. Programas de estudio como los de la Universidad de Chile, por ejemplo, eran copia exacta de los de L’École Des Beaux Arts de París, que a su vez fueron derivados, sin cambios, de la Academia de Florencia estructurada por Giorgio Vasari bajo inspiración de Miguel Ángel.

Pero la transición duró realmente los primeros cincuenta años del siglo XX. Advino después un cambio total en las dimensiones y la manera de pensar las ciudades: la Plaza de Armas y el Mercado en cincuenta años fueron desplazados por múltiples y enormes centros comerciales, y la velocidad de observación de la realidad evolucionó, porque se pasó desde caminar o trasladarse montados sobre un caballo, o en un carruaje tirado por estos animales, al moderno y rápido automóvil. Así, los tamaños y la escala escultórica debieron alterarse de manera drástica. Cualquier luminaria pública o privada se levanta hoy a una altura mínima de doce metros. Lo mismo sucede con los letreros de publicidad callejera: sobrepasan los veinte metros de altitud. Debo confesar no haber entendido al principio el cambio, pero poco a poco comenzó a fascinarme. Hay gran fuerza en ese movimiento permanente. Este nuevo espacio también provee una irreverencia en el color, un anonimato garantizado para la escultura entre los miles de objetos de múltiples materiales moviéndose en un cambio constante, un anonimato también para el interlocutor, apenas un individuo entre varios millones.

Los significativos cambios en el espacio real se reflejan y aceleran en el espacio virtual. En el espacio público–internet, que tanto bien

ha hecho a la cultura, nosotros casi no entramos. Yo sé que todas las artes ‘desaparecen’ en un porcentaje al ser presentadas en internet. Pero nosotros desaparecemos un 90 % No estamos donde todos entran con cierta decencia, como los poetas con sus textos, los músicos, los científicos y hasta los pintores. Los escultores mostramos apenas imágenes, reseñas, meros esquemas de nuestro trabajo. Me parece que sucede lo mismo con la arquitectura. Entramos junto a los arquitectos, constructores, en el proceso de gestión de la obra; en el momento de mostrar, casi desaparecemos. Quise detenerme en este punto clave, con un ejemplo:

Cordillera de los Andes es una escultura hecha en una roca de granito de $4 \times 4 \times 1$ m instalada en Estocolmo. La roca original medía ocho metros de largo y después de cortarla pesaba aproximadamente treinta toneladas. Para sacarla a la luz en mi cantera, nos demoramos tres meses, luego de excavar un hoyo grande y profundo. Conservé la cáscara de la piedra, sin tallarla, porque mostraba el trabajo natural de muchos siglos de acción de los glaciares. La intervine solo por dentro. La bajada de la escultura desde mi taller a Valparaíso fue una odisea. La obra cruzó los mares y con una inmensa grúa la instalé en Suecia. Todo ese proceso duró cerca de dos años. Al fotografiarla sentí cómo en todas esas toneladas de piedra la acción de los glaciares en su superficie y nuestro trabajo de cantera estaban pasando, en un segundo, a través del lente de mi cámara. Para mí, el resultado fue la pérdida de todo eso o casi todo. Hasta el viento helado de Estocolmo y el olor mismo de la piedra se perdieron. También la marca de un millón de golpes de puntero y cincel.

La opción es, entonces, la de siempre: seguir en el espacio público real, sabiendo que en él nos está esperando todo lo que perdemos en el espacio virtual.

¿Cómo entra a internet el poema ‘Cordillera de los Andes’ de Gabriela Mistral? ¿Cómo entra mi escultura *Cordillera de los Andes* a la misma red?

El poema entra ya revestido de letras y palabras intermediarias. Mi escultura entra escrita en piedra. Parafraseando la sentencia

bíblica: ‘Es más fácil que entre una letra por el ojo de una aguja que una piedra por el lente de una cámara fotográfica’. Al no entrar a internet, donde todo se mueve, la escultura sigue sola e inmóvil, de pie, en Humblegård, el parque central de Estocolmo, esperando, como siempre, la visita de la gente, seres humanos que además de navegar frente a una pantalla de computador necesitan caminar por la tierra, reunirse en las plazas, comprar y vender en el mercado. Ahí los estamos esperando nosotros. En la virtualidad de internet hay un espejismo, un vértigo para nosotros los escultores.

Si cedemos a él tendremos que cambiarnos de arte. Un escultor debe aceptar que su relación con la gente será siempre arcaica. Uno a uno, sin prisa. En una temporalidad sin tiempo. Casi desde el otro lado de los muros del tiempo. Inexorablemente inmóviles. Parados en un parque o en un cruce de caminos, mientras todas las otras artes vuelan y cruzan los espacios siderales y son vistas por millones de seres humanos.

Esta detención del tiempo y del lugar —en apariencia la gran debilidad de la escultura— es, paradójicamente, nuestra gran fortaleza. La escultura siempre ha podido hacer muy pocas cosas y en ese *casi no hacer* está su fuerza. Porque al fin ni los filósofos, músicos o cineastas pueden hacer lo poco que nosotros hacemos. Sabemos al final que el espacio de la plaza, el espacio arcaico-natural de la conversación uno a uno, rodeados de naturaleza y oxígeno para respirar, silencio o música, es la meta última, el escenario de la reunión específicamente humana, por la que todos luchamos hoy. El espacio perfecto del futuro, ese lugar llevará su poeta, como siempre, y llevará también su músico y al centro su escultura.

Creo sinceramente que los simposios fueron en esa época para mí y la mayoría de los escultores el primer paso hacia el trabajo a escala mayor en el paisaje o la ciudad. Constituyeron las instancias iniciales donde nos juntamos a compartir teoría y práctica durante un tiempo prolongado, dejando nuestra obra dialogar con los habitantes del lugar que habían asistido al proceso de tallado desde la roca, el fierro desde las fraguas, la madera desde los árboles de origen a la

escultura definitiva. Los simposios nos dieron las primeras armas para comenzar a trabajar en la calle. Comencé años antes en Europa, en 1979, en piedra, durante el Simposio Forma Viva en Yugoslavia, actual Eslovenia. Luego en Oxford. Posteriormente, por años, en Croacia, donde fundé una escuela de escultura en mármol. Después, el Primer Simposio de Escultura Americana y del Caribe, en Santiago de Chile, marzo de 1992. Tres simposios en Ciudad Empresarial. Allí comenzamos de nuevo a mirar a la cara a nuestro interlocutor: la gente. En los simposios hicimos también nuestros primeros contactos con periodistas culturales. Empezamos a entender que una escultura instalada en la calle era siempre noticia. Aprendimos una buena manera de entrar desde la calle a los espacios periodísticos culturales. A la fecha de este escrito, he organizado catorce simposios. El más importante de los que organicé fue el de marzo del 92, teniendo como escenario el Centro Experimental La Perrera Arte. Fue un gran intercambio de ideas guiado por la curadora Maria Amélia Bulhoes (Brasil), y donde participaron los escultores Irineu García (Brasil), Carlos Medina (Venezuela), José Villa Soberón (Cuba), Sebastián (México), Hernán Dompé (Argentina), Carlos Lizariturry (País Vasco), Gail Morris (Gran Bretaña), y muchos chilenos entre los cuales me contaba, junto a Félix Maruenda, Ximena Rodríguez, Marcela Correa, Jessica Torres, Elisa Aguirre, Paulo Rivera, Carlos Fernández, Sergio Cerón y otros jóvenes, ahora profesionales. Lo que vino después fue un intenso trabajo en el espacio público y la conexión permanente de los escultores chilenos con circuitos internacionales. Tim Scott ha estado en Chile en dos simposios que organicé en acero. Desde entonces los escultores chilenos hemos participado en alrededor de treinta o cuarenta simposios a lo largo y ancho del continente americano, agregando a tal empeño a varias generaciones de escultores jóvenes. Concluyo con el gran simposio que organizamos en el Museo Marco de Monterrey (México), en que participé junto a Anthony Caro, Nina Zambrano, Tim Scott, Karen Wilkin y más de cuarenta escultores de América y Europa en el 2009. Con profunda satisfacción, observo hoy una acelerada presencia de la escultura en el espacio público con la

creación de colecciones de escultura de gran tamaño: Parque de las Esculturas, Ciudad Empresarial y Paseo La Pastora en Santiago; el gran proyecto de escultura en el Campus Lircay de la Universidad de Talca, y el Parque Intercomunal de La Reina. La iniciativa pionera de la galerista Lily Lanz, Arte-Industria, instaló muchas esculturas en la fachada de las industrias de Santiago durante los años ochenta y la primera mitad de los noventa. Por otra parte, como resultado de casi veinte años de funcionamiento de la Comisión Nemesio Antúnez y Fondart, cerca de ciento cincuenta esculturas están instaladas a lo largo del territorio nacional”.

Luego de algunos meses, Anthony Caro me respondió esa extensa carta con las siguientes reflexiones:

“Por un lado la dimensión física y la materialidad de la escultura están siendo erosionadas. Por ejemplo las figuras de Thomas Houseago, algunas de las cuales me gustan, incorporan superficies planas / ilusiones con dibujo en grafito, junto con los vaciados en yeso reales y los moldes en negativo; las superficies reflejantes de Anish Kapoor o las esculturas de Matthew Monahan, las cuales se basan en e incorporan fotografías, todas tratan a la materialidad física como supeditada a la gráfica. Posiblemente esto lo inició Brâncuși con las fotos de sus esculturas pulidas (las que se encuentran entre mis menos favoritas; prefiero sus esculturas de madera: estas son reales y no disuelven lo físico). Las fotos de Brâncuși muestran su gran preocupación por la desmaterialización. Por otro lado, la escultura de Smith, que sigue a los *collages* de acero de González y Picasso, tiene una gran deuda con el cubismo, y a su manera también contribuye a la desmaterialización de la escultura. El cubismo mismo aplana y quiebra las formas sólidas. Recuerdo haber observado junto a Henry Moore la reproducción de una pieza lineal de Smith y haber dicho ‘eso no es escultura’. *Plus ça change!* Esta es solamente una manera de re-concebir lo que está pasando. Pero creo que en todas partes lo que está pasando es una revolución en cómo concebimos la escultura en el siglo XXI. Y lo que está pasando puede

ser demasiado rápido y demasiado pronto. Nosotros, sin embargo, tú y yo, estamos empujando en una dirección un poco más tradicional. No quiero perder la materialidad de la escultura, su dimensión física a cambio de una apariencia superficial: la vista solamente, ya no la materialidad. Desde los años sesenta en adelante he tratado de devolver a la escultura el respeto que solía recibir como forma de arte. Por esta razón, no me gustaban las ediciones en bronce fundido (¡las sencillas pinturas de Mondrian no se reproducen como originales!). En lugar de eso quería que la escultura fuera contemplada en galerías con muros blancos al igual que la pintura de caballete”.

Tales impresiones del maestro inglés me llevaron, una vez más, a pensar en la escultura como un todo evolutivo, asunto que narré en otra carta a Caro en los términos que vienen a continuación:

“Tony, en este punto, me siento fascinado por la evolución de la escultura, los campos que otros escultores abrieron; cada vez que salgo y veo lo que está pasando siento que finalmente lo logramos. Percibo un viento libre a nuestro alrededor y una admiración profunda, me siento acompañado por otros que, como tú, a su manera abren nuevos campos al trabajo de otros escultores, tan distinto al nuestro; me da más energía para mantener mi manera propia de hacer las cosas y me obliga a búsquedas más profundas en los campos que descubro, porque, bien o mal, nadie lo hace como cada uno de nosotros, somos uno más en una diversidad en movimiento. A estas alturas, te describo lo que la escultura ha llegado a ser para mí:

Una acumulación de materia móvil o inmóvil por agregación o sustracción. Cualquier manifestación de la materia. Hielo, plástico, cuero, jabón, acero, luz, cristal, madera, basura, cuerpo humano o animal, entre muchas otras, manipuladas por el ser humano, a cualquier tamaño o escala. A esa materia organizada no se agrega ni una sola palabra ni texto para explicarla. Una acumulación de materia, entonces, que tenga la coherencia suficiente y la capacidad de comunicar una verdad, contar una historia o hecho, en forma entendible y transparente para otros seres humanos.

La escultura es un lenguaje cuya palabra es la materia, toda la materia.

La escultura es un objeto material, y como tal sufre los rigores de cualquier artefacto. En su materialidad original se rige por las leyes y la historia de las cosas materiales; aparece, se levanta y crece contra la fuerza de gravedad de la Tierra, se gasta y desaparece. La escultura es una palabra emplazada, cuyo mensaje se comunica en contrapunto con el lugar específico que habita. Es un lenguaje independiente, no traducible a otros lenguajes. Como tal, no requiere del auxilio de ningún otro lenguaje para ser explicada. La escultura es un lenguaje que entrega su mensaje por sus propios caminos: emplazamiento, materialidad, luz, tamaño, escala, peso y artesanía... La escultura es el lenguaje de los escultores, es el arte que muestra el camino personal de cada escultor, habla por cada uno de nosotros.

Me preguntabas también por el taller...

Busco una apropiación absoluta de la escultura desde el principio. Desde las primeras maquetas en alambre hasta las definitivas, con cambios lentos en la escala, la condición básica es un taller muy bien equipado en el que puedo hacer todo el ruido que quiera porque no tengo vecinos. Estoy en medio de la montaña en una cantera de granito. Aquí puedo ensamblar mi escultura antes de instalarla y si no me gustan algunas partes las reemplazo y comienzo nuevamente con el proceso de modelado, agregando y quitando, más como un escultor que como un arquitecto; ellos no pueden cambiar el edificio una vez terminado. Es necesario también formar un equipo de asistentes, lo que me ha tomado el mismo tiempo que construir el taller. Algunos de ellos eran maestros, como Tino Sánchez, un cortador y tallador de piedra que puede reciclarse en forjador de acero. El jefe es Clodomiro Ulloa, joven muy inteligente a quien envié a entrenar a cursos de soldadura y cortado de alta tecnología. El número de mis asistentes varía entre tres y siete dependiendo de los encargos. Otra figura clave es el conductor, don Roberto Caroca, que dice ser capaz de pasar su camión por el ojo de una aguja (y lo logra). También está Roger Whollk, arquitecto dibujante digital; y Andrés Balbi, mi contador que es también un astrónomo especialista en estrellas del sur.

Comienzo produciendo el modelo definitivo, cambiando las formas a cada paso a medida que el modelo crece con el fin de evitar ‘inflarlo’ de pequeño a grande. También realizo cambios en la escultura definitiva que fabrico en mi propio taller: nunca he mandado a hacer una escultura a una maestranza. En cada etapa considero una caja pequeña, a escala de los contenedores cuyo tamaño real es $12 \times 2,35 \times 2,35$ m, donde voy probando, una a una, las piezas de las maquetas con el fin de no tener problemas en el transporte. Durante mucho tiempo me negué a hacer maquetas, porque hacer una maqueta es de alguna manera hacer una escultura antes de efectivamente realizarla.

Me ayudó bastante la experiencia de mis inicios, cuando me ganaba la vida haciendo joyería. A pesar de todo no he encontrado una mejor manera de mostrar mis ideas que una maqueta a escala; bien ejecutada, es también una manera de mostrar al jurado que en pequeña escala soy por lo menos un buen artesano. De otra manera sería imposible para ellos imaginar cómo es la escultura en su tamaño real. También fabrico las partes de la maqueta, de manera que se fijen mediante pernos, de la misma forma en que va a fijarse la escultura en realidad. Luego de terminar la maqueta definitiva, llevo los modelos y dibujos a mi ingeniero y él realiza planos y un informe estructural que incluye los cimientos, calidad del acero, grosor de las planchas, sistema de soldado, dosis de soldadura, maneras de construir, maneras de ensamblar, tamaño de las partes para su transporte, terminación, pulido con arenado, galvanizado, pintura. Por ejemplo, en mi escultura-transitable *Puente de luz* de Toronto trabajé con dos oficinas de ingenieros aquí en Chile y tres en Toronto”.

La respuesta de Anthony Caro no tardó en llegar; aquí su principal pasaje:

“Tu descripción de la manera en que diseñas es muy interesante y, además, extraordinariamente similar a mi propia experiencia. Llegué a esta manera de trabajar (con un modelo a escala 1:20 o, en el caso de mi capilla, 1:10) simplemente a través de un proceso de ensayo y

error. Al principio tuve una gran dificultad en usar las varillas y hojas de plástico y en unir pedazos con adhesivo. Era horrible, irreal, tan distinto de trabajar directamente en acero o incluso con maquetas de yeso como lo hacía Rodin. Finalmente me acostumbré a ello imaginando que ¡yo tenía una estatura de cuatro pulgadas!”.

Las ideas de Caro detonaron en mi pensamiento como escultor una serie de reflexiones, las que fueron dando forma a esta narración:

“Anthony, mi puente de Toronto (200 m de largo) está emplazado en el barrio de la Torre CN, que mide medio kilómetro de alto. Así trabajamos en contrapunto con este nuevo escenario. Tenemos que ser visibles. Pregunta: ¿Es ‘visible’ sinónimo de ‘grande’? ¿‘Monumental’ es sinónimo de grande? ¿Qué tan larga es tu escultura de Park Avenue?”.

Tony me respondió:

“Quince o veinte años atrás, cuando hice un par de esculturas grandes, traté de trabajar directamente y de hecho utilicé una grúa, en un caso en la fundición/taller y en el otro caso en el sitio mismo de ubicación de la obra, pero estas fueron maneras muy poco prácticas de realizar los cambios que quería hacer. Solía pensar que los arquitectos deberían trabajar más con las manos, pero ahora pienso que descubrieron una excelente manera de trabajar en grande, utilizando diagramas y modelos, debiendo aprender a traducirlos a obras tridimensionales en tamaño real. Esto les significó aprender un nuevo lenguaje. Por tanto, estoy sorprendido y encantado de que tanto tú como yo hayamos dado con la misma manera de abordar el problema, es decir, trabajando en base a maquetas. Si hubiéramos podido utilizar el video con una total comprensión, o los hologramas o la realidad virtual, les hubiera dado la bienvenida. Pero esa manera de trabajar está posiblemente en el futuro y es ciertamente un enfoque más de tipo conceptual. Lo que claramente se requiere en este momento es una nueva manera de enseñar, más conceptualizada, laborando desde un punto de vista de la totalidad y desde ahí hasta el detalle. Esto difiere del

escultor que por lo general trabaja de manera más perceptiva y más en el área intermedia. Lo anterior sugiere que debería haber una relación mucho más cercana entre los estudiantes de la escultura cívica y los arquitectos, ya sean titulados o aún en la universidad. Me gustaría saber cómo los arquitectos abordan lo escultural y creo que de ello emergerán sugerencias acerca de cómo deberemos proceder nosotros. Por esta razón debemos dar la bienvenida a diseñadores, arquitectos y artesanos para que nos muestren nuevos enfoques.

La escultura en el espacio público nace casi siempre emplazada en lugares que no están consolidados, y la labor de los arquitectos y el escultor es crearlos. Las bases muestran fotos de sitios eriazos, rotondas, espacios sin construir y rodeados a veces de edificios, algunos planos. Solamente a partir de esa información tenemos que definir sentido, tamaño y material para la escultura. El tamaño de los edificios circundantes es tan importante como el carácter histórico previo del área. Siempre hay un concurso de ideas, luego de una preselección, maquetas y entrevistas donde nos enfrentamos a un grupo diferente de personas y preguntas. Curadores del mundo privado o municipalidades, gente de negocios, el propietario, arquitectos, a veces artistas, por lo general pintores... Sumando y restando, nos vemos siempre enfrentados a un panorama muy complejo donde hay que apostar a un partido general sin la precisión requerida; tenemos que usar la intuición para ir sobre la marcha afinando los detalles. Los jurados de arte público tienen una tremenda responsabilidad con la gente en la calle: darles el mejor arte. Cada vez más las ciudades se están convirtiendo en museos al aire libre, y hay colecciones de algunas ciudades que son terribles, en tanto que otras son excelentes, solamente porque los jurados hicieron un buen trabajo. La escultura pública implica limitaciones prácticas de ingeniería, estudio de los cimientos..., la propuesta de las entidades que hacen el encargo, entrevistas, etcétera. ¿Tenemos que ser ‘empresarios’? Probablemente”. Tony, yo directamente pienso que sí. El cambio de escala exige tamaño grande en la materialidad y grandes costos. Descontando los honorarios del escultor, que deben mantenernos a nosotros y familia durante el tiempo de la ejecución, están los costos

de materiales, transporte, mano de obra, taller, energía, fundaciones e instalación. En los últimos años he debido compartir mi tiempo de investigación escultórica con un tiempo de gestión empresarial, mediana o grande, dependiendo del tamaño de las esculturas. Por otra parte, junto con establecer buenas relaciones con mi banco, como cualquier empresario, me conecté con promotores de arte público, en Chile, por vía de la galería con la cual nos hemos ido especializando en escultura a gran escala, y, en el extranjero, relacionándome con profesionales, *art consultants* vinculados a la empresa privada. Particularmente firmas de arquitectos. De mi experiencia como escultor en el espacio público, puedo decir que atrás quedó en mi vida la escultura ‘de buhardilla’ y la estética romántica. La escultura pública exige de nosotros toda la sensibilidad y finura escultóricas, mucho tiempo de dedicación a la investigación, largas horas de taller, con el martillo en la mano y una inmensa cultura para relacionarnos entendiendo la poética social de nuestro tiempo. Pero también demanda, necesariamente, desarrollar sin miedo nuestro lado empresarial. Cada vez que aceptamos hacer una escultura en el espacio público somos empresarios. Un ejemplo en nuestra historia, siglo XVII: Bernini empleaba quince mil personas permanentemente, entre canteros y escultores, en la remodelación de la Roma de la Contrarreforma. Lo público, lo privado y la empresa de hacer escultura cívica. La conservación es otro problema que le atañe a la escultura en el espacio público. La escultura vive en las calles y plazas, indefensa. Los escultores sabemos eso desde el principio. En la historia hay más ejemplos impactantes. Casi todas las esculturas de mármol del pasado helenístico fueron reducidas a polvo por los invasores bárbaros: querían cal para construir muros; las de bronce para cañones de guerra. Se salvaron, entre otras, las del patio Pío Clementino en el Vaticano porque permanecieron enterradas durante mil años; hoy, a la luz de nuevo, son los arquetipos de nuestro arte. En mi caso particular he tenido que cambiar de calle o de plaza o rehacer muchas de mis grandes esculturas porque el espacio público muta, está siempre en movimiento; no por nada es la casa grande de seres humanos vivos. Si algo valioso aprendimos en el siglo XX fue a desacralizar el arte; terminamos con

la actitud ‘estatuaría’ del siglo XIX y, en consecuencia, hicimos de la escultura un arte más ‘para todo espectador’. A veces nos da rabia el estado de algunas de nuestras esculturas, a veces cambiamos de calle para no verlas, y para limpiarlas perdemos tiempo infinito cincelandos piedras a fin de sacar las marcas del ‘vándalo’ o de algún alcalde que las pinta color piedra para borrar las marcas del anterior. Somos mudos observadores de la dialéctica vándalo–alcalde; las esculturas van engordando con las capas de pintura... Y en última instancia es labor de otros, especialmente de las municipalidades, la conservación y cuidado de nuestro arte; vergüenza para ellos si no las cuidan. Nosotros seguimos trabajando, no podemos enjugar nuestro arte. Un poeta tampoco puede exigir voz de ‘locutor’ para sus poemas. La música suena en la calle con todos los ruidos de la ciudad como contrapunto... La verdad es que, en el tema de la conservación, me ha ido bien en el extranjero, en Suecia, Canadá, Inglaterra y otros países, porque tienen curatorías muy sabias y estrictas. Desde un principio buscan adecuar el lugar y la materialidad de la obra para, sin aislarla, defenderla del *hooligan*. Por ejemplo, en Oxford crearon el siguiente decreto para la instalación de esculturas en la vía pública: ‘Una escultura deberá resistir, aparte de su peso, a todos los *hooligans* que se puedan subir en ella moviéndose al mismo tiempo para derribarla, y después del ataque seguir en pie’. En Chile no me ha ido mal y felicito a las comunidades locales y a la mayoría de las alcaldías por la buena conservación, con la excepción de mis esculturas del Museo Interactivo Mirador (MIM), Rancagua y Chillán (cariños botados). Creo que lo mejor del espacio público es que es ‘público’ y, por lo tanto, es culturalmente ni más ni menos que los seres que caminan por él. Si la escultura en el espacio público es, y nunca deberá dejar de ser, un arte ‘callejero’, tiene que obligatoriamente afrontar las consecuencias”.

Al revisar estas notas, Anthony Caro me respondió en torno a los conceptos de referencia al lugar y el emplazamiento al que se somete toda escultura en el espacio público:

“Recalco la diferencia entre escultura cívica y escultura como bellas artes con las siguientes exigencias: 1) la necesidad de un sitio; 2) el público amplio, no el amante de las artes; 3) las limitaciones prácticas o de ingeniería, el estudio de los cimientos, etcétera; 4) el encargo/propuesta por las entidades respectivas, entrevista..., ¿tenemos que ser “empresarios”?, probablemente; 5) el enfoque basado en maquetas o diagramas; 6) finanzas. Estas diferencias son indicativas de lo absolutamente diferente que necesita ser la mentalidad del escultor de bellas artes en comparación con la del escultor cívico. En lo que él o ella se embarcan demanda un enfoque tan distinto como la diferente mentalidad del arquitecto diseñando una vivienda doméstica y la del arquitecto que diseña un rascacielos urbano. Lo más importante de una obra pública es que declare su presencia con audacia. ‘El hecho de la misma es más importante que su forma’. Ver por ejemplo piedras de pie en distintos lugares: Irlanda, la planicie de Salisbury, las islas Orkney, Carnac-Bretaña, etcétera; la *Columna infinita* de Brâncuși en Târgu Jiu, Rumania, o incluso las piedras inuit que cumplen la función de hitos en un paisaje desolado. La forma puede incluso restarle valor a la presencia, especialmente si llama demasiado la atención a su temática. ¿No es este el caso de las esculturas egipcias de Ramsés II y su mujer en Aswan? ¿Realmente necesitamos a estas dos personas gigantescas? Sencillas piedras talladas lo expresarían igual de bien. Tal vez deberíamos prestar menos atención a aquello de lo que se trata y más a su tamaño, fuerza y presencia. La escultura para espacios públicos es ante todo un marcador. Proporciona un elemento de puntuación. Dice: Seres humanos estuvieron/están aquí. Es muy importante. No puede ser una Delicada Flor. Ya sea que se trate de una estatua ecuestre, una columna o una escultura de Calder en rojo intenso, se proclama a sí mismo y da carácter a su entorno. Moore fue un experto en emplazar sus esculturas. Pero si estamos hablando acerca del arte de la escultura, el hacer la escultura más expresiva, lo que es importante es el trabajo en sí y no su emplazamiento. Yo no estoy de acuerdo contigo, Pancho, en eso de que la escultura pertenece a las

calles. Yo creo que la escultura necesita ser tratada como una de las bellas artes. La gran escultura de Picasso en Chicago (agrandada por arquitectos) y las grandes piezas de Richard Serra son correctas para el aire libre pero son excepciones a la regla. La regla más importante para la escultura al aire libre es conseguir la escala correcta, correcta en relación tanto con los humanos que usan el espacio como en relación con la ciudad o los campos que ya ocupan el espacio”.

Frente a tales declaraciones respondí:

“De acuerdo, maestro, mi empeño mantenido ha sido volver a juntar en mi obra al escultor ‘cívico’ y al de ‘bellas artes’, como siempre sucedió en el pasado, cuando en Isla de Pascua o Florencia la escultura fue siempre cívica–bellas artes. Nunca hubo contradicción entre ‘pertenecer a la calle’ y escultura como gran arte. Estoy de acuerdo en que la escultura pública limita mi libertad para investigar por una serie de factores, como los inmensos costos en tiempo y trabajo demandados por una obra de gran formato. Reconozco que la escultura pública es de por sí conservadora. Acepta un mínimo porcentaje de pequeños cambios y ninguna posibilidad de colapsos, tiene que cumplir obligatoriamente con los mismos requisitos de seguridad y durabilidad de cualquier objeto del espacio público, faroles, semáforos, etcétera. Nuevos materiales, no probados en su durabilidad, resultan inviables; ningún patrocinador los aceptaría en su espacio público. Tenemos que ser capaces de salir adelante en esa selva de limitaciones que ‘la calle’ nos pone por delante. Sumamos a lo anterior al gestor de arte público. Este normalmente vende a ‘su artista’ como marca registrada, con un estilo conocido, como un producto de primera clase en el mercado que da prestigio con su sola presencia. Y esa marca no puede cambiar cada cinco minutos. Mi lucha íntima es no repetir una receta, ni ofrecer ‘más de lo mismo’. Tony, conozco al diablo grande amenazando constantemente al escultor cívico, pero tienes que aceptar que es el mismo que atacó a los escultores a lo largo de nuestra historia. Miguel Ángel y Brâncuși en su *Columna infinita* y todos los buenos escultores del pasado hicieron la síntesis, y siendo ‘cívicos y de bellas artes’ salieron victoriosos de la batalla. Mi camino

personal en el tema ha sido un intenso trabajo de investigación en escultura privada, colecciones temáticas en pequeña escala que han sido para mí factor de constante renovación.

Creo que en este punto debemos emplear toda nuestra inteligencia; solos no podemos. Necesitamos con urgencia una crítica dura e inteligente que considere las condiciones prácticas de gestión, emplazamiento y lenguaje de nuestra escultura de la calle, que tú llamas escultura cívica. Mi experiencia en el tema del emplazamiento es el viaje constante de mis esculturas. La del Aeropuerto de Santiago, de once metros, ha cambiado tres veces de posición, por lo que he ido cada vez cambiando la forma, el color y el tamaño. *Esmeralda*, 25 m, dos veces de color y emplazamiento. *Caleuche*, Puerto Montt, 40 m, una vez. *Fuente Arrau*, Chillán, 12 m, dos veces. *Sauce del Maule*, una vez. El viaje constante de estas no es nuevo. Todas las obras del Belvedere en el Vaticano, independiente del viaje original de Grecia a Roma, fueron transportadas en carreta a París a través de los Alpes, tomadas por Napoleón como botín de guerra. La única de estas esculturas que permaneció en su lugar fue el *Marco Aurelio*, en la Plaza del Capitolio. En lo señalado anteriormente hay una enseñanza: la escultura, si bien está hecha para un lugar, no puede ser realizada *solamente* para ese lugar, y aquí estamos hablando de ‘escultura de bellas artes’. Pienso, por experiencia, que esta debe tener una intención, una coherencia total en su discurso, cualidad inherente a toda obra de arte a fin de sobrevivir a los cambios de lugar y época. Una buena escultura generará finalmente su propio lugar, como un libro busca y encuentra su interlocutor. Un segundo punto mucho más práctico es que no podemos detener el crecimiento y la evolución de las ciudades fijando en ellas como clavos nuestras esculturas. Vuelvo a mi intuición de movimiento. La escultura pública de las ciudades de hoy, pienso, está en un río vivo y torrentoso, eso me gusta. Las esculturas nos pertenecen mientras las gestamos y hasta el día de su instalación. Después son de nuestras ciudades de Latinoamérica, donde vivo y trabajo; ellas corren libres e irreverentes hacia el futuro. Yo dejo irse mis esculturas por la misma corriente. Que sigan el mismo camino que yo tomé después de salir de los museos,

universidades y vanguardias. El camino de la calle: ‘la maestra calle’, tal como es, soberana y libre. Se añade a lo anterior el hecho de que la escultura pública vive desde el principio en lugares donde el terreno tiene un altísimo costo. Por eso siempre está en riesgo de ser trasladada de lugar. Ese problema no existe en parques o plazas donde la escultura tiene un lugar garantizado desde el principio y por tiempo prolongado. El riesgo está latente en espacios de gran valor comercial. Para el caso, narro mi experiencia con mi obra *Esmeralda*, de $25 \times 33 \times 15$ m, creada para un gran centro comercial en Santiago. Trabajé en ella teniendo como referente la navegación en el océano Pacífico. Y fue hecha para ser emplazada en una gran plaza de 200×150 m. Al cabo de un año estaba rodeada por toda suerte de carpas de promoción de productos, pequeños *stands* comerciales e inmensos letreros. Reclamé al dueño, quien gentilmente me explicó que los aproximadamente 800 m^2 de terreno que ocupaba exclusivamente *Esmeralda* valían muchos millones, mil veces más que el valor de la misma escultura. Al fin en 2014 financió su traslado a una plaza definitiva al frente del Estadio Italiano en Santiago

Respuesta de Caro, a propósito de monumento, conmemoración y estatuaría:

“No me gusta el monumento que no es una escultura como gran arte, como bellas artes. Ahora, sin embargo, la escultura ha sido ‘devuelta a la gente’. Gran parte de ella es cívica y, a pesar de que pueda no ser de nuestro agrado, me temo que debemos aceptar el hecho de que junto con nuestro trabajo privado, íntimo, hay que pensar en términos de una escultura cívica o monumental. Lo que se crea es muchas veces grande y feo; debemos tratar de hacerlo mejor. Ha habido intentos de amplia repercusión por enfocarse en lo social. Por ejemplo, el proyecto de Gormley *One & Other*, en el que cada persona disponía de una hora para pararse sobre el plinto desocupado en Trafalgar Square; o el emplazamiento de sus figuras en techos y otros puntos improbables pero espectaculares en toda la ciudad. Pero me parece a mí que estos omiten lo escultórico en favor de lo social y que eso no nos concierne salvo como un emprendimiento social interesante”.

Luego de admirar su manera de referirse al monumento, inmediatamente volví a responderle:

“Estoy de acuerdo en que había que limpiar el campo escultórico de tanta subyugación a la literatura de folletín, a tanto gesto heroico, tanto bigote, tanto sable. Teníamos que liberarnos de la ‘estatuamania’ y lo hicimos. En el siglo xx, todos colaboramos con la limpieza y convertimos la escultura en un arte independiente de cualquier condicionamiento de los mandantes de turno. Esa fue una movida heroica de tu generación. ¡Gracias, maestros! Pero, por otra parte, creo que de tanto limpiar perdimos la esencia de nuestro arte, la de ser un lenguaje de ‘libre conversación con el público en su propio espacio’, nos quedamos con un arte aséptico, una verdadera clínica, fuera del diálogo social. Al volver al espacio público me di cuenta de que los memoriales los seguían haciendo sin nosotros, muchas veces gente sin ninguna formación en el tema; un ejemplo es un aberrante memorial a las víctimas del terremoto que tuvimos en Chile en el 2010. Me adentro más profundamente en el basurero de la historia del arte donde nosotros mismos arrojamos la estatuaria. Mi impresión después de dar una vuelta por nuestras ciudades, Santiago, Londres, o las visitas conversadas que hicimos juntos al Museo Antropológico de México o al Museo Británico, mirando toda la escultura pública que albergan, es que resulta indudable que hay una parte de este muerto que goza de buena salud.

Ahí están, incólumes, coherentes... En algún momento del siglo xx los escultores perdimos la brújula. Por la vaguedad del discurso, por la insistencia en la libertad creativa, perdimos la esencia: la relación estrecha, continua y coherente entre el público, el país, la cultura y nosotros, establecida desde el origen por la estatua, hace cuarenta mil años. El público, el Estado o el alcalde mandaban a hacer la escultura, juntaban el dinero y proponían el marco y las condiciones dentro de las cuales el mensaje del escultor se movía, el tema, el terreno, la manera de ser de ese específico grupo humano, en nuestro continente y en el tuyo, con su historia, su arqueología, con este paisaje resonando como fondo de escenario. Ese mensaje era conversado a través de visitas a nuestros talleres durante todo el proceso de gestión de la obra y, finalmente,

público y escultor instalaban la escultura en la plaza. O en el templo. Esa continuidad estaba perdida en nuestra generación; comprendí que esa pérdida era suicida y que tenían razón los críticos al decir que la escultura se había transformado en un arte retórico, solamente una artesanía, sin mensaje, sin público ni contenido. Decidí recuperarla a mi manera y, sin ninguna vergüenza, comencé a concebir mis esculturas como grandes estatuas. Así por ejemplo *Rueda del Larmahue* es un monumento al regadío chileno. *Esmeralda* es un monumento al buque más emblemático de Chile. *Aeropuerto* es un monumento a los aeronavegantes. Yo mismo propuse un monumento a los navegantes del río San Lorenzo: *Barca volante*, en Toronto, Canadá.

En el tema de la conmemoración, la gente necesita detener el tiempo en la materia para marcar un lugar con un hecho social después del cual no se puede seguir viviendo sin recordar. La conmemoración también sigue siendo uno de los pilares de la escultura en la calle. Pero este es un punto que nadie se atreve a tocar por temor a ser tildado de reaccionario. Los primeros en reaccionar contra la conmemoración de carácter operático-estatuario fuimos los propios escultores, pero no puedes negar que la escultura contemporánea nace de la conmemoración. *Los burgueses de Calais*, de Auguste Rodin, guarda la memoria de cinco héroes; *Columna infinita*, de Constantin Brâncuși, conmemora a los héroes de guerra en Rumania, su país, y constituye la primera escultura monumental abstracta, no estatuario, en la historia de la escultura. Conmueve en Rotterdam el monumento llamado *La ciudad destruida*, del ruso-francés Ossip Zadkine, que recuerda el bombardeo nazi. Hace diez años realicé en Santiago de Chile el *Memorial de los detenidos desaparecidos*. Es mi escultura más querida y el lugar más importante para guardar la memoria de la tragedia política de 1973 que todos vivimos en Chile, y que jamás repetiremos. No termina la conmemoración, querido Tony, lo que sí termina es la estética operático-romántica inherente a ella misma.

Al volver al espacio público me di cuenta de que había otro campo abandonado por nosotros y que nos estaba esperando: nuestro trabajo vinculado a la arquitectura, o lo que, despreciativamente, algunos llaman

“mobiliario urbano”. Me refiero a todos aquellos objetos grandes que el arquitecto con su mano jamás podrá tocar, como las fuentes, escalinatas, pisos, pasamanos, pórticos, arcos y juegos infantiles. Hace ya mucho, retomé ese campo tan nuestro, donde entregamos nuestro talento sin preocupaciones de límites entre arquitectura, diseño, iluminación, paisajismo; solamente atendemos a la función social del objeto. Querido Tony, termino la carta con algunas ideas queriendo ampliar nuestra conversación sobre la práctica de nuestra jornada de trabajo en tu taller de Camden Town. La jornada tuya ha sido larga, cerca de setenta años. Estuvimos de acuerdo en que la antítesis y el origen de la escultura pública es la privada. No me refiero a la de pequeño formato y la de las galerías o salones. Estoy hablando de la obra que produce necesariamente ese ser humano autista que es el escultor, quien después de un diálogo con la gente, en su espacio, después de haber retrocedido a través de todas las etapas de la cultura hasta el fondo de la soledad molecular de la materia, hace de ella su casa y su palabra. Lo contrario de un actor es un escultor. Los buenos escultores que conocemos trabajan en aislamiento total. Al lado contrario del espacio público. Su única respuesta al género humano se hace con trozos de materia, que de vez en cuando instala en la plaza. Escultura pública / escultura privada, ese es el misterio del cual deberíamos hablar más.

¿Cómo ha sido nuestra vida caminando en sentido contrario de la procesión y, al mismo tiempo, produciendo el arte central de ella misma, ‘la cruz y el santo’? ¿Cuán profundamente privada es la gestión de nuestra escultura pública? ¿Cuán necesaria es nuestra opción de vida en la sociedad contemporánea? ¿Cuán complementaria es a la sociedad de este siglo, por un lado casi perdida en la realidad artificial y por otro teniendo como única religión y anhelo la protección de la naturaleza? ¿Cuán necesario es mostrar nuestra obra en la materia a una sociedad que trata de volver a la tierra y no sabe cómo hacerlo? Nuestra escultura en la ciudad es, al fin, solamente presencia, testimonio corpóreo producto del contacto personal con la materia, de un escultor que la amó, la entendió y vivió pegado a ella. Ese entendimiento de la materia fue nuestra opción de vida, a la vez que la parte privada de la escultura

pública. Hace años dejé de conversar mentalmente con interlocutores del mundo académico. Hace años que dirijo mi mensaje escultórico a la gente, a la calle. Allí viven mis esculturas con las personas que en mil días las verán o tocarán a diferentes horas, con distinta luz.

Ellos son nuestros interlocutores, seres a cuyas vidas agregamos nuestras esculturas, ‘el público’, el mismo que entra al cine a ver ese arte que se comunica a través de un millón de imágenes en dos horas, pero que a la salida vuelve a encontrarse con nuestra escultura que le transmitirá su significado en una sola imagen, en un solo instante, al que se sumaran un millón de instantes durante el tiempo que dure su vida”.

La respuesta de mi querido amigo no se hizo esperar:

“Querido Pancho, de acuerdo... El arte público se dirige a un público amplio no necesariamente culto. Tenemos que ver de qué público se trata y averiguar cuáles son sus necesidades. ‘Pero no existe una guía de cómo los escultores pueden abordar el problema’. Tú planteas un problema pedagógico muy serio; en mi caso y creo que en el tuyo fuimos autodidactas; hasta hoy no me he encontrado con ninguna facultad o departamento que enseñe las condiciones básicas de un arte en el espacio público, tanto en su sujeto de contenido como en sus condiciones prácticas...”.

Luego de releer cada uno de los pasajes de nuestro intercambio epistolar, simplemente le escribí: “Estimado maestro, este es solo el comienzo, sigamos conversando... Cariñosos saludos a Sheila”

SANTIAGO DE CHILE, JUNIO DE 2015

2

3

ESPACIOS/OBRAS

DISCIPLINAS/AUTORES

“VIVIR MATERIALES”.
A PROPÓSITO DE ARTE Y CIENCIA

Mi último contacto con alguna ciencia fue en el área de lo que en ese tiempo se llamaban “las ciencias humanas”, específicamente la filosofía. En 1966, entregué mi tesis de título, “El arte como conocimiento”, después de cuatro años de dedicación exclusiva al pensamiento filosófico. Decidí cambiarme a la escultura, el oficio que desempeño hasta hoy. Treinta y cinco años más tarde, pensando en este encuentro desenterré aquella tesis. En ella me encontré con el siguiente párrafo a propósito de la manera en que un científico y un artista se aproximan a la realidad para conocerla: “En la relación estética, el sujeto se enfrenta al sujeto con la totalidad de su riqueza humana, no solo con

su inteligencia, sino con su sensibilidad y afectividad [frase de algún estructuralista de aquellos tiempos, como Lucien Goldmann]”.

“Con la totalidad de su riqueza humana...”. Para relacionarme estéticamente con la realidad, la cultura estética de los años ochenta me ofreció el abanico disponible, y entre las artes plásticas y la poesía escogí la escultura, quizás el campo más lejano a la ciencia.

Con toda su lejanía, la casa de la escultura tiene muchos compartimentos. El mío, para definirlo rápidamente, es más funcional que visual, más material que imaginario. Toda mi escultura está hecha con mis manos y mis herramientas y, fundamentalmente, yo diría que mi escultura es matérica, porque considero la materia como la palabra esencial de mi discurso escultórico. Para eso, busco la materia con que trabajo en su propia madriguera y me relaciono con ella en su estado más silvestre, tal como la ofrece el planeta, sin tocar por otra mano humana y antes de la manipulación industrial.

Vivo en mi propia cantera y la trabajo. Busco en el bosque vecino mi propia madera y consigo el acero en grandes trozos que yo mismo modelo y dimensiono al rojo con mi fragua y mi martinete.

Toda la materia es, para mí, el diccionario básico del lenguaje escultórico, y, para que mi palabra escultórica sea exacta, cosecho mis materiales en su origen y luego trabajo con ellos.

Creo que aquí podría haber un primer punto de coincidencia con la manera de trabajar de un científico, que también se relaciona con el mundo material en su forma original.

Mi maestro inglés Anthony Caro me decía en una carta reciente que un escultor tiene que ser obsesivo con su oficio, “tiene que vivir escultura, pensar escultura, soñar escultura”.

Estoy de acuerdo pero, para eso, antes tiene que vivir materiales, pensar materiales, soñar materiales, como un poeta tiene que vivir palabra, pensar palabra, soñar palabra.

Si pudiera definir mi vida de escultor, ese campo tan lejano a la ciencia, diría que ha sido solamente una convivencia con la materia. Dentro de ese reino tan grande, he conocido en algo el acero, la piedra, el hielo, el agua, la arcilla, la madera, la arena.

Fue tan grande y fascinante el campo que se abrió y, por el contagio de su luz, también tan grande su tarea, que no he tenido tiempo de mirar para el lado, donde las corrientes posdadaístas, minimalistas y conceptuales sí dieron pasos positivos para juntar la ciencia con el arte.

Mi opción fue dejar la filosofía trabajándome al fondo y en silencio como una cuña de energía. Y la he mantenido implacablemente en esa posición, aflorando por mis poros escultóricos de otra manera, como el orden y la coherencia que la ciencia filosófica me dio.

Fue quizás por esa pobreza intelectual que me impuse que fui descubriendo en la materia una profunda inteligencia, con una sola ventaja sobre nosotros, el género humano, científicos o escultores.

Una piedra, un trozo cualquiera de mármol o granito vive en paz en su quietud, en la coherencia silenciosa de sus cristales y sus fórmulas matemáticas hechas carne transparente de cuarzo, feldespato o carbonato de calcio. Un trozo de piedra vive sin explicaciones que dar, sin tener que justificarse ni defenderse, sin carrera que correr. Ni títulos académicos que coleccionar.

A esa dignidad pétrea quiero referirme a propósito de la última *Pietà* de Miguel Ángel, la de Milán.

Un planchón gigantesco de caliza constituye todo el territorio norte de la península itálica, desde Roma hasta los Dolomitas venecianos. Ese planchón de kilómetros de espesor y millones de metros cúbicos de materias está formado por la sedimentación de materia viva. Son millones de caracoles sedimentados durante millones de años. Muy recientemente, en la misma época en que Colón viaja hacia América, Miguel Ángel extrae personalmente de las canteras de Pietrasanta un *block* para su última *Pietà*. Viejo ya, lo lleva a su taller y muere en el intento.

Martillo en mano, hace pasar tres toneladas de materia cristalizada desde la geología hasta la cultura. Por esa obra, cambia la vida de todos los escultores y, por cierto, la mía. Reordena el arte de la escultura hacia el pasado y hacia el futuro. Pero yo pienso, y aquí viene la enseñanza, que al soporte piedra de esa *Pietà* se le agrega muy poco valor por el hecho de la escultura tallada en ella. El valor original, al menos un 80 %, está dado por la paz molecular del trozo de mármol.

En este punto quizás estaría la posible coincidencia entre un científico dedicado a la materia y un escultor dedicado también a la materia.

Más que buscar entender el mundo material, que nunca entenderemos en un viaje de exploración que tampoco termina, lo que buscamos es simplemente estar ahí, adentro mismo de las piedras, en su templo iluminado, estar ahí todo el tiempo que podamos, sopladitos al lado de adentro de las piedras, como mi maestro Samuel Román, buscando por osmosis la paz en que ellas viven.

Después de tantos años de convivencia, me doy cuenta de que he vivido muchas más horas con la materia que con los humanos, en una convivencia activa, tallándola, abriéndole hoyos, reduciéndola a polvo, descascarándola, soldándola, remachándola, siendo muchas veces rechazado por ella, volviendo a modelarla con cinceles, formones y buriles, esmeriladores de diamante, cortadores de oxígeno, antiguas cuñas de metal o simplemente mano a mano con la arcilla en el viejo oficio de los alfareros. Y cambiando de escala con ella, apropiándomela con grúas y camiones, en complejísimos programas de montaje en conjunción con ingenieros, calculistas y metalúrgicos.

También en la convivencia he tenido largos silencios con las manos quietas, donde me he dedicado nada más que a observarla para usar su naturaleza con precisión en mi lenguaje de la escultura.

En esa convivencia activa, he cambiado finalmente de lugar y me he puesto del lado de la naturaleza. El siguiente escrito de Ángela Leible, pintora muralista, expresa muy bien este cambio de bando:

“En mi pintura toda la naturaleza mira al hombre.

Así como después de un día de trabajo se detienen las industrias.

Las máquinas se quedan en silencio mirando al hombre.

Esperándolo. Mirando a un ser humano que aún no llega.

Pienso en una fábrica de luz creadores de árboles y montañas.

Especies que viven en paz.

Toda esta industria se detiene y alcanza a ver a un hombre obsesionado.

Lo enfoca y lo mira en su crecimiento raro, como lo ha hecho con muchas especies anteriores.

Sabiendo de fondo que la vida es muerte, evolución y vida.

El universo sabe superar su crisis.

Y lo hace porque lleva escrito en sus moléculas la fórmula de la vida, esa misma porfiada vida que es el destino admirable de la materia”.

Cambíe de bando poco a poco, cambíe de lo que los poetas llaman “posición”. ¿Cuál era la posición de Gabriela Mistral en los sonetos? Bajo la tierra, seis pies bajo la tierra. ¿Cuál era su posición en *Desolación*? Bajo la nieve, bajo una ola de salmuera. ¿Dónde estaba Gabriela antes de tomar el lápiz en su mano, antes de poner el cuaderno en sus rodillas? ¿Cuál era su posición?

¿Cuál es mi posición antes de tomar el cincel, antes de entrar al arte, en el 90 % de mi vida que transcurre al lado de afuera del arte?

Mi posición la cambió la materia. La posición: aquí está la brecha mayor entre las artes y la ciencia, y jamás podremos hablar sin reconocer y estudiar a fondo en forma científica esta diferencia.

Un científico no puede tener posición. Quizás al principio, en las hipótesis. Pero después, durante toda su vida, tiene que luchar contra ella para dejar su cerebro en paz y ser efectivo en su juicio.

Repito la frase de la muralista Leible: “En mi pintura toda la naturaleza mira al hombre”.

Un científico es un hombre que mira. Impresionante imagen de Ángela, toda la naturaleza mirando, ese gigante mirando a un hombre obsesionado, eso es un científico. Un artista puede, si quiere, hacerse cómplice de ese gigante que mira. Ángela sigue simplemente con su pintura la posición de Emerson, el fundador de la cultura americana, la de Whitman, Gabriela Mistral y Neruda, y recientemente en Chile la de su maestro del sur, Jorge Teillier: “Si alguna vez / mi voz deja de escucharse / piensen que el bosque habla por mí / con su lenguaje de raíces”.

Entonces lo incomunicable entre la ciencia y el arte no es lo que se mira, ni cómo se mira, ni cómo lo que se mira se transforma, ni

siquiera desde dónde se mira, ni cómo se permanece por largos tiempos siguiendo pequeñas luces en la oscuridad, o qué instrumentos se usan para mirar; sino el simple hecho de que, al igual que una piedra, el escultor, el pintor o el poeta Emerson no tienen que justificar su posición, no tienen que partir de una hipótesis y probarla con razones, no tienen que hacer pasos lógicos ni definir con fórmulas los resultados de su búsqueda.

Al igual que una piedra, un artista no tiene que probar nada y finalmente su obra no sirve para nada más que para reflejar una posición que es quizás lo más difícil de descubrir en un artista.

Vuelvo a mi tesis de mis tiempos de filósofo y pienso que en verdad establecí “una relación estética con la realidad”, y Dios sabe que he sido obsesivamente estético y que he intentado enfrentarme a mi objeto —como mis maestros y colegas— con la totalidad de mi riqueza humana.

TEXTO PRESENTADO EN EL CONGRESO ARTE Y CIENCIA,
RESILIENCE 2017, ESTOCOLMO.

“TUS HORNOS Y TUS FRAGUAS”. MISTRAL A OJOS DE ESCULTOR

Discurso de integración a la Academia Chilena de Bellas Artes

Sin erudición, sin método, sin ser especialista en literatura, ni en textos de otro tipo, escribo para fijar y compartir las intuiciones fundamentales que me ha dado la lectura de su poesía. Es un relato–testimonio, casi un diario de viaje que podría servir como material fenomenológico de la relación que establece un escultor y su poeta.

Poco hablo de mi obra escultórica, ella habla por mí. Está en las calles, en el paisaje de Chile y en otros países. Adentrándome en mi práctica, descubrí dos talleres: el “taller visible”, a propósito del cual tengo varios escritos: piedra, acero, madera. En él reconozco cada

herramienta, la altura de mis bancos de trabajo, la calidad de mis materiales. Consustanciado con él está mi “taller invisible”.

El propósito de este texto es darle a mi segundo taller, el invisible, una mirada a la luz de la poesía de Mistral, ese subterráneo espiritual de mis horas de trabajo, el lugar y fuente de mi fuerza, mi energía que durante cincuenta años ha movido, en el taller visible, mil toneladas de materia. Podría también ser un relato de mi migración —surgida de los terrenos reflexivos— desde la verdad a la belleza.

Rescaté la palabra “belleza” del exilio adonde los efluvios de la estética romántica, junto con dos guerras mundiales en el hemisferio norte, la desterraron durante todo el siglo xx y este comienzo del xxi. La rescato a la manera de Gabriela en su “Decálogo del artista”, de *Desolación*: “Belleza, la sombra de Dios sobre el Universo”.

En mi taller invisible los poetas han sido los guías, junto a los músicos. Ellos trabajan en los niveles superiores de la cultura. Los escultores, en Grecia y en México antiguo, pertenecíamos al pueblo raso (profesión de pobres). Siempre hemos sido guiados por los poetas, aunque muy pocos escultores hayan sido a la vez poetas: Miguel Ángel con sus sonetos, nuestra querida Rebeca Matte, generadora de finísima poesía, también el escultor Claudio Girola y su participación en el poema colectivo *Amereida*, y, finalmente, Tótila Albert. El resto de nosotros buscamos al poeta hasta encontrarlo. Auguste Rodin, por ejemplo, hizo una dupla con Rainer Maria Rilke. En mi caso vengo hace cincuenta años caminando junto a Mistral.

Reconociendo esa verdad también sé, en lo más profundo, que escultores y poetas pertenecemos a la misma familia.

Mi personal lectura de Gabriela ha sido una conversación, permanente y antigua, un intercambio de luz y sombra desde una tierra común, la que ella ganó con su poesía para todos nosotros, la misma que yo trabajo cada día con mi escultura, mis piedras y mi fragua.

Nacimos y vivimos nuestra niñez en los valles centrales de Chile, en ese tiempo un país rural, que hace muy pocos años cambió de rumbo hacia una básica industrialización. Ambos vivimos más de treinta y tres años en la cordillera, caminando y, a la vez, sumergidos desde ahí en la lectura de mil libros.

Como ella, nací, crecí y aprendí a caminar, a sentir y pensar, igual que la mayoría de los chilenos de mi generación, queriéndolo o no, en el suelo y el cielo de la cultura judeocristiana. Como ella, también se lo debo todo al legado de la educación liberal, al tesoro artístico cultural generado y custodiado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

No salí de tus laberintos.
 No salvé tus encrucijadas,
 vadeé en vano cuarenta vados,
 crucé en vano la mar amarga.
 Mis noches son repechos rojos
 y mis encantamientos, abras
 [...] en mi muerte daré tu máscara.
 Me acostaron sobre tu lomo
 y me clavarón a tu espalda.
 Nunca tendré los llanos dulces
 ni dormiré sobre las playas.
 Llanos y dunas me miraron
 en mí tus hornos y tus fraguas.

("Cordillera", *Lagar II*)

Al fin, si la cal de los huesos de la poesía de Mistral está hecha de piedras, esas son las mismas en basaltos, travertinos, selenitas, granodioritas y andesitas que trabajamos los escultores.

Baso esta historia en una sola lectura de la poesía y prosa de Gabriela, una sola lectura de las fuentes poéticas de Mistral, una sola vida y travesía por los Andes leyéndola, y cincuenta años de escultura con ella en la cabeza.

La poética de Mistral es anterior al racionalismo, no solo porque no tuvo educación sistemática y sabido es que el título de profesora se lo otorgó el presidente Pedro Aguirre Cerda por sus méritos como poeta. Además, se ancla en culturas anteriores al siglo XVII europeo, la

bíblica, la mediterránea y la andina, desplazándose solamente en dos niveles: en lo “neto” a la vez que en “los filos altos del alma”.

El cielo de Mistral, un lugar sobrepoblado donde vuelan, caminan y cabalgan todos los poetas anteriores, los populares y los griegos, Goethe, Martí, Amado Nervo, los bíblicos de la mano con los arquetipos que ellos mismos crearon con su trabajo, sobrevolado siempre por “el cardumen de sus muertos”. La tierra de Mistral, su valle de cordillera, es el ambiente por donde hace circular, ordenando, a su manera, a los habitantes de ese mismo cielo.

Gabriela me enseñó a ignorar los niveles intermedios, el nivel jurídico, la lógica, el método inductivo o deductivo, la reflexión sistemática, la epistemología, incluso la estética.

No escribió para que la leyeran ni para que la entendieran; quizá lo hizo para que la descifrarán. Sus versos son más bien transcripciones de sus sueños y, para entenderlos, primero hay que descubrir sus claves e intentar lo imposible: entrar a su misterio, a su noche.

Para escribir, ella creó su propio taller sin emplazamiento fijo, un campamento entre nieblas, ciudades, ríos y desiertos.

En sus manos, dos herramientas simples: un lápiz y un cuaderno. Entre su cabeza y su corazón, las palabras.

Las herramientas de los poetas, por la fineza de lo que intentan comunicar manipulando palabras mil veces usadas, reciclando algunas e inventando la mayoría, son más finas que las nuestras. En escultura las forjamos y afilamos nuevas, para cada recodo del tallado; esas no se compran y tenemos que crearlas.

A Gabriela casi no le sirven las palabras envasadas en el diccionario.

Aprendí de ella la manera como construye, modela, talla, deforma y encaja cada palabra en el verso; su inventiva es fruto de un acto doble, una mirada directa y veraz sobre la realidad que la rodea y la suspende como la corriente de un río; a la vez, una necesidad nata de compartirlo. “Contadora precisa”, jamás buscó un estilo, menos lo nuevo o insólito (peste de las vanguardias del siglo xx). Como resultado su lenguaje es profundamente propio. No entró en sistemas ni modas

intelectuales, solamente habló de lo que tenía frente a sus ojos, con las palabras que tenía a mano.

Las flores de su casa son las “flores del aire”, esa es la parte sobrenatural de lo que ella misma llama “realismo sobrenaturalista”.

[...] Me fui ganando la montaña [...]

Ellas no estaban en las ramas,
ellas no abrían en las piedras
y las corté del aire dulce
tijereteándolo ligera [...]

Corté de un aire y otro aire
tomando el aire por mi selva...

("La flor del aire", *Tala*)

Siguiendo a Mistral trabajé en paz, me acostumbré a vivir así, dejé de buscar la verdad y comencé a seguirle la pista a la belleza, “la olvidada” de los tres atributos aristotélicos del ser.

Para ir a dar con ella, no hay opciones intermedias: roca o cielo.

Porque estuve en mi cantera, en la tierra, casi debajo de ella, “las flores de la belleza” se me abrieron en las piedras.

Belleza: nuestro campo ancestral de donde nunca debimos salir. Nos desviamos, pidiendo prestadas luces en el espejismo y a la razón, siendo lo nuestro la intuición, el ver y no ver, y la buena costumbre de vivir en paz sin certeza alguna.

En los dominios del *pulchrum*, donde vive cómodamente la escultura, no hay niveles intermedios. Un artista allí se mueve legítimo en la niebla, majestuoso en el misterio, sin tener nada que probar o rebatir, sin competir con nadie, sin obligar a nadie a ser como él.

Belleza es lo que Gabriela sin distinciones nos entregó, con sabiduría, fuerza y ternura en su poesía sincera y profundamente popular. La belleza es el reino de Mistral

Lucila, que hablaba a río,
a montaña y cañaveral,
en las lunas de la locura
recibió reino de verdad.

(“Todas íbamos a ser reinas”, *Tala*)

Gabriela me conminó a vivir en el abismo sin barandas, manipulando toneladas de granito, basalto, arcilla, acero y bronce; me enseñó la valentía para hacerlo, me enseñó a construir mi vida sobre la nada (“La flor del aire”), por un camino propio identificado únicamente con la búsqueda y cumplimiento de mi destino personal e intransferible, sin dar explicaciones, y ya perdida, por lo demás, toda esperanza de encontrarlas. He llegado a entender, con Mistral, que un artista tiene solamente dos trabajos. Primero, navegar en su arte hasta descubrir qué vino a hacer a este mundo. Segundo, una vez descubierto eso, con fuerza, coraje y valentía: hacerlo.

Convivir con ella ha sido vértigo puro, asomarme al infinito.

En los filos altos
del alma he vivido:
donde ella espejea
de luz y cuchillos

(“Poeta”, *Tala*)

Fue Roberto Matta, en una conversación en su casa de Edwardes Square en Londres, el año 1978, quien cambió el rumbo de mi lectura de Mistral. Me aconsejó: “En Chile hay dos poetas que te pueden ayudar con la escultura: Pablo Neruda, pero especialmente Gabriela Mistral. Y ella por su manera tan valiente de *entrar en materia*”. Seguí el consejo del pintor y comencé a leer a Mistral desde la materialidad de mi escultura.

En la primera lectura de *Desolación*, en “Los sonetos de la muerte” me encontré con ella sentada a dos metros bajo la tierra, como en su propia casa, fiera guardiana de su muerto amado.

No me costó entender que Gabriela, mujer de pluma tierna y feroz, estaba hablando el mismo idioma con que yo había sido edificado desde mi más temprana niñez, en virtud de las mujeres campesinas que me educaron. Ellas eran así: sabias, tiernas y bravas.

Gabriela legitimó en mí una familiaridad con la tierra, sus cultivos, sus maderas y utilidades y quizá un realismo diaguita, mediterráneo, a la manera de Hesíodo, *Los trabajos y los días*, o las *Geórgicas* de Virgilio, mucho de la Biblia, mucho también del légamo árabe, y con fondo en la poesía española; una cosmovisión perdida por siglos de los sistemas educativos europeos de donde se copiaron, literalmente, los programas de enseñanza de nuestro país, pero sobreviviendo en “la cultura chilena” (en Chile hay dos culturas, dicho sea de paso, la de la Gabriela Mistral y “la otra”, esa que miraba hacia París y que hoy mira hacia Nueva York).

Con ella sentí por primera vez que conectaba mi vida con una tradición útil y sólida a la cual podía, honestamente, sumarme como artista para el resto de mi vida; una espiritualidad matérica y nunca frívola, fundada en una razón poética jamás tocada por las modas.

Renuncié hace tiempo a la carretera de seis pistas donde trafica hoy “el sistema de las artes”. Abandoné ese mundo y su lenguaje inentendible, la pugna por las vanguardias, la fiebre arribista, las relaciones públicas, el cambio de modas cada cinco años, su desconexión absoluta con la gente.

En silencio me transformé en artista local, sin prisa. Construí mi casa y taller en una antigua cantera de los Andes, desde donde mirar cada día la gigantesca naturaleza e integrarme a la más inexplorada de las culturas.

No es que Gabriela hubiera abierto, con su obra y su vida, una “caletera cultural paralela”; ella legitimó para todos los artistas, y para Chile en general, caminos que todos conocemos y amamos, que sabemos que están ahí, “los caminos inexplorados de la cultura

chilena”, comarcas verticales en los cerros, caminos de arena en el desierto por donde caminan sus “locas mujeres”, campos sobre los cerros para cortar sus “flores del aire”, grutas para traficar hasta el fondo de la tierra y soñar toda la “noche de metales” del *Poema de Chile*.

Al final del camino: su casa y su mesa, pan, sal y agua.

Ejemplo honesto para construir mi taller invisible y también nuestra casa.

“Chile... dos mundos casi completamente independientes, cada uno con sus costumbres, su arte, su literatura y hasta su religión separados... Se trata de dos sociedades superpuestas”, dice Luis Oyarzún en “Poesía y sociedad en la América Latina”.

En su poética y en sus genes, en sí misma Mistral, “Carne de Mitla”, anuncia el arquetipo del chileno integrado, ese que todos buscamos ser para un futuro coherente.

En su balanza no se inclina la aguja bajo el peso específico de toda la cultura mediterránea o la energía pacífica de nuestra cultura andina diaguita del Norte Chico; ella, “poeta de aquí”, nos recibe a todos en su casa. Con su lámpara implacable hace visibles nuestras incoherencias generadas al ser un país formado por “sociedades superpuestas”.

En su compañía hice los dos viajes que todo americano del sur debería hacer. El primero a través de la naturaleza americana, la misma que amo y conozco y cuya tierra aprendí a cultivar, con su madera que sé tallar, y la dureza, la flexibilidad, vetas de piedra de casi todas las canteras de los Andes. Amado suelo, eres, por consecuencia, mi diccionario de artista, carne y soporte material de mi escultura. Para conocer su extensión viajé a pie por las montañas de Latinoamérica, recorrí sus bosques y me apropié de ese mundo ancho pero no ajeno.

El segundo fue un viaje hacia mi pasado para desechar en sus túneles casi todo un saco de carga inútil que me entregaron en la educación-para-culturas-superpuestas.

En el fondo del laberinto, seleccioné lo que servía.

Confieso que lo del basurero, y sus verdades y dogmas culturales que no nuestro aquí, fue más grande que lo que traje de vuelta.

Saqué a la luz y acepté como mío el territorio cultural mediterráneo, conecté el pan con el almendro, Homero, Quevedo, los poetas de Medio Oriente.

A la vez que cambié los ejes de mi mirada hacia el norte, giré hacia el sudeste y confronté el pasado europeo con el paisaje y los veinte mil años de historia cultural de América. La historia de mi raza andina, oriental, mongólica, parte legítima de nuestra sangre y nuestros genes.

Muchas veces subí con mis “huéspedes”. Con Dante a mirar las infernales lagunas de ácido sulfúrico en el cráter del volcán Peteroa; ahí recité, a toda voz, partes de la *Divina Comedia* a los Apus de los nacimientos del río Teno. *Per me si va ne la città dolente... Per me si va tra la perduta gente...* A Tobías le mostré las ballenas azules en el golfo del Corcovado, hice sonar la música para chelo solo de Bach a los pies del volcán Tupungato, el Mirador de las Estrellas a tres mil quinientos metros de altura, mientras recolectaba piedras para mi exposición “Viaje al corazón de la piedra”.

Todos mis dichosos invitados europeos sonaron legítimos, despojados de su fama y marco obligatorio de la “historia del arte” por el carácter de nuestro escenario, por su poder. Como en mi casa, los vi por primera vez humildes, humanos.

Vivo en una relación personal de gran amor con estos maestros europeos, que no son invitados recientes; están aquí hace quinientos años en nuestro paisaje cultural, tan legítimos como los álamos, las viñas, los almendros, el trigo y las salvias. Me acompañan también científicos y exploradores, Álgar Núñez Cabeza de Vaca, Alonso de Ovalle, Charles Darwin, Ignacio Domeyko, Luis Risopatrón S., botánicos, geólogos, ecólogos y astrónomos. Converso con ellos, aprendo de ellos.

Toda la cultura del norte y la de nuestro sur y sus personajes conviven en la poética de Mistral, la cultura que entró desde el Asia por el estrecho de Bering hace diez y ocho mil años, base de nuestra *orientalidad*, y la que llegó hace poco en las carabelas de Colón.

Quizá lo más importante que me dio una lectura a fondo de Mistral fue su secreto final: ella conoce a todos los poetas, a los de Oriente y el

Mediterráneo, a los de América, a Emerson y Martí. Habla y escribe en lengua latina, los recibe en su casa, sus interlocutores están en Brasil o Estocolmo, en Cuba o Polonia, pero ella les habla *desde aquí*.

La resonancia más profunda de su voz no es europea. Es artista local.

Desde una lectura profunda de Mistral entendí que tradiciones andinas básicas, diaguitas, estuvieron vivas en las pequeñas calles de Montegrande y, por consecuencia, en ella.

Cultura, síntesis de inteligencia manual y verbal, manera limpia de hacer las cosas, en la palabra y también en el canto, la cocinería, los textiles y el baile, en el rezo, en la sabiduría para la arcilla y la piedra, en el tallado.

Es la coherencia la virtud indomable de Mistral, que innegablemente aflora de la cultura de los Andes, desde la sabiduría acumulada en sus veinte mil años de desarrollo. Una pequeñísima parte de ella se guardó en los libros de los primeros cronistas, el grueso siguió existiendo en la vida diaria de miles de seres, hasta hoy, sin necesidad de imperio que la defienda.

Las categorías mentales que la cultura de Europa del norte aplica a la poética de Mistral están contenidas en el catálogo de herejías de sus religiones: panteísmo, animismo... Son llaves para otra cerradura; no iluminan el camino que ella trazó para nosotros.

Solo una férrea integración de su persona en un solo ser, en su natural incapacidad de aceptar las desintegraciones abismales de la cultura occidental, pertenece a una cultura donde no hay separación.

Tiempo y espacio, el pan y la cara de Dios, los metales y la carne de los hombres, un río o la cantería de su sangre, la madera de un almendro y el corazón de un poeta, sal y gaviota viva, ella misma y un pan abierto, Jesucristo y una piedra de cantos ardiendo en la mitad del espacio.

La cultura andina presente en los valles de la periferia del Norte Chico es fuente primaria pura; no tiene interlocutores ni historia escrita, como sucede con la cultura occidental. Tampoco tiene verdades que defender. No trata de convencer a nadie, no levanta el dedo para llamar la atención, no alega porque no la toman en cuenta; simplemente, trabaja callada, en “anonimato” garantizado.

La cultura andina es una ciudad que vive bajo tierra en silencio contenido.

Mistral es la voz de los poetas que vivieron en ella.

Cuando el Imperio inca, civilización oral, fue derribado, no dejó literatura escrita para constituir las bases de una gran tradición literaria en el futuro cultural de la humanidad, como sucede con los griegos. Los Andes guardan un silencio contenido, como Grecia tendría que haberlo hecho sin Homero. Hoy es una civilización muda hablando solamente con el gesto de piedra de sus monumentos.

Toda la poesía generada por siglos en la gran cordillera, “madre sin palabra”, toda su cultura oral entró al silencio, solo siguieron hablando los arquitectos y escultores, los constructores de objetos: muros, tejidos, herramientas de labranza y flautas. Sigue hablando desde Colombia a Chile, en cada metro del “largo camino del Inca”, en millones de hectáreas de terrazas de cultivo, en esculturas...

La certeza con que escribo la ilumina la voz mestiza de Mistral.

La fuerza con que lo digo proviene de la práctica de mi oficio, la escultura de los metales, la cantería y el tallado, trabajando doce horas diarias durante muchos años, formando equipo con grupos de canteros y herreros, herederos naturales de tecnologías tradicionales de tallado en piedras, metales, arcilla y madera en diversos lugares de los Andes: Colombia, Ecuador, Bolivia, Argentina, Uruguay y Chile, aprendiendo de ellos por la manera de mover sus manos, por el sonido de sus martillos, por osmosis no solo de sus técnicas, sino integrándome a su cosmovisión y cultura, comiendo con ellos, compartiendo el vino y la chicha, aprendiendo la esencia de esta civilización de “pocas palabras” pero poderosa en sus objetos.

Intuí desde el principio una hermandad, me gustó el ambiente que se levantaba como una garúa al leerla, me gustó ella misma y me fui quedando con ella. Ella fue el primer poeta que leí. Permanecí hasta hoy leyendo su poesía pura; no puedo negar que tuve que trabajar con paciencia.

La maestra es “dura de leer”. En otras palabras, para leer a Mistral, primero hay que saber leer.

Había aprendido a leer durante mis cuatro años de Filosofía, especialmente la difícilísima lectura de los filósofos alemanes (Kant y Hegel), y, como ellos, Gabriela no da una pista, no rellena con frases para agradarle al público. De inteligencia implacable, concentradora de tres verdades en solo cinco palabras, para hacerlas vivir en un nudo de acero o en girones de niebla: misterio poético imposible de desanudar, luz detenida en el tiempo.

Comí leyéndola, viajé con sus libros, envejecí con sus libros, que han ido cambiando de formato, ediciones y significado a medida que los dos cambiamos de edad, de cuerpo y de lugares en los más o menos cincuenta años de lectura atenta.

Comencé a leerla a los veintitrés, después que entregué mi tesis de filosofía “El arte como conocimiento”, y a esa edad partí también con la escultura.

Al leerla supe que un poeta llega ni más lejos ni más cerca que el mejor de los filósofos. Simplemente llega a otros lugares y por otros caminos, a lugares donde nunca llegará la ciencia.

La reflexión, la única opción de mi niñez y juventud, fue una caja fuerte, reforzada por un muro de roca dura, cegado a la vez por la luz de interrogantes impenetrables que el reino del pensamiento me generaba. Fui uno más en la especie humana de esa época, uno más en la máquina educativa cuya única salida eran “las profesiones liberales”.

Admiro la reflexión, las ciencias, quién podría no hacerlo. Más de diez años que participo en congresos de arte y ciencia, como Stockholm Resilience Centre de la Universidad de Estocolmo y su rama americana, Saras, el Taller Arte y Ciencia, en Maldonado, Uruguay.

No admiro en las ciencias su sistemática incapacidad de reconocer que todos sus descubrimientos son milimétricos pasos en un universo sin límites, un misterio gigantesco, la monopolización dogmática de la realidad, su capacidad sin freno para subdividirla; no admiro en ellas su cualidad invasiva en los sistemas educativos, incluidas las artes

visuales; tampoco su mecánico empirismo; menos admiro la exigencia de presentar evidencia para todo lo que decimos o pensamos. No encuentro erotismo alguno en el *eros* intelectual.

Mirando hoy desde una prolongada práctica de la escultura, mirando desde el taller, examinando el pensamiento occidental que formó en un tiempo la casi totalidad de mi pensamiento, tomo conciencia de que en el mundo de la reflexión la idea de materialidad (suelo y fundación de la escultura) se manipula con la punta de los dedos, con miedo y casi con angustia.

En el viaje comencé a mirar con sospecha la estética occidental, que después de todas sus vueltas instaló al espectador medio, al crítico de arte, al curador, también al filósofo esteta, inmovilizados en un asiento fijo, mirando el mundo material como un mal necesario, un pantano indomable, del cual “ojalá salgamos rápido”.

Hago un contrapunto del párrafo anterior con mis maestras Marta Colvin y Lily Garafulic, quienes fueron místicas adoradoras de la materia, lo mismo la generación anterior a la mía, la de Sergio Castillo, Juan Egenau y Federico Assler.

Al racionalismo invasivo de los sistemas de pensamiento se nos suma la desacralización de la materia, como consecuencia de la primera y segunda Revolución industrial.

“La naturaleza deja de ser una fuente de hierofanías y el trabajo un rito”, como dijese Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones*.

El lenguaje escultórico, que en su esencia es naturaleza y materia, queda, por consiguiente, al lado de afuera.

¿Qué sucede, también, con la palabra escrita? En esta necesaria desacralización de la materia, para que este estilo terrible de mundo siga existiendo, ¿cuánto vale hoy el respaldo material de las palabras con las que hablamos y con las que trabajan los poetas?

La respuesta tiene sus cimientos en mi punto de encuentro con Mistral: “la causa material”.

¿Qué sucede cuando las palabras pierden su base? Palabras que también tienen su origen en las cosas que, a la vez, en un movimiento

de retorno, las nombran. Palabras, envoltorios de “los objetos”, seres a mitad de camino entre la especie humana y la naturaleza, seres por los que seremos recordados como especie, seres que hacemos aparecer en la superficie del planeta. Después, para distinguirlos unos de otros, envolvemos en palabras “de base”, los substantivos, *sub-stare*, substancia, enjundia: casa, plato, aguja, peineta, mesa, escultura, lápiz, papel..., yunque en el que estuve sentado mientras escribí estas notas.

Si los objetos fueron creados para la sobrevivencia material de la especie, a la vez fueron creados para nuestra sobrevivencia espiritual.

Cuando los objetos que nos rodean, en tan solo un segundo, se vuelven chatarra anónima sin origen ni destino, carne de basural, la palabra empeñada no cumple su promesa; la silla en que nos sentamos se desarma, estamos en problemas porque no solo el objeto sino el lenguaje pierde sus cimientos, su garantía en oro.

Los únicos perdedores somos nosotros, porque la materia, la despreciada “causa material”, el mismísimo universo y nuestra biosfera, indiferente a nuestra Revolución industrial, seguirá su camino.

Al fin, si los ejes de la poesía de Mistral son de madera, ellos son los mismos troncos de espino que sustentan el arte de la escultura.

Esculturas, “palabras primordiales”, seres a mitad de camino entre la especie humana y la naturaleza, seres que hacemos aparecer en la superficie del planeta, substantivos de piedra.

Sub-stare (lo que está debajo, y de pie), substancia, enjundia, médula poética, seres creados en una asociación dialéctica entre materia y necesidad escultórica, para hacerlos vivir con toda nuestra inteligencia y liviandad de manos y al fin dejarlos “cargados”, como cartas sagradas.

Decía que intuía desde el principio una hermandad con Mistral, más bien una complicidad, por el poder de su “inamovible manera de habitar la tierra”; con “mano de mujer” exorcizó en mí las “culpas de la materia”.

Los escultores trabajando hablamos solos; cada palabra es un golpe en la puerta de la poesía, pórtico de “los reinos de la belleza” donde lo

que vive existe tal como es, siempre variable, como la arcilla, sin freno ni equilibrio, como los cantos rodados en el fondo de mis ríos, como las arenas del tiempo, como nuestros cuerpos en la luz.

La poesía no pasa en limpio la belleza, cuida en ella su movilidad, pastoral o violenta, guarda el terremoto y la quietud.

La palabra poética entra en los laberintos del tiempo como un mago, trabaja en el espacio de esas obscuridades, va y viene desde el fondo de las edades.

He visto a los escultores hablando solos mientras trabajan sus piedras, que no vuelan, no van ni vienen, solamente “están ahí”.

Los escultores hablamos solos mientras trabajamos.

Porque la palabra hablada está por misión o naturaleza más cerca de las más entendibles manifestaciones del espíritu, de la línea, más cerca de la geometría, más cerca de la imagen, de lo medible, del tiempo. Al fin más cerca de nuestro interlocutor, la gente, más cerca de la calle.

La escultura no está en el tiempo.

Un verso dura tres minutos.

Una escultura no dura, no transcurre, simplemente “está ahí”.

Comprendí a Roberto Matta: “Gabriela sabe entrar en materia”.

Y yo agregó: Siempre estuvo ahí.

No me corresponde definir una estética Mistral, menos una poética. Sí me interesa relatar lo que he observado para difundir su “actitud de artista”, su manera de ser, lo que sale en fragmentos de luz por las rendijas de sus versos, lo que queda en mí después de cerrar sus libros.

Hablaré más bien de cómo trasladé su manera de mirar y hablar al ejercicio de mi escultura.

Es lo que está en el beso, y no es el labio;
lo que rompe la voz, y no es el pecho.

(“Íntima”, *Desolación*)

Así como en literatura el buen escritor, al hablar de un tema, en cada letra de su historia, en cada particularidad, en la carga cultural de cada palabra va reuniendo fragmentos de otro cuento, el verdadero, el que está debajo del relato, la “procesión del relato”, esa que “va por dentro”, en escultura cada molécula de mis piedras, cada golpe del cincel, la fuerza de gravedad que las pega al suelo, el referente original–argumento, que aparece poco a poco, la luz del sol que lo revela en infinitos cambios, desde el amanecer al crepúsculo, finalmente la acción del tiempo y los cambios de color en su superficie, cada elemento del lenguaje escultórico es parte de la historia revelándonos en un vuelo que viene hacia nosotros su verdadero ser, en la corporeidad final de esa escultura.

Lo que se siente, por ejemplo, al entrar al Museo Rodin de París, o la niebla envolvente que emana de los seres de piedra en el Museo Antropológico de México.

La poesía habla del mundo subterráneo, extrae de él realidades profundas, de gran fuerza: el “mundo–ambiente Mistral”, o el “ambiente–Borges”, del que no se puede hablar directamente porque se hace nada al tratar de explicarlo.

El alma del relato, mar o nube que irradia la obra desde dentro, es lo único que me interesa, y es la prueba por nueve del arte; si no está, no hay arte; hay solamente panfleto, ideología o diseño, moda.

En Gabriela todo está debajo.

En escultura, además de tratar de expresar los contenidos inmediatos y los escondidos, se nos suma la personalidad de las piedras, ellas salen de la tierra y llegan al taller cargadas de una particular fuerza espiritual, muy similar a la nuestra.

Podríamos decir, parafraseando a Gabriela, que “es lo que está en la piedra, y no es la piedra”.

Carga la piedra, la carga de la luz interna, en sus cristales mismos.

Al tallado, modelado, forjado, a la energía que sale de nuestras manos y herramientas, se opone brutalmente al principio y gentilmente, después de años, otra fuerza igualmente potente, la

energía “ordenadora” de la materia, su ADN, algo así como la savia que circula por dentro, que viene de ellas hacia nosotros. “Es lo que está en la piedra, y no es la piedra”.

He sentido, trabajando en el taller, que las esculturas se producen en un campo similar al del encuentro de la resaca con la ola, donde la misma masa de agua en movimiento forcejea con la obra moviéndola hacia adentro y hacia afuera a la vez. Fuerza humana hacia altamar y fuerzas de piedra hacia la rompiente.

En Croacia, 1990, después de un año trabajando madera en el bosque de Kornarija, al tomar una escultura para seguir tallando, sentí pasar una corriente viva a través de mis brazos, desde la madera hacia mí; miré la madera que no se movía pero tenía vida, como si un muerto hubiera resucitado.

“Es lo que está en el beso, y no es el labio”.

Toda posible imagen escultórica, todo contenido escultórico, tiene que hacer un pacto con la forma de vida más profunda de esa piedra o ese árbol para existir con legitimidad.

Cualquier escultura existe, como el amor, solamente si surge desde los huesos mismos de su materia.

En los “Sonetos de la poda”, Mistral deja un recado dirigido personalmente a los escultores que trabajamos la madera. Todo lo que yo quisiera decir sobre cómo hacer escultura está allí. Si hubiera que hacer un credo del tallador, no sería necesario porque ya está escrito:

Podo el menudo almendro contra el cielo
con una mano pura y acendrada,
como se palpa la mejilla amada
con el semblante alzado del anhelo.

Como creo la estrofa verdadera
En que dejo correr mi sangre viva,
pongo mi corazón a que reciba
la sangre inmensa de la primavera.

Mi pecho da al almendro su latido
y el tronco oye, en su médula escondido,
mi corazón como un cincel profundo.

Todos los que me amaban me han perdido,
y es mi pecho, en almendro sostenido,
la sola entrega que yo doy al mundo...

Los versos de Mistral son su casa (no de marfil), con piso de tierra, habitaciones disparejas, sin estantes ni roperos para guardar secretos, solamente un mirador, ventana o puerta que se abre a un monte con nombre y altura exacta, un jardín bien cultivado, un río “corriendo siempre cerca”, una pequeña chacra y su higueral, una silla, una mesa donde sentarse a mirar la huella, en la huella un desfiladero, quebradas de “tajo azul”, cerros que cambian de cara según el sol o el hielo o el pasto que los cubre.

Su casa, apenas una atalaya, rodeada de un círculo de cerros que nos miran fijamente, como el mismísimo Dios: “Cabeza de los Montes”.

Un cuarto donde el que sueña y su sueño devienen misma creatura.

Para comprender lo que escribió Gabriela hay que aceptar sus propias reglas del juego: su manera de soñar y de transcribir sus sueños.

Entré en su casa, como un invitado, por la puerta que ella señalaba; ella exigió suprimir los protocolos y desniveles de premio nobel y escultor principiante.

De igual a igual, dejando afuera incluso mi admiración, me costó entenderla a ella misma, su insólita manera de ser, profesora rural, campesina, jardinera, poeta máxima.

No puedo dejar pasar sus mil incoherencias, su tonta amargura ante la desconsideración de Chile, su muerte “de perro solo” en un hospital donde las enfermeras hablaban en inglés, su dolor cultivado.

La incoherencia mayor: nunca volvió a vivir en su suelo más amado, ya nobel podría haber comprado algo en su valle: en Chile en esa época ya había mucha gente que la quería.

Tampoco seguí su ejemplo de vida nómada itinerante, donde perdió lo más esencial:

País de la ausencia
extraño país
[...]
Perdí cordilleras
en donde dormí;
perdí huertos de oro
dulces de vivir

("País de la ausencia", *Tala*)

La leí también como un editor despiadado, de corrido, con los ojos entrecerrados, "al cejo". Estudié la nube de sus versos, que volvían durante mis sueños o en el día de taller.

La leí de atrás para adelante...

Solo así, con sus libros enteros subrayados y establecida una condición igualitaria.

Nunca puedo bajar la guardia, pues, desde cualquier esquina de la página o prosa, entremedio de las líneas de letras, "en un relámpago" su puño poderoso me deja siempre tendido en la lona, meditando el párrafo, con un nuevo misterio poético entre el pecho y la espalda.

Muchas veces la he llamado, y ahora mismo lo hice mientras escribía, para descifrar la niebla en que se mueven sus palabras.

Nunca viene.

No va a venir; en este mundo "la pasó mal".

Solo vuelven, solo "repiten la vida" los que no hicieron sus tareas.

Ella trabajó como una leona, caminó su existencia "de a pie" y devolvió la vida cumplida.

¡No volverá!

Solo tenemos sus libros, cactus floridos del Norte Chico.

Y su prosa. Muchas veces salió de la nube de su poesía. En su prosa miró y juzgó la historia. Con realismo “filo de cuchillo” narra su historia, la del Frente Popular, don Pedro Aguirre, el final de la Revolución mexicana, Vasconcelos, la muerte de Pancho Villa, la Revolución española, toda la Segunda Guerra Mundial, los derechos de la mujer, la educación, los derechos del niño.

La poesía de Mistral es todavía una cantera enterrada. El día que sea pan cotidiano, nuestro país podrá flotar sobre Mistral, como la isla de Cuba navega sobre Martí o Inglaterra sobre Shakespeare.

Remato este texto con la palabra ‘cordillera’. Son los nombres de la cordillera que durante mi vida he encontrado intercalados en sus textos de prosa y poesía. La mayoría sacados del poema “Cordillera” del libro *Tala*

Fabulosa cadena de siete mil kilómetros de largo

La gran filuda

La madre formidable

Dragón geológico

Bestia de granitos

La tremenda

Patria blanca

Lingote de hierro fosforescente

Cosa mayor que nosotros

La patrona blanca

La madraza de ojos fijos

La de greña oscura

Halalí de piedras rodadas

Piedra Mazzepa

Montaña dura

Atalanta

Madre cierta

Más leal que Vías Lácteas

Oleaje de eternidades

Dama blanca
La dueña de nuestros cuerpos
Centaura y costumbre nuestra
Divina bestia del tiempo
La Blanca
La amoratada
Alto yunque
Madre yacente
Madre que andas
Hallazgo de los primogénitos
Jadeadora del zodiaco
Escala de los muertos
Terca y callada
Madre trágica
Tremendo amor
Alzado cuerno
Matriarca Cordillera
Corredora de meridianos
Andes Arcangélicos
Alto ciervo
Montaña–madrina
Ancha pasión
Carne de piedra de la América
Granada de hierro y de cobre
Divina cápsula
Callado puño de metales
Madre con lomos y regazos
Sublime bestia crinada de blanco
La adorada
Granada de hierro y cobre
Callado puño de metales
Muralla épica
Santo y seña del cielo
Peán y canturía

Pizarra de Dios
Vertical palabra
Cordillera Patrona
Urna de la atmósfera
Pregón de piedras
Judith tremenda
Madre sin brazos
Extraña madre sin palabra
Callado puño de metales
Madre mía, madre lejana
Madre con lomos y regazos
Mujer tendida y vuelta al cielo
Alta ciudad
Torres doradas
Arca tendida de la Alianza

Más allá del bien y la verdad, solo la belleza basta.
Gracias, maestra

PIRQUE, 2017

PRESENCIA DE VERGARA GREZ

Me honra ser el sucesor del maestro Ramón Vergara Grez.

Conocí su mano de profesor de dibujo cuando fui su alumno, en segundo año, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1968.

En su enseñanza de dibujo, para “valorizar” prohibía las aguatinas y achurados, no aceptaba tonos ni semitonos ni menos *esfumados* sino el contorno, de la forma en negro absoluto en líneas continuas más gruesas o delgadas, para marcar las sombras, sistema que se popularizó rápidamente en el famoso “filete negro” de la pintura mural callejera durante nuestros revolucionarios años sesenta y principios

de los setenta, un fenómeno plástico con el que don Ramón estaba en absoluto desacuerdo.

Conocí también su temple de luchador cultural en la creación y mantención en el tiempo del grupo Forma y Espacio. Se ganó con honores el título de padre de la abstracción geométrica en Chile.

En su pintura había mucho de montañas. La fuerza de ella misma estaba dada por la energía contenida de una balanza equilibrada entre el paisaje andino y los colores planos y la geometría que lo expresaban.

Aprendí a valorar la calidad de sus ideas, a pesar de haber estado en el bando adversario durante el proceso de reforma universitaria en 1967. Había algo en su presencia, no cabía duda de que estaba vivo, hombre de pasión mantenida en el tiempo, ojo fiero para observar y ver, mano exacta y obediente, gran pintor y colorista.

Acepto con honores su puesto en la construcción de las artes visuales de Chile. Asumo en silencio, desde el lejano oficio de la escultura, su actitud inquebrantable de artista independiente.

PIRQUE, OCTUBRE DE 2017

CURRÍCULO DE UN ARTISTA LOCAL

*He andado mucho la tierra y estimado como pocos
los pueblos extraños [...] Pero soy rematadamente una
creatura regional [...]*

GABRIELA MISTRAL

LUGAR

Mi poética escultórica surge de un fuerte arraigo en la naturaleza, treinta y cinco años en una cantera de granito en la cordillera de Pirque (cerro Las Canteras, Andes australes), donde vivimos en familia, con nuestros hijos, en conversación permanente con la pintora Ángela Leible, artista de gran cultura y talento, absolutamente enfocada en la pintura, la mística, la ciencia y la naturaleza.

Nací en Santiago, el tercero de cinco hermanos. Nuestro padre, Miguel, liberal, del puerto de Valparaíso, familia de navegantes, y

amante de la música clásica. Mi madre, Elena, muy culta, conservadora, de familia de campesinos (con recursos) de los valles centrales de Chile.

Aprendí en mi niñez que sin la tierra, la cultura y el mar, mi vida futura no iba a ser posible.

POETAS

Me hago acompañar en mi jornada diaria por mis poetas locales del sur, Gabriela Mistral, Santos Rubio Morales, Pablo Neruda, Jorge Teillier, como referentes poderosos. Me sobrevuelan constantemente los del norte, Emerson, Martí, Rodó, José Vasconcelos y Rulfo y algunos de Europa, Virgilio, Hesíodo, Dante, Quevedo, Teilhard de Chardin, D. H. Lawrence y una mención especial a Platón, el más poeta de todos los filósofos.

COMIENZOS

Fui escultor siempre. Comencé a los seis o siete años tallando pequeños botes de madera. Por ese material conocí el acero, haciendo mis herramientas y, con ellas, mis juguetes. Dos maestros me guiaron, mi tío y mentor Luis Costabal, y en la fragua el maestro Hernández.

Como consecuencia, en forma natural y un poco *mirando cómo se hacía*, aprendí los oficios artesanales de la escultura. Esas artesanías en el futuro fueron moneda dura, moneda diaria para mantener a mi familia durante los primeros veinte años de mi carrera de escultor. A la vez, me salvé de convertir mis esculturas en un producto comercial: vendí mi primera escultura a los cuarenta años.

Aprendí a trabajar con mis manos, a sobrellevar y finalmente amar la soledad y el silencio que el trabajo corporal exige.

Confieso que no me gustó el colegio, lo odié, el primario y el secundario. Allí no calcé nunca en el molde, donde no cabían artesanos o dibujantes.

En la universidad, luego de una estadía de cuatro años en Filosofía, y después de constatar que las preguntas finales de esa ciencia no tienen respuesta, el año 1977 retomé mis herramientas y mi banco de trabajo e hice con la escultura un pacto al que no he fallado hasta hoy.

En el largo plazo integré en mi acción de taller la liviandad y rapidez operativa del pensamiento filosófico, la libertad de un párrafo escrito, su movilidad y poder; robé, más bien pedí prestadas las alas de *las letras*. Ellas transportan graves ideas sobre el papel que *aguanta todo*. Integré su agilidad, sin ningún respeto, a las inherentes toneladas de piedra que moví y tallé, es decir, era la misma soltura para mover las letras sobre las páginas blancas y la larga jornada escultórica que vino después.

MAESTROS

Busqué maestros tanto en los talleres de artesanos como en las universidades de Sudamérica y Europa. Puedo decir que los encontré y que mucho les debo. Ellos me entregaron el legado viviente de todo lo que se entiende por cultura, sabiduría popular y culta, y sus oficios también, el tesoro poético-cultural, generado y custodiado por las antiguas facultades de artes de las universidades de Chile, de Latinoamérica y de Europa.

Aprendí que la escultura será siempre un lenguaje muy antiguo, cuyo papel y tinta es la materia, y cuyos soportes son la tierra y el espacio. Un finísimo lenguaje silencioso, que hace aparecer todo el espíritu encarnado en la materia, mediado por un oficio, fruto del trabajo y la sabiduría de las manos, un lenguaje para todo espectador que, al fin, entrega su mensaje corpóreo y silencioso en las calles, las plazas o los cruces de caminos, a la gente, en el espacio público: la calle.

En Londres aprendí todo lo que pude con mis maestros ingleses, y enseñé e investigué con ellos durante casi una década. Conocí el “mundo del arte” por dentro, integrando mi trabajo a la vanguardia

de la British Sculpture entre 1977 y 1984, en una experiencia de primera mano con la historia del arte europeo del norte y luego sur mediterráneo, fundando la escuela Kornarija en la zona de canteras de mármol de Istria, Croacia, que hoy, después de cuarenta años, sigue funcionando.

Conocí por dentro el devenir de los pilares fundamentales de la historia cultural europea: la historia de la filosofía, y la nuestra, la historia del arte.

CAMINO PROPIO

Al cumplir mis cuarenta años comenzaron a sonarme campanas, interrogantes inéditos, preguntas que solamente yo hacía a la materia de mis piedras. Eran en realidad las campanas de siempre, la música, la poética campesina-andina, mi propio *mar interior*. Todo eso me dio la irreverencia y la frialdad necesaria para mirar desde afuera el “mundo del arte” que me rodeaba en Europa.

Examiné entonces la historia del arte contemporáneo envasado en rígidos casilleros, sus academias y finalmente sus vanguardias con sus leyes “de castillo citado” y los curadores acompañados de sus bandas pasajeras de artistas... Y salí de ahí.

La salida la motivó, en gran medida, el Museo Británico, donde trabajaba con mis alumnos (con arcilla en mano) analizando como modelo esculturas de sus colecciones en esas salas enormes. Allí tomé conciencia de los cuarenta mil años o más de vida de la escultura. Había experimentado esa misma identidad “de cantera sepultada” en mis viajes por Latinoamérica, México, Perú, Isla de Pascua, mil veces más grande y libre que las minúsculas vanguardias europeas del siglo XX o XXI.

Supe que en mi arte cabemos todos y sobra espacio. Supe también que las bocaminas, abiertas hace siglos y aún colmadas de metales y piedras transparentes, cuya luz late en el interior, están hoy en su mayoría abandonadas.

Si la filosofía “es su historia”, con mayor razón lo es la escultura, que además de la suya propia mantiene en piedra o bronce la memoria de todas las otras historias.

Tomé conciencia también de la vanidad de las ambiciones afiebradas que hasta hoy mueven el carro del *art world*, a cuyo mandato la mayoría de los artistas son arreados como un rebaño.

Deserté de una guerra, ¡porque no era mía!

SER Y EXISTIR

Puse en práctica la útil distinción aristotélica entre ser y existir: el don de *ser* se nos otorga a todos, pero cada ser humano *existe* de un modo particular. Ser es un don gratuito, pero la existencia hay que ganársela.

Para seguir siendo artista obedecí mi propio “llamado de la selva”.

Necesité todo el silencio, todas mis raíces. Para eso abandoné para siempre *la carrera*, y mi casa, mi taller y mi cátedra de Londres. Cambié de continente y aquí en Latinoamérica retomé mi *existencia*, que por un tiempo había congelado.

No he encontrado un misterio más grande y fascinante que el concepto de existencia: un modo de ser, según Aristóteles. Cuando hablo de mi existencia y la ciencia filosófica me deja a la entrada del laberinto, sigo adentrándome en el misterio, a bordo del “carro alado” de la poesía.

Después de años, identifico existencia con destino: el *Ananké* griego al cual ni siquiera los dioses pueden escapar.

Menos escaparía al propio destino un joven escultor venido de Sudamérica.

De Inglaterra me traje dos actitudes:

—La independencia: Decir y hacer siempre lo que pienso.

—La localidad del arte: Seguir el ejemplo de mis maestros escultores, como Moore, que trabajó siempre para la campaña inglesa, o el ingeniero escultor Anthony Caro con su acero soldado que tan en

profundidad conocía, y Chillida, un vasco porfiado y de pocas palabras y gran forjador y amigo.

Mirándolos trabajar volví al sur convencido de que no existen artistas “globales”.

Recuperé mi lugar amado y coherente, estos montes del sur que mi padre me enseñó a subir desde muy niño y donde la familia de mi madre me enseñó a cultivar la tierra, a trabajar con las manos para cargar de significado los objetos como fruto de ese trabajo.

CULTURA REGIONAL

El primer paso fue reconectarme y volver a ser uno más en la formidable cultura, sin tiempo ni ley escrita, que por veinte mil años ha crecido refugiada en las quebradas y mesetas y valles de los Andes australes de Latinoamérica, “el continente de la escultura”, según Henry Moore, el más local de los artistas británicos.

Aquí, en esta comarca, en forma natural había aprendido los oficios artesanales de la escultura y el dialecto local en mi niñez, trabajando como parte de cuadrillas de labradores. Luego, durante toda mi vida de escultor, formando equipo con canteros y herreros, conocedores de tecnologías tradicionales de tallado de piedra, metales, arcilla y madera en diversos lugares de los Andes.

Porque, si *la escultura es un lenguaje*, el escultor tiene que conocer en profundidad no solo las técnicas y sus herramientas, sino también a quiénes van dirigidos los volúmenes y el peso de sus palabras escultóricas: mis interlocutores, que siempre han sido mis pueblos de Latinoamérica, quizá olvidados por la cultura oficial, pero con una cosmovisión descollante.

Desde mi niñez los conozco, inseparables de este paisaje, de sus quebradas y canteras.

Y aquí estoy, hace más de cuarenta años, traficando las huellas del espacio interior de estos montes, buscando algo que siempre

encuentro, sus rocas, sus inmensos glaciares, su gente, su flora y su fauna y, lo más importante, toda la poética de tradición oral y escrita, nuestra música, que asoma por cada poro del territorio, la mexicana–caribe–brasileña–altiplánica–pampeana y la nuestra, la del “sur profundo”.

Vivo, pienso, sueño y trabajo en una gran vasija de piedras, donde conviven, consustanciadas, el alma humana con el alma mineral y animal. Su sola fuerza, su sola presencia me “pone constantemente en mi lugar”, o sea, en mi taller edificado en el cerro.

Esta inenarrable corporeidad que me rodea habla por mí, es a la vez el contenido y el mensaje de mis esculturas.

“ESCULTOR DE OFICIO”

Como decía más atrás, vendí mi primera escultura a los cuarenta años. Las primeras dos décadas, para todo artista, son más difíciles. Tenía que convencer al cliente o coleccionista de que yo era escultor. Eso no se puede probar hasta haber hecho exposiciones. Y lo que resultó aún más difícil: tuve que conservar la fe de que efectivamente lo era.

Para mantener a la familia comencé ejerciendo los oficios básicos y llegué a ser eso, un “escultor de oficio”:

Fui calderero y enfierrador en las construcciones. Construí escalas de caracol, suelos de piedra, mesas de madera o piedra, lápidas para los muertos, fuentes ornamentales, rejas y portones forjados, lámparas, bancas en las plazas. Fui también santero y retratista en bustos en bronce. Fui profesor con carrera académica, haciendo clases de escultura en diversas universidades. Fui ebanista, cesterero, aguador, guía de montaña, escritor–cronista, buen lector, con algo de filósofo, chofer, operador de internet, dibujante, soldador, botánico, calculista *al ojo* y geólogo de afición, constructor de casas y talleres, memoriales, puentes. Fui tallador, escultor, jardinero, cantero, regador, chacarero, profesor en simposios, herrero, talabartero, diseñador de mobiliario urbano, de originales de medallas... Todo lo

tuve que hacer, desde modelado académico a joyería y mecánica de banco. Fui especialista en grúas y montaje, experto en exportaciones, altura y largo de los contenedores, empresas navieras, agentes de aduanas, creador de herramientas, tenazas, cinceles, formones especiales, formación y pago mensual de ayudantes, intercambio sostenido con arquitectos e ingenieros calculistas de Chile y el mundo para la construcción e instalación de esculturas en el espacio público, diálogo constante con científicos para defensa de la cultura y ecología del lugar...

Una vida multifacética, anfibia, de reclusión absoluta en la naturaleza y en mi oficio y, simultáneamente, una vida de total conexión con el mundo, sus ideas y sus tecnologías más avanzadas, una vida que me fue posible gracias a la aceleración exponencial de las comunicaciones y el transporte y otros avances tecnocientíficos.

Años más tarde construí en mi cerro un taller de primera categoría, lo que me permite hoy hacer mis esculturas a gran tamaño para el espacio público. El regalo que recibí a cambio de todo ese trabajo fue un notable aprendizaje de los caminos inexplorados de la materialidad: materia prima y diccionario de mi lenguaje, la escultura. Nunca los hubiera conocido vistiendo únicamente el terno y la corbata de la mirada académica, a pesar de haber sido profesor en universidades durante muchos años.

ARTISTAS LOCALES LATINOAMERICANOS

Sé, por ser uno más de ellos, que los *artistas locales* de Latinoamérica, sin importar el prestigio internacional, tenemos que demostrar constantemente en nuestros países que somos escultores, haciendo un retrato, un memorial o el santo para el templo, una escenografía para el teatro, todo ello en un lenguaje que la gente entienda. Al igual que un músico, tenemos que ser capaces de tocar una cumbia en una fiesta y a Bach en un concierto. (Pensándolo mejor, Bach fue sin duda el más local de los artistas).

Para nuestro bien estamos siempre dando examen. Regalo mayor que confiere un anonimato con dignidad o, más adentro todavía, la pérdida paulatina de toda vanidad, porque la escultura aquí *existe* simplemente como un servicio. Nuestros interlocutores, ya sean refinados coleccionistas o pasajeros de la locomoción colectiva, aman y quieren ver en nuestro arte su raíz local. Más importante aún, nuestros pueblos en este lado oeste de los Andes quieren verse retratados en nuestras esculturas.

Y es precisamente esa aparente incultura, ese *no estar al día*, lo que nos da libertad total para que nuestro arte se convierta en una conversación “de fragüe lento” en la calma de las plazas, y así tenga finalmente un modo de ser propio, ¡una existencia compartida!

GALERÍA

Ha sido fundamental para la instalación de mi nombre de escultor y de mi obra en colecciones públicas y privadas, con esculturas de mediano y de gran formato, el generoso e inteligente apoyo de Rosita Lira y María Elena Comandari, directoras de mi galería Artespacio. Agradezco también la publicación de numerosos libros con mis textos y mi obra. Con ellas, Rosita y María Elena, trabajo hace casi treinta años, desde cuando decidieron crear una galería especializada en escultura. Les agradezco con fuerza y corazón en este currículum de artista local, pues no lo hubiera sido sin su conocimiento del mercado y de la cultura locales, sin su aprecio y compromiso con mi trabajo.

GLOBALIDAD

He llegado a aceptar que lo que el mundo del arte globalizado entiende por artista no encaja demasiado en este sur, ni en toda Latinoamérica, la verdad, donde lo verdaderamente importante es

el carácter común de nuestras culturas y el amor ambiental que ellas generan en plazas y mercados. Nuestra gente todavía se saluda por la calle, y el artista también saluda.

En nuestras tierras, donde cada roca tiene su color, su dueño y su dureza, aquí, materia y monte son lo mismo. Para nosotros, contenido y mensaje son animales de la misma familia; substancia y espíritu poético son lo mismo. Diez nombres tienen los vientos y todos los saben y el artista local es quien mejor los conoce.

Cuidamos el glaciar y el humedal del agua que riega nuestra chacra. La bebemos con mi familia y mi caballo. Dos águilas sobrevuelan nuestro taller, siempre puntuales, a las once de la mañana y a las cuatro de la tarde.

Nuestra Cruz del Sur tiene su camino trazado de solsticio a solsticio; Orión y Escorpión navegan sin tiempo encuadrados por las cimas de la serranía que nos ampara y que Aldebarán vigila.

Latinoamérica-cultural, por su índole honesta, su cosmovisión *sin tiempo*, por la implacable soledad que encierra, me enseñó a vivir así; *nos* enseñó a vivir así.

En la entrada de nuestra casa-taller construimos un portón de hierro, pintado verde, de tres por cinco metros, para proteger este encierro, este silencio, nuestro *cautiverio feliz*.

(A veces pienso que fui escultor solamente para estar aquí, rodeado por toda esta belleza, vestido en forma simple, servidor de mi rutina de trabajo intenso, con todo el tiempo para mí, para poder saltar de la cama al taller, comer mi pan con palta y prender la fragua cada día, a las siete de la mañana, y detenerme a las seis de la tarde, con el crepúsculo).

Si el calendario no mide en la noche la duración de los sueños, menos podrá hacerlo con el arte. Si alguien pudiera medir la manera en que transcurre la poesía y quizá la música o toda la cultura, jamás encontraría números para hacerlo. No hay aquí principio ni fin, porque el arte es una barca de doble proa, navegando en un océano sin tiempo, *inmóvil en lo móvil*.

Hay un arte creado para permanecer.

El Espíritu, o el Verbo, o el Logos se detiene a veces, echa el ancla y se reviste de escultura, crea su cáscara material, de piedra, como un caracol, o a la manera del planeta Tierra cubriéndose de montañas.

Todo fluye, todo cambia, menos la escultura. *Inmóvil en lo móvil* (al menos por un tiempo detiene la consigna de Heráclito), fuimos creando un verdadero puente para cruzar hacia el otro lado de los muros del tiempo, hacia lo nuestro, más allá del principio o del fin de las edades.

De algún modo la escultura me enseñó que la eternidad no comienza después de la muerte... Es ahora.

Con Ángela nos demoramos treinta años en construir este castillo, poco a poco y en la punta de este cerro, una maestranza de trescientos metros cuadrados para trabajar con mis ayudantes, Joaquín Romero, Luis Sánchez y Clodomiro Ulloa. Sobre nosotros los talleres, el de Ángela.

Mis esculturas las hago y rehago sin pedirle permiso a nadie y sin pagar maestranzas...

Desde aquí han salido mis esculturas en el camión de don Roberto Caroca hacia las plazas y ciudades de Chile y el mundo. Esculturas que viven, como las marcas de mi travesía, enarboladas en una larga fila de tiempo y marcadas en los mapas. Son mil formas de lo que vi, palpé y transformé de las diferentes caras de la materia, nacidas desde mi cantera en este galpón sin muros.

TEMAS

Mis esculturas pequeñas o monumentales son entonces los mil capítulos de la historia que he publicado en exposiciones cada tres o cuatro años, investigando lo que llamo “temas”, concentrado en objetos, animales y seres humanos, los más conocidos y amados por mí y a la vez comprensibles para cualquier persona sin complicaciones mentales, en el espíritu de las *Odas elementales* de Pablo Neruda, esculturas, digamos, para todo espectador.

Siguiendo el consejo de Rodin, “los temas más bellos se encuentran ante vosotros: son aquellos que conocéis mejor”.

Los temas desarrollados entre los años 1966 y 2024 han sido los que enlisto a continuación:

1966–77. Aprendizaje
1966–1986. Cabezas
1977–1994. Figura humana
1994. Antártica
1994–1995. Sauces
1996–1997. Instrumentos de viento
1997–1999. Piedras
1999–2001. Buques de acero
2002–2003. Caballos de acero
2003–2006. Lenguas
2006–2009. Acero y piedra (blanco y negro)
2009–2013. Puentes de acero
2012. Serie Caupolicán
2013–2015. Basaltos (corazón de la piedra)
2015–2018. Objetos escultóricos primordiales
2018–2020. Serie luna nueva (acero y granito)
2020–2022. Escultura en el espacio público
2022–2024. Serie *Endurance*

EL CIRCUITO LATINOAMERICANO

Confieso con felicidad que sin moverme de aquí, sin tener que vivir en las grandes ciudades culturales del norte como árbol trasplantado, con los años he llegado a ser un *respetado artista local y, por local, internacional*.

Contra todas las probabilidades, demostré que no solo se triunfa en Nueva York... Yo triunfé en Pirque.

Si algún curador o *art-consultant* del norte pasó por aquí, estoy

seguro de que venía buscando un arte específico de este lugar y su cultura, y no copistas de lo que ellos hacían diez años atrás. Creo que mi obra cumple con ese requisito; el acento local ha sido la clave de mi éxito en los circuitos internacionales.

Desde este pequeño pueblo marginal, he logrado instalar esculturas, de acero y piedras de mi cantera, a lo largo de Chile y en muchas ciudades del mundo. Modestia aparte, mi última gran escultura transitable, *Puente de luz*, de cien metros de largo, es un icono de la ciudad de Toronto.

Afirmo también con pasión que “la escultura está en el espacio público o no está”, y me refiero especialmente a este inmenso, hermoso y vacío territorio de América.

Contacté hace más de treinta años, en Chile, 1990, a otros escultores locales de América con motivo del Primer Simposio Iberoamericano de Escultura, y juntos hemos sentado bases sólidas para la formación de un circuito latinoamericano que fructificaría en más de dos generaciones, como parte de una red de contactos global cuyo centro está en nuestro continente.

Comenzamos trabajando codo a codo con la escultora Dolores Ortiz, quien afirma que “la escultura, el arte es parte del alma, una expresión del espíritu que debe tomarse las calles”. En este empeño están colegas como Carlos Monge, Sebastián, de México; Irineu García de Brasil; Hernán Dompé, Fabriciano Gómez, Rodolfo Nardi, Alberto Bastón Díaz, Jorge Gamarra, de Argentina; José Villa de Cuba y mil más. Contacté a este circuito con mis amigos ingleses, *sir* Anthony Caro, Tim Scott. Integramos al circuito a teóricos como Maria Amélia Bulhoes de Brasil, Lily Kassner de México, Alberto Pérez de Chile, Karen Wilkin de Norteamérica.

En la formación del circuito he creado tres escuelas de escultura en Chile y el mundo. En ese empeño de años hemos tenido que producir como autor o coautor doce o más libros en el tema de la escultura.

ARTE Y CIENCIA

- 2004: Congreso de Arte y Ciencia, MIM, organizado por el científico Eric Goles.
- 2013: Congreso de Arte y Ciencia, The South American Institute for Resilience and Sustainability Studies (Saras), Uruguay.
- 2014: Congreso de Arte y Ciencia, The South American Institute for Resilience and Sustainability Studies (Saras) Uruguay.
- 2017: Conferencista en el gran congreso científico Resilience, en Estocolmo, Suecia.
- 2020: Invitación como artista en residencia a la isla-reserva protegida Stora Karlsö, en el mar Báltico, a seis kilómetros de Gotland, Suecia. Integración a un equipo de trabajo de arte y ciencia con científicos de la Universidad de Estocolmo.
- 2022: Participación en Art and Science in the Andes, taller organizado por Ángela Leible en las faldas del complejo volcánico Peteroa-Planchón, Chile
- 2024: Art and Science-Atacama Desert

Sin buscarlo he recibido también muchos honores:

- 1994: “Bautizo antártico” en Base Antártica Villa Las Estrellas. Ceremonia para la cual preparan para ti un hoyo de un metro de profundidad en el hielo, lleno de nieve polvo, esperan que llegue la noche, y luego, sin ropa, te sumergen “de piquero” al hoyo y te tapan con nieve y si sales vivo te espera una ducha caliente.
- 2007: Miembro Asociado de la Académie Royale des Lettres et des Beaux-Arts de Bélgica, en reemplazo del escultor británico Lynn Chadwick.
- 2017: Patron of Hamstead School of Art, Londres.
- 2017: Miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes.
- 2018: Honorary Fellow de Saras Institute, Uruguay.
- 2019: Miembro de la Royal British Society of Sculptors
- 2021: Premio Nacional de Artes Plásticas, República de Chile; Ciudadano Ilustre de Pirque.
- 2022: Medalla Rectorial, Universidad de Chile.

LOS ANDES

Como miembro del Colectivo Cruz del Sur, cuya directora es la pintora y muralista Ángela Leible, colaboré en la organización del Cruce de Los Andes desde Barriales, Argentina, a San Felipe, Chile, y en la reciente campaña en defensa de los glaciares de Chile.

Desde hace muchos años trabajamos en el Retorno del Príncipe Congelado a la cima del cerro El Plomo.

En nuestros largos viajes en mula o a caballo, que nosotros mismos criamos y arreglamos, tenemos hecha y marcada en nuestros mapas una ruta de aproximadamente mil kilómetros entre los ríos Choapa y Maule, por huellas a un promedio de 3000 m de altura, conectando los valles transversales por los ríos en sus nacimientos: Choapa – Putaendo – Aconcagua – Mapocho – Maipo – Tinguiririca – Cachapoal – Teno – Lontué – Radal – Lircay – Maule.

FINAL

Al terminar este currículum tengo que decir/repetir que:

—Como aprendiz de filósofo o escultor busqué lo mismo, pero por muy diferentes caminos.

—Con mis esculturas contesto mil preguntas que no logro contestar y ni siquiera formular con palabras escritas.

—No dejo a Dios fuera de este currículum. Entre Él y yo hay algo personal.

—Más que los filósofos, estetas o teóricos del arte, los poetas han sido mis guías.

—Los escultores han sido también mis mejores consejeros. No hay mejor crítica de arte que la que nos hacemos de pie, en el suelo de nuestros talleres. Y es mejor cuando ahí hay un buen crítico de arte.

—Sin duda, algunos científicos han sido muy buenos compañeros de ruta, ecólogos, geólogos, botánicos, biólogos.

—En la historia de los países o del arte, todo sucede por primera vez.

- La escultura tiene caminos tan finos como la poesía o la música.
- Trabajo en lo mío.
- Vendí mi primera escultura a los cuarenta años.
- Trabajo doce horas diarias.
- En esas doce horas, nunca he pensado en mí ni en mi destino.
- El viento ascendente del cerro se lleva la polvareda: limpia el aire de mi taller.
- Trabajo de pie.
- En mi taller no tengo sillas.
- Antes de hacer las esculturas, evito dibujar hasta donde puedo (para no hacer dos veces lo mismo).
- El trabajo nos convierte en monjes silenciosos detrás de nuestros guantes, máscaras y anteojos protectores.
- Todos los buenos escultores que conozco son o han sido *artistas locales* (Chillida, Henry Moore, escultores de Isla de Pascua, de México).
- Conozco de primera mano nuestro oficio, nuestra evolución en el tiempo, y latitudes...
- Nunca le copié a nadie.
- No seguí modas ni mandamientos.
- No me interesa la frivolidad que se refugia en el “mundo del arte”.
- Mis esculturas están en la calle.
- He sido feliz cumpliendo con el mandamiento de Rodin: “Amad apasionadamente vuestra misión, no existe otra más bella”.
- La escultura es una misión.
- Un escultor es un misionero.

PIRQUE, CHILE, ENERO DE 2025

PARA DOS EXPOSICIONES EN MÉXICO:
MUSEO MARCO, MONTERREY, E INSTITUTO CULTURAL CABAÑAS,
GUADALAJARA.

APÉNDICE

VEINTE LECCIONES DE ESTATUARIA.
FRANCISCO GAZITÚA
REVISITA A NICANOR PLAZA

Por Pedro Emilio Zamorano

Lo siguiente es 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. 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 Garafulic. Es que la formación de escultores en la Facultad, a pesar de todos los cambios que hubo en el plantel, mantuvo casi sin alteraciones sustanciales 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 veintidós y los veintiséis 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 alentaban. A este respecto debemos recordar que una cosa son los programas de estudio 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 vista, que acá hemos 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 —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 *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, similares al caso de 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 Buonarroti. 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 catorce 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, 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 les confería a esos estudios un rango universitario. Esta medida, aparte de uniformar la enseñanza de dichas materias, proveía de una estructura académica a tales 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 fueron las academias tradicionales de arte, 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 Humboldt. 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 marcó 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'Higginiano 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 ‘cabezudo’. No sé cuál 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, 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 doscientos años cuando ingresa el artista chileno, quien es admitido en la “Grande École”, École 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 doscientos 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 Léon Heuzey (1831–1922) y Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879), en tanto que en su congénere nacional actuaba como profesor en estudios teóricos Enrique Nercasseau 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 Tamanend calzan perfecto con el esquema vinculado al indio.

QUINTA LECCIÓN: TRECE 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 treinta y cinco 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 escogían 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 intérprete 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 CON 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 les 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 élite 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 del 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 *Gladiator Borghese*, de Agasio de Éfeso, siglo I a. C., en el Louvre. La posición de

las piernas y, sobre todo, 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 *Capanée* (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), realizados 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. Tal 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 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 treinta y cinco 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 m. La medida de 35 cm 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 solo 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 respecto del modelo y a un mínimo de diez 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 otro de 1:6, doce raspadores y cortadores, una plomada portátil, un trípode de plomada y un metro.

DUODÉCIMA LECCIÓN: LA ARCILLA Y SU MANEJO COMO TEMA MUY RELEVANTE PARA EL ESCULTOR Y 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 solo 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 retornaba 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.

Reflexiona al respecto Gazitúa: “La arcilla no tiene edad; antes que ser, fue piedra ígnea que se molió en los ríos, en el molino del mar, fue arena y polvo deviniendo simple barro en un proceso de millones de años. La arcilla se traga el trabajo de generaciones enteras y no guarda recuerdo de ellas. Indiferente a sus montañas de origen, más indiferente es aún al género humano. La greda es la gran maestra,

ella raya la cancha e impone las reglas del juego desde un principio. Enseña al aprendiz de escultor a dar todo el tiempo por perdido, más bien a detener el tiempo, a frenar dentro de él la ‘fiebre del tiempo’. Lo invita a su propia vida de arcilla anónima y atemporal, ‘hacer para deshacer y volver a hacer’, sintiendo entre los dedos el agua que habita a la greda, el agua que fue mar y que fue nube y río y se evapora entre los dedos endureciendo la greda... La greda no tiene arriba ni abajo, la greda es vértigo puro. La greda invita a vivir no solo en un mundo sin tiempo sino también en un mundo sin espacio ni formas, cambio constante, solamente alturas y profundidades, curvas, volúmenes cóncavos o convexos. En su escultura *Caupolicán*, hace ciento treinta años, Nicanor Plaza trabajó con un modelo: un ser humano desnudo; no hay una sola recta en la superficie de ese ser vivo, no hay un plano ni un círculo; la superficie del cuerpo es un caos visual que se parece a la superficie del mar detenida en un segundo... Greda entre los dedos de su mano, la comprimen, alargan, cortan, agregan... Segundo tras segundo, piel revelando huesos, músculos y tendones de un ser humano detenido por un momento. He visto a los escultores hablando solos cuando modelan... La arcilla de modelado no tiene forma, nunca se endurece como la de los alfareros, oficiantes de otro arte, pues detienen su continuo fluir, en el horno. El artista modelador nunca la hornea; por eso su greda no está en el tiempo ni en el espacio; está legítimamente en ‘ninguna parte’. Se necesita materia dura para tallar líneas rectas, para encuadrar la forma, pero eso sucede en la alfarería y en tallado, en piedra, hielo o madera. Los escultores de arcilla hablan solos mientras trabajan para fijar una posición, ‘una raya en el agua’. La palabra hablada, el Verbo, está más cerca de un orden accesible para los humanos; hay espíritu en la palabra, solamente el espíritu es capaz de hacer líneas rectas, geometría, más cerca de medir y detener el tiempo y el espacio. La palabra poética está mucho más cerca del entendimiento humano que el orden inaccesible de la arcilla, ‘agua y tierra’. La realidad no existe y la experiencia escultórica con la arcilla lo confirma. La realidad es arcilla pura. Cuando los escultores en arcilla hablamos solos es porque estamos llamando, golpeando la

puerta de entrada a la música o la literatura, artes que no matan ni la movilidad ni la fascinante luz de lo real, siempre variable, sin freno ni equilibrio. Cuando hablamos solos, buscamos, al fin, sumarnos al ‘hilo de la poesía’. Hablar solo es solamente estar llamando a algún poeta, un contenido escrito encontrado en la calle, fuera del arte...”.

DECIMOTERCERA LECCIÓN: ANATOMÍA

El modelado del boceto se ceñía a un estricto análisis anatómico. En este tema había un concurso especial en la École, 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 Mathias 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 Décima 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.

DECIMOCUARTA LECCIÓN: CABEZA

Había dos labores fundamentales para el escultor de la época: el boceto, donde se mostraba en pequeña escala cómo 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, etcétera, presentan doble párpado y pómulos salientes. La *tête 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.

DECIMOQUINTA 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 contrabalance 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.

DECIMOSEXTA 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. Aun así, desde el punto de vista del análisis de la forma, la obra expresa una clara tendencia barroca. En este sentido el *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 conceptos, podríamos señalar que *Caupolicán* es más profundo que plano, de forma más abierta que cerrada, y que 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 como el penacho de plumas, que se añadían como ornato superficial, permaneciendo por regla general la materia prima del barroco inalterada.

DECIMOSÉPTIMA 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, caderas y piernas dibujan poderosas líneas oblicuas que tensionan, incluso, el movimiento giratorio de la obra. *Caupolicán* recuerda, desde 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 de América. 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 solo 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 contorsiones 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, como el *Laocoonte*, de Agesandro de Rodas, o *Las tres Gracias*, del neoclásico Antonio Canova.

DECIMOCTAVA 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 a 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.

DECIMONOVENA 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. Tal concepto de emplazamiento fue concebido por Plaza desde la realización de los bocetos de la obra. Esta, 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 the Mohicans*. La escultura no tuvo éxito en el certamen. Posteriormente fue trasladada a Chile, en 1867, 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.º 2): “Contestar a los señores Vicuña, Mac–Iver i Ried que el Consejo ve con agrado su iniciativa para hermostrar 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.º 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 Petersburgo— en la cima de una gran roca. Similar es el caso de la escultura de Virginio Arias *El roto chileno* (1882), ubicada 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 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 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, transforma la plaza en un espacio desde donde el espectador, al observar su vista “frontal”, captará 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 personaje, 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”. Gazitúa cree firmemente que el “hilo de la escultura no se corta”, y celebrando los aportes del periodo posestatuario 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 de un recorrido, el de la tradición de la estatuaría 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 sus años de docencia pudo formar a varios discípulos, entre ellos Virginio 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, quede claro que por lejos que haya ido en su búsqueda, por profundo que haya descendido en el pozo de la historia de la escultura, él sale del fondo con las manos vacías, quizás solamente con conciencia de que lo único que importa en la educación de un artista-escultor, más allá de todos los programas y las escuelas, 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, la esencia de su legado docente, y lo dejó pegado a los ladrillos de la Facultad que fundó.

