

ESCULTURA CHILENA E IDENTIDAD (1900-1970)

Radoslav Ivelic K.

Instituto de Estética

Pontificia Universidad Católica de Chile

La escultura chilena muestra, durante el siglo XX, un perfil identitario progresivamente heterogéneo. Por una parte la asimilación cultural permite expresar temáticas relacionadas con nuestra herencia cultural precolombina, junto a los aportes de la cultura europea; por otra, la producción escultórica revela una identidad dual, oscilante e incompleta. La presencia de destacadas escultoras sugiere la nueva valoración del rol femenino en nuestro país, en contraste con el primer tercio de siglo. Esta presencia está relacionada con la *terra mater* y sus potencialidades. Sin embargo, a mediados de los años 60, la materia se muestra despojada de sus atributos, exponiendo la precariedad de nuestro país y la crisis de convivencia que sobrevendrá en el último tercio del siglo

During the XX century, Chilean sculpture displays a progressively heterogeneous identity profile. On one hand, the cultural assimilation allows the expression of themes related to our pre-Columbian cultural heritage, along with European culture contributions; and on the other hand, the sculpture production reveals a dual, oscillating and incomplete identity. The presence of outstanding women sculptors suggests the new appraisal of the feminine role in our country, in contrast to the first third of century. This presence is related to the *terra mater* and its potentialities. Notwithstanding, by the mid-60's, the material is exhibited deprived of its attributes, unfolding our country's precariousness and the coexistence crisis that will happen in the last third of the century

1. INTRODUCCIÓN

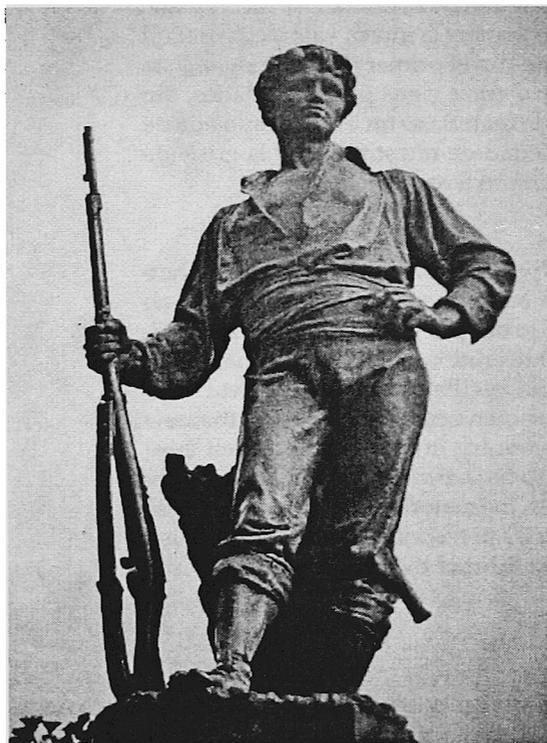
Este artículo es un resultado parcial y resumido de una segunda investigación auspiciada por FONDECYT, sobre el perfil identitario del chileno a través de las artes. La primera abarcó el período 1900-1930 y la actual desde 1930 hasta 1970. El análisis de la escultura, desde el punto de vista recién señalado, sólo fue abordado en la segunda investigación, por lo que nos parece interesante señalar algunos alcances que permitan una visión de conjunto desde principios del siglo XX.

Queremos, en estas líneas, considerar algunos rasgos del mestizaje cultural, que han surgido de las investigaciones, y que caracterizan nuestra identidad

como dual, oscilatoria e incompleta. Obviamente estas líneas no pretenden ser una historia de la escultura chilena; los escultores son mencionados a título de muestra, en relación a los temas tratados, sin que esto signifique menoscabar en su calidad, a los ausentes.

2. LA INADECUACIÓN ENTRE ACADEMICISMO E IDENTIDAD

La enseñanza de la escultura en Chile se inicia en 1854, con el Curso de Escultura, cuya dirección estuvo a cargo del escultor francés Augusto François, quien, obviamente, utilizó una metodología basada en los modelos europeos en boga, caracterizados por el academicismo, en especial por el neoclasicismo francés. En las obras predomina lo narrativo por sobre el valor de creación; la temática recurrente es la mitología, el retrato y el monumento. Mencionemos, entre otros artistas chilenos, a *José Miguel Blanco (1839-1897)*, *Nicanor Plaza (1844-1919)* y *Virginio Arias (1855-1941)*.



Virginio Arias.
Monumento al Roto Chileno

La estatuaría académica con que los autores mencionados abordan los temas relacionados con nuestra historia patria, presenta una fuerte inadecuación entre forma y contenido. Recordemos, a manera de ejemplo, a *Virginio Arias*, con su monumento *El defensor de la patria (1884)*, más conocido como *Monumento al roto chileno* (bronce, Plaza Yungay de Stgo). Según acota Rolando Mellafe, en su ensayo "La identidad histórica chilena", "el gobierno chileno ya había rescatado la imagen simbólica del roto, atribuyéndole a este hombre-símbolo el triunfo en la batalla de Yungay" (99). Lo contradictorio es que la pose del personaje es helenizante, con rasgos claramente relacionados con las esculturas de Policleteo o Praxíteles.

En síntesis, nos encontramos ante una identidad dual, que desarrolla temáticas autóctonas, pero a partir de modelos estilísticos tomados a préstamo, sin que se advierta una asimilación cultural entre lo propio y la alteridad. Más adelante volveremos a esta problemática, para desarrollarla con mayor detenimiento.

3. REBECA MATTE. RUPTURA CON EL ACADEMICISMO

Rebeca Matte (1875-1929) fue una escultora de precoz e indudable talento. Recibió premios en Chile y en Europa e incluso en 1918 fue la primera mujer en ser nombrada profesora de la Academia de las Artes y Oficios de Florencia. Después de una primera época, marcada por lo académico, se advierte en esta artista, a partir de 1912, la presencia de un estilo escultórico impresionista, bajo el influjo de Rodin. La estatuaria narrativa y normativa es sustituida por el dinamismo que adquieren los volúmenes y por la superficie rugosa, que incluso sugiere una apariencia inacabada. Esta manera de trabajar la escultura anima sus formas, que parecen distorsionarse, para llenarse de fuerza expresiva y patetismo. Entre los monumentos realizados por la escultora, destacaremos dos: *Los héroes de La Concepción* (1917), *Icaro y Dédalo* (1923).

De *Los héroes de la Concepción* (bronce, Alameda, entre Avda. Dieciocho y Avda. Norte-Sur), dice Isabel Cruz:

El grupo está concebido con espíritu épico, como un altar donde se inmolan como llamas los cuerpos desnudos de los héroes, tensados hacia lo alto por el impulso del sacrificio. Las cinco figuras que estructuran la composición se hallan distribuidas en forma de espiral, que remata en la parte superior con el niño que sostiene en alto la bandera nacional. (300)



Rebeca Matte. *Icaro y Dédalo*

Esta obra deja exhausta a su autora, mujer de salud precaria desde su niñez, pero de enorme fuerza interior, como lo advierte Ana María Larraín en su libro *Rebeca Matte, escultora del dolor*. En contraste con la imagen del impulso hacia lo alto del monumento que acabamos de comentar, *Icaro y Dédalo* (bronce, frontis del Museo Nacional de Bellas Artes), es un monumento dedicado a la aviación. Está conformada por las dos figuras mitológicas griegas que lo denominan. Cabe recordar que, según la mitología griega, ambos protagonistas fueron confinados a una isla por el rey Minos y que Dédalo, el inventor, símbolo de la creatividad humana, confecciona alas con cera y plumas para él y para su hijo Icaro, con el fin de huir de su encierro. Sin embargo, este último, desoyendo las advertencias de su padre, se eleva más y más hasta que, al acercarse al sol, sus alas

se derriten, con lo cual cae al mar y muere. Lo expuesto explica el porqué esta obra se relaciona con la aviación: es un monumento a quienes perdieron su vida por tratar de escapar de la ley de la gravedad.

Rebeca Matte instala a *Dédalo*, en su monumento, en pose vertical, pero abatido, con el pecho hundido y sus alas plegadas, contemplando a su hijo muerto. Este yace en posición horizontal, con su pecho arqueado, formando una línea convexa, y con sus enormes alas continuando y amplificando la caída del brazo derecho del personaje, en tanto que la superficie de la escultura marca los músculos, con sus entrantes y salientes. Es la imagen del ser humano lleno de potencialidades que no se pudieron actualizar.

En su libro *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Bernardo Subercaseaux señala que en la década siguiente al centenario de la Independencia de Chile, hacia 1920, el vuelo tiene una importante presencia en nuestro imaginario, no solo por la atracción que ejercieron los primeros vuelos del hombre en avión, sino como experiencia de la modernidad, en la cual, afirma Subercaseaux, se unen el vitalismo y la angustia, desafíos y caídas, lucha y contradicción (1999: 43). Recordemos que los aviones, además de permitirle al hombre el vuelo, fueron utilizados como armas de combate en la primera guerra mundial, lo que marca un contraste entre la liberación del hombre de la gravedad terrestre y su capacidad de autodestrucción.

Podemos conjeturar que las alas de cera de *Icaro* son un símbolo de nuestras fuerzas latentes, a la par que de nuestra precariedad, de nuestra fragilidad; vuelo y caída, vida y muerte, vigor y fragilidad, ilusiones y desencanto se contraponen en nuestro imaginario. Polaridades tan inclinadas, por lo demás, al pesimismo, al fatalismo. Alas presentes también en el *Alsino* de Pedro Prado, en el *Altazor* de Vicente Huidobro y en *La muerte de Alsino* de Alfonso Leng. Como lo explicamos en nuestra primera investigación FONDECYT, uno de los rasgos identitarios verificados es *la oscilación entre polaridades, en vez de la síntesis de las mismas*. En las obras mencionadas está clara la antinomia entre el vuelo y la caída, entre la exaltación y el desánimo, entre la tecnificación y la mitificación. Pareciera que, en el alma chilena del período que analizamos, está presente un sentimiento de frustración, de peso, de lastre interior, que se asoma frente a cualquier contingencia. Pareciera que todo entusiasmo está condenado a desdoblarse en desesperanza, desencanto, desmoronamiento. Al respecto, Ricardo Krebs, en su ensayo "Identidad histórica chilena", plantea que "para la conciencia chilena, el verdadero héroe es justamente el héroe trágico, el héroe que cae en el campo de batalla" (79)

4. MULTIPLICACIÓN DE CÓDIGOS, MATERIALES Y TEMÁTICAS

Paralelamente a lo que se observa en otras artes en Chile, a medida que avanza el siglo XX, la ruptura de la escultura chilena con los modelos académicos multiplica la búsqueda de códigos expresivos, basados en las corrientes europeas imperantes de la época. Junto al impresionismo de Rodin, el cubismo, el arte abstracto, el expresionismo, el constructivismo, el futurismo, el surrealismo y el informalismo fueron, entre otras, vertientes que incitaron a nuestros escultores a

utilizar un nuevo lenguaje, desligado de la subordinación a los moldes académicos.

A manera de ejemplificación citemos a *Abelardo Bustamante* (1888–1934), quien amalgama el cubismo y expresionismo con la impronta de la estatuaria precolombina; *Marta Colvin* (1915–1995) y sus esculturas constructivistas, vinculadas a lo telúrico; *Lily Garafulic* (1914), con la sucesión y entrecruzamiento de expresiones informalistas y minimalistas; incluso esta artista utilizó la técnica del *objet trouvé*, a partir de sus impresiones en Isla de Pascua; *Laura Rodig* (1901–1972), quien recibió la influencia del arte mexicano, a partir de un viaje realizado en compañía de Gabriela Mistral, en 1922; *Sergio Mallol* (1922–1973); a su vez, deriva a un expresionismo donde habla el material carcomido. Otros autores, como *Abraham Freifeld* (1922), y *Sergio Castillo* (1925) y *Raúl Valdivieso* (1931) optan por el camino hacia la abstracción, y *Federico Assler* (1929) y *Roberto Matta* (1911) cultivan el surrealismo. A lo anterior se unirán los impulsos rupturales de los artistas jóvenes.

Junto a lo señalado se hace presente la utilización de nuevos materiales, tales como soldadura, yeso, plumavit, papel de diario, sacos, y posteriormente materiales de deshecho y objetos encontrados (*objet trouvé*) todo lo cual es parte del nuevo repertorio de posibilidades que utilizó la escultura del período.

La ampliación de los medios expresivos de nuestra escultura facilitó la encarnación del pensamiento intuitivo, mítico, totémico, ancestral, cuya raíz se encuentra en la cultura precolombina. Además, aparecen en las obras nuevas temáticas, como la relación entre arte y tecnología, la presencia de la problemática social, la incomunicación, la precariedad y lo efímero, por citar sólo algunas. Este mundo temático compone una enumeración donde percibimos un claro contraste entre sus extremos: desde la búsqueda de lo más permanente, hasta lo vario, lo múltiple, lo pasajero, que pone de manifiesto una fluctuación en nuestra identidad.

En síntesis, esta breve ojeada confirma nuestra apreciación en torno al carácter oscilatorio, pendular, de nuestro perfil identitario, que, incluso en un mismo artista, muestra virajes entre lo propio y lo ajeno, entre identidad y alteridad, entre unidad y diversidad.

5. LA ESCULTURA CHILENA Y LAS FUERZAS VIVAS DE LA MATERIA

En el subtítulo precedente hemos señalado cómo la escultura chilena cambia de rumbo, creando volúmenes que buscan una visión específica de lo latinoamericano y chileno. La escultura de mármol, de superficie pulida y estructura narrativa y academicista es substituida por otra donde lo telúrico y lo mítico se convierten en temática de las obras y la materia empieza a ser respetada en su elementalidad, en su fuerza primitiva. Al respecto, Armando Roa, en su libro *Chile y Estados Unidos. Sentido histórico de dos pueblos*, asevera que lo añorado por nuestra alma “sería descubrir el enigma en virtud del cual la materia concreta –no la materia física reducida a leyes matemáticas por la Física– es capaz de guardar una vida propia casi infinita”, (49) que se

expresa en la naturaleza vegetal, animal y humana. Este rasgo, según el autor recién mencionado, lo compartiría el chileno con los demás pueblos hispanoamericanos. Para ejemplificar esta característica, cita a Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo De Rocka, entre otros poetas.

Roa explica que cada cultura abarca lo espiritual y lo material, pero con una polarización que admite muchos matices, hacia uno de estos dos componentes. Así en Grecia fue el *logos* el que caracterizó la visión del mundo y del hombre; en cambio, en Estados Unidos prima la materia, develada en un mundo sin misterios, presidido por la técnica y el pragmatismo. El chileno y el hispanoamericano, en cambio, están más volcados, en expresión de Roa, hacia la *búsqueda de la materia de la materia*, de su fondo constitutivo, de su entraña genital, como ocurre con Neruda.

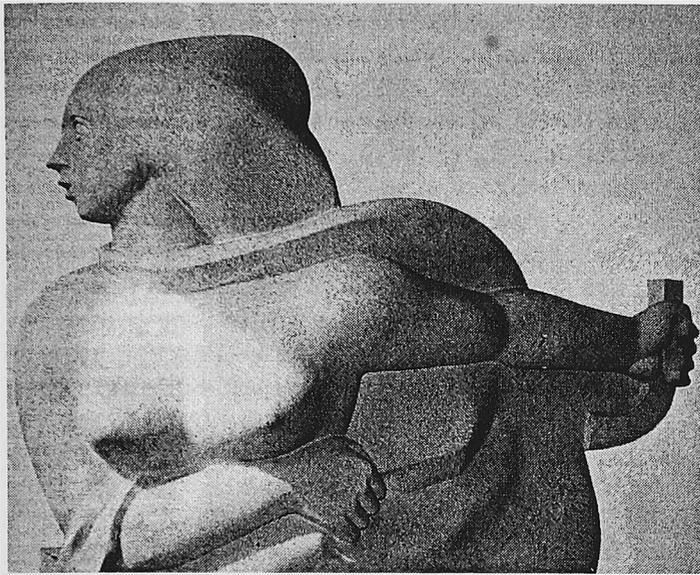
La materia, dice Roa, ha sido auscultada por los artistas latinoamericanos en su densidad, opacidad, impenetrabilidad, ferocidad, sacralidad, constitución laberíntica (Güiraldes, Gallegos, Rulfo, Borges, García Márquez, Vargas Llosa, Gabriela Mistral, etc.). Es decir, en la intimidad de su vida y de sus fuerzas ocultas.

Pensamos que esta materia, captada en la riqueza de su concreción, pero a la vez plena de vitalidad y espíritu, está unida a la *enérgeia*, en contraposición al *ergon*. Según lo explicamos en nuestros estudios, en la primera investigación FONDECYT, en el *ergon* importa el producto, lo acabado, lo previsto de antemano, lo que se realiza según reglas preestablecidas, como sucede con la escultura neoclásica. En cambio, en el arte presidido por la *enérgeia*, importa la actividad, el proceso, el descubrimiento que surge del mismo quehacer. América, como continente nuevo y lleno de naturaleza virgen, con sus etnias precolombinas y su mestizaje todavía tiene huellas de un circuito donde naturaleza y hombre forman una simbiosis panteísta; donde la vida transcurre también por las vetas de la tierra, por las venas de los ríos y las gargantas de los volcanes; donde la tierra no es cemento y adoquines sino tierra madre. Así, pues, la escultura chilena, después de utilizar el modelo neoclásico, tensionó sus medios de expresión en búsqueda de la *enérgeia*.

Todos los escultores que hemos mencionado estudiaron en Europa, especialmente en París; prácticamente todos hicieron en algún período de su vida, escultura academicista, lo cual es una corroboración de la identidad dual del ser chileno, cabalgando con un pie en los modelos europeos, dominados por la medida, la razón, el academicismo, y con el otro pie afirmado en la resonancia de lo ancestral, mítico, totémico y telúrico. Algunos saltaron de un estribo a otro, para cabalgar ya sea en una estatuaria de temática europea o bien en una estatuaria unida a nuestros orígenes americanos.

Revisaremos, ahora, algunos escultores que continúan y ahondan el encuentro profundo con la materia, según las especificaciones más arriba descritas.

Samuel Román (1907-1990) es un autor cuya obra se abre a partir de su educación académica, como alumno de Virginio Arias. Luego su estilo se depura, haciéndose menos narrativo y más cercano a una imaginería mítica



Samuel Román. Segadora

americanista, donde, cada vez con mayor nitidez, la escultura queda unida a la energía elemental de la materia, a su naturaleza, textura, cavidades y protuberancias. Estamos en el instante en que la escultura de Samuel Román expresa esa búsqueda profunda de *la materia de la materia*, que explicaba Roa. Revisemos algunos ejemplos al respecto.

Segadora (1935, colección particular), obra que encarna la potencialidad de la América nativa y en la cual la fuerza del

volumen se une –según expresión de Isabel Cruz– a “la rudeza casi brutal del cemento” (461). *La novia del viento* (1938, terracota, Aeropuerto de Tampilhoff, Alemania) muestra a una figura femenina que, como su título lo indica, pareciera flotar en el espacio, fundiéndose con el dinamismo del viento, a través de sus formas redondeadas y ondulantes, subrayadas por la plasticidad de la terracota y por “las líneas incisivas que indican por donde va serpenteando el jugueteo del aire” (Carvacho: 249). Cabe recordar que los incisivos eran un recurso utilizado por la estatuaria precolombina.

Los mitos y leyendas populares se hacen presentes en las obras de Román, junto a la presencia de adornos orgánicos, según explica Carvacho. Este autor señala cómo “este aspecto suele darse incluso en los retratos cuando trabaja el cabello, con mucha imaginación, transformándolo en adornos orgánicos, como caracolas y trenzas que ondean como anguilas” (249).

En 1946 Román crea el *Monumento a las educadoras* (Granito. Alameda, entre San Martín y Dieciocho), dedicado a Isabel Lebrún y Antonia Tarragó. Es una obra de clara verticalidad y de bloque compacto, hasta tal punto que el ropaje de las educadoras se confunde en parte con una columna y se acerca al hieratismo de la estatuaria egipcia y a las formas arcaicas propias de la escultura precolombina. El granito muestra su superficie áspera y granulada, contribuyendo a destacar la fuerza interior que emana de las dos figuras.

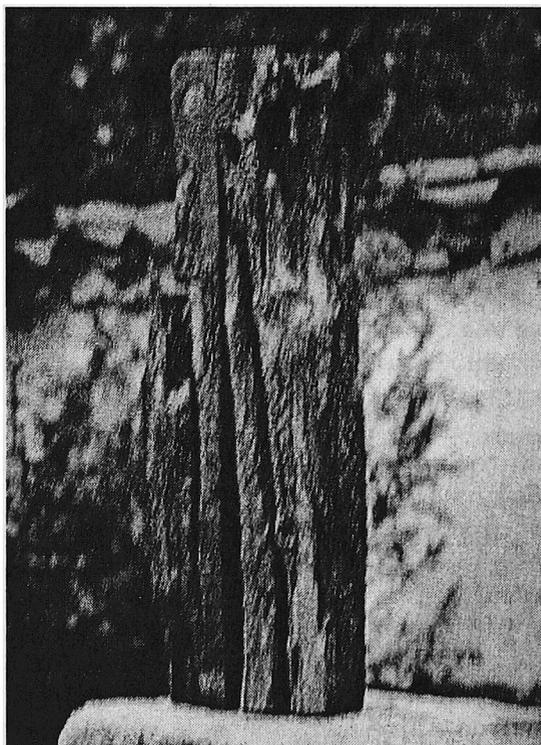
Román fue un autor de extraordinaria fecundidad. Su estilo fue derivando hacia la abstracción, pero sin desvincularse de lo orgánico; “jamás pierde –dice Carvacho– la relación sensual con la materia. La siente como piel, vello, gránulo de la epidermis y sustancia que posee sangre o savia por dentro.” (250)

Lily Garafulic (1914) fue alumna de Lorenzo Domínguez, quien le inculcó un profundo interés por la materia, sus propiedades sensibles, sus virtualidades significativas. La primera etapa de su obra, caracterizada por la exploración de la figura humana se extiende entre 1936-1947. Culmina con la realización de los 16 profetas de la cúpula de la Basílica de Lourdes (cemento, Santiago).

El año 1948 es el inicio de una nueva fase, hasta 1961, influida por Brancusi y Lipchitz, en la estilización y la pureza volumétrica. Pero será el viaje que realiza a Isla de Pascua en 1960, el que abre el período que más nos interesa resaltar en este estudio. Según explica la misma artista, la isla le abrió las puertas a “un mundo telúrico, desolado y próximo a lo que puede ser un paisaje primario y elemental” (cit. en Ivelic, M. 1978: 31). En otra entrevista dirá: “Pascua...me hizo cambiar, estuve un año sin hacer nada, porque no daba con lo que quería; son así resonancias íntimas que te da la isla...es la naturaleza poderosa, son los monolíticos mohais, es la desolación, el silencio, es la aproximación primitiva y elemental; todo se diluye en medio de la inmensidad del océano” (cit. en Cruz: 146).

De este espacio telúrico y ancestral, Lily empieza a rescatar a la materia en su presencia elemental y precaria. Siguiendo los principios del informalismo, utiliza pedazos de madera carcomidos por la humedad y el tiempo, interviniéndolos con incrustaciones metálicas y pernos. Se yerguen como imágenes arcaicas semidestruidas, en fuerte contraste con las obras anteriores de la escultora. Nada queda de la superficie pulida del mármol y del bronce, ni la forma cerrada, perfecta y de gran pureza volumétrica. Es el conflicto entre lo espontáneo y lo premeditado, lo instintivo y lo racional, lo primitivo y lo moderno, que marca nuestra identidad.

Siempre inspirada en Isla de Pascua, Lily Garafulic crea los aku-aku, término pascuense con que la mitología isleña denomina a sus espíritus. Estas esculturas van desde el mencionado procedimiento del informalismo, hasta la depuración formal; desde el uso de la madera carcomida hasta la utilización de concreto, el metal, el ónix y el mármol. Entre otras, mencionemos el Espíritu del tiempo, tronco carcomido con incisiones que recuerdan las



Lily Garafulic. Aku-Aku

inscripciones de la isla; el Espíritu del aire, que se yergue como un poste totémico, con incrustaciones metálicas e incisiones; el Espíritu de la angustia, en mármol travertino, cuya forma nos recuerda la cabeza de la madre con el hijo muerto, del Guernica de Picasso: su forma simplificada relaciona una especie de cuello, con una cabeza reducida a la insinuación de una boca, formada por un hueco delimitado por dos especies de garfios que sintetizan un grito desgarrador. Muy parecido en los esquemas formales es el Espíritu de la guerra, en concreto y metal, de cuya "boca" surge una especie de cuchillo o punta de lanza a manera de lengua, lo que también nos remite a algunas figuras del Guernica. En contraste con las dos obras recién mencionadas, el Espíritu del agua, en ónix, es una especie de recipiente, como una vasija de greda, pero todavía en sus últimas fases de modelado; la forma, junto a la textura y transparencia del material empleado, recuerdan las ondas acuáticas, como símbolo de lo femenino, de la fecundidad y de la vida.

A mediados de los sesenta, Lily Garafulic da otro giro a su creatividad, con sus *Signos*. Nuevamente la escultora nos sorprende con un cambio. Los *Signos* son formas estilizadas y límpidas, cuyo desarrollo va más allá de los años setenta, límite de este estudio.

Mencionaremos, para concluir, las esculturas inspiradas en el libro del Génesis bíblico. La Biblia vuelve a ser fuente de inspiración, como ocurriera con períodos anteriores, especialmente con su serie de profetas, realizada entre 1946 y 1947, para la Basílica de Lourdes de Santiago. *Génesis* está conformado por seis planchas en relieve, ejecutadas entre 1965 y 1968 (bronce y maderas quemadas). De esta serie dice Isabel Cruz:

La escultora trabaja aquí con la idea de forma en relieve, lo que pareciera colocar su quehacer, más que en el plano del acto primigenio de la creación, en el campo de la memoria de las milenarias representaciones de los sucesos cosmogónicos. Entiéndase con ello su relación con las tabletas sumerias, con las estelas mayas, con los signos incisos de Isla de Pascua, prolongados y actualizados. (cit. en Cruz: 148)

Lily Garafulic, en síntesis, alterna períodos donde la formalización de sus creaciones se asimila a las corrientes europeas, a través de las formas perfectamente delineadas y la racionalidad de la abstracción, y la presencia de la materia captada en su primigenia elementalidad, con sus virtualidades intactas, llevándonos al comienzo de los tiempos, al inicio del cosmos. Tierra, agua, aire, fuego, incontaminados por la civilización de consumo, por el mundo pragmático y materialista. Chile y Latinoamérica oscilan entre estas dos visiones de mundo, que, al menos por el momento, pareciera que no pueden superar sus contrariedades.

Marta Colvin (1915-1995) inicia sus estudios de escultura en 1939. La primera etapa de su obra es figurativa con tendencias expresionistas. La figura humana es, en ese período que dura hasta 1947, su temática fundamental (Monumentos a Sucre y Bolívar, entre otros). Pero será a partir de la beca que le otorga el gobierno

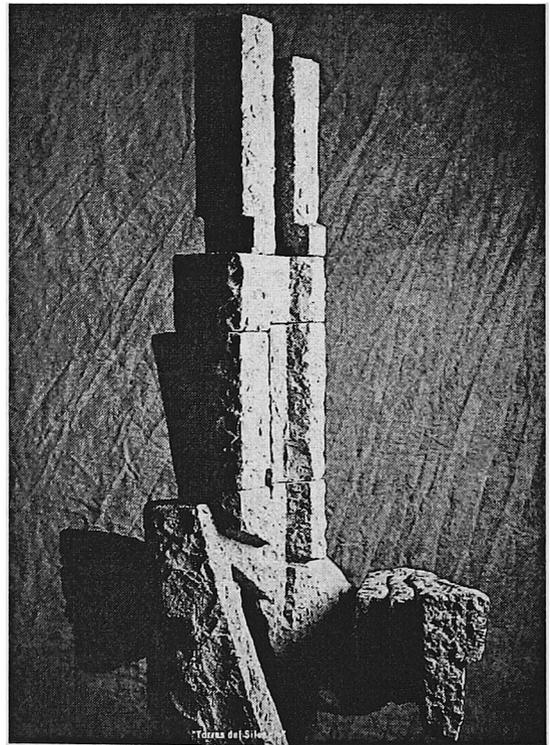
francés, en 1948, cuando empieza su quehacer más creativo, enraizado en la visión de Chile y América Latina. El título de algunas de las obras de ese tiempo son claramente indicativas al respecto: *Germinal* (1954), *Eslabón* (madera, 1955, Museo Nacional de Bellas Artes), *Terra mater* (1956, madera de castaño, Pinacoteca de la Universidad de Concepción), *Las tres Pascualas* (1956).

Otro aspecto importante en el desarrollo de su obra escultórica lo encontramos en sus viajes por América del Sur. Especialmente la conmovieron Machu Picchu e Isla de Pascua. "Ambos lugares –dijo– me produjeron un tremendo choque emocional; viví una angustia terrible hasta que un día cualquiera dibujé lo que andaba buscando"

Marta Colvin, desde pequeña, experimentó fascinación por lo monumental: "Me he preguntado qué me impulsa a buscar la monumentalidad a través de la piedra, material de mi preferencia, y me he respondido que es el encantamiento de la Cordillera de los Andes que, desde mi niñez, me subyugó" (cit. en Ivelic, M. 1993: 15). Así pues, la grandiosidad del espacio natural latinoamericano y la cultura precolombina con sus mitos y leyendas serán las claves que dirigirán su quehacer. Su estilo, ahora, se inclina hacia la abstracción, pero que nunca será absoluta. Se trata, más bien, como lo expresa la misma artista, de descubrir el latido interior de la materia: "¿Qué habrá adentro [de las rocas]? Me gustaría sacarlo, hacerlo hablar, cantar. La piedra, mi material preferido, tiene un canto interior (. . .) Y es un diálogo en el momento en que tomo el cincel y hago vivir a la piedra, recogiendo su vida con mi vida" (cit. en Schultz: 29).

Como lo explica Margarita Schultz en su libro *La obra escultórica de Marta Colvin*, esta cita pone en evidencia lo que se advierte en las obras de la artista. Hay en ésta "una especie de animismo panteísta con la naturaleza y la materia" (29). Esta comunicación con la naturaleza se ve acrecentada con el uso de volúmenes virtuales o negativos, es decir, con la presencia del hueco en la escultura. En relación a su obra *Pachamama*, señala su autora: "tiene un hueco en su vientre, por allí me adueñé del paisaje y lo introduje en la obra. No es un vacío equivalente a la nada, al contrario, es la presencia de la cordillera al través" (Schultz: 29).

Andes (bronce, 1959). *Torres del*



Marta Colvin. *Torres del Silencio*

silencio (piedra, 1960), *Aku-Aku* (1965), *Estrella del sur* (1960, ónix), *Machi* (piedra, 1963), *Caleuche* (piedra, 1964), *Puerta del sol* (piedra roja, 1964), *Toqui* (piedra, 1965), *Horizonte andino* (piedra, 1967), *Vigías de lo desconocido* (madera pintada color turquesa, 1968), *Altar* (1969), entre otras, dan cuenta de la profunda relación de nuestra escultora con las raíces de Chile y América.

El recorrido de Marta Colvin nos introduce más y más en la importancia de la materia, "tomando muy en consideración sus cualidades naturales: color, textura, peso y densidad" (Ivelic, M. 1993: 19). Muchas obras de Marta Colvin utilizan el cruce de líneas verticales, horizontales y diagonales, lo que les confiere fuerza, vigor. Es el espacio americano, pleno de energía; es la tierra concebida como *terra mater*, preñada de vida, lo cual produce un profundo lazo temático con Gabriela Mistral. Veamos un ejemplo. *Torres del silencio*, en piedra, es una escultura constructivista, formada por bloques de piedra que se encajan entre sí y que muestran su rugosidad primitiva. El procedimiento utilizado consistió en "cortar, separar, trozar, encajar, para luego recomponer un nuevo orden que se impone desde una metodología constructiva rigurosa" (Galaz: 2000: 36). Es decir, se trata de un procedimiento que, en manos de un artista de poco talento, caería en una analítica seca, descarnada. Pero en nuestra escultora la unidad es capaz de entregarnos una forma artística, una síntesis cuyo sentido supera el significado de las partes. En *Torres del silencio* hay un eje vertical que predomina, impulsando la obra hacia lo alto, en un dinamismo contenido, en un equilibrio entre lo centrífugo y lo centrípeto, que contribuye a crear una atmósfera de calma majestuosa. La piedra habla en su silencio, en su misterio. Regresamos aquí a una civilización arcana, que se opone a la prisa, a la praxis de nuestros tiempos.

En la sintaxis de la escultura que comentamos, podemos distinguir tres partes: la inferior, con una mayor cantidad de articulaciones, que se desprenden de su columna vertebral vertical; dos de estas articulaciones son móviles, para que el viento, al moverlas, las anime. En la parte central las articulaciones disminuyen y están más unidas a la línea vertical; finalmente, la parte superior culmina en dos paralelepípedos que, en su geometría, no resultan descarnados, sino, al contrario, materia animada por el espíritu. Es una sintaxis que sugiere la subida a una cumbre, pero no puramente física, sino que traspasada por un simbolismo arquetípico que sugiere la unión del cielo y la tierra; la montaña sagrada que desde la cumbre se abre hacia lo terreno, permitiendo a la vez el ascenso hacia las regiones superiores.

Juan Egenau (1927-1987) fue un escultor cuya obra se inició muy cerca del final del período que estudiamos. Antes de dedicarse a la escultura estudió arquitectura (dos años) y luego Licenciatura en Artes Plásticas con mención en Pintura ((1948-51). Su interés por el quehacer tridimensional se va haciendo cada vez más evidente, a través de diversos estudios en Chile y en el exterior: cerámica, orfebrería, fundición con el uso del aluminio son algunos hitos que lo preparan para entregar una visión del hombre. Una de sus primeras motivaciones, que se hace presente entre los años sesenta y setenta, es lo ancestral y mítico.

La serie de los ancestros descubre lo que será en el futuro toda la obra de nuestro escultor. La presencia dialéctica de la técnica y la máquina frente al ser humano. Como afirma Milan Ivelic, en la serie recién mencionada el artista se apropia de lo tecnológico: “en su simplicidad, en su rigor estructural, en su vinculación con lo mensurable y cuantitativamente exacto, pero lo hizo cohabitar con articulaciones orgánicas, en montajes donde conviven formas de la naturaleza animada o inanimada e, incluso, insinuaciones de formas humanas con formas instrumentales, en una conciliación de los contrarios como promesa de coexistencia humanizadora y humanizante” (Ivelic, M., 1988).

Esta postura, en las obras posteriores a 1970, sufre un quiebre, para delatar el contraste entre lo humanizado y lo mecánico, en una época que constriñe al hombre, obligándolo a escudarse en corazas y blindajes para defenderse, pero, a la vez, creando la sensación de encierro y angustia. Estas primeras obras de Egenau son una transición hacia lo que expondremos en el próximo subtítulo.

6. CUESTIONAMIENTOS Y BÚSQUEDAS

El arte del siglo XX es heterogéneo. Nos sorprende la convivencia y contradicción de numerosas corrientes artísticas. En la escultura chilena, al igual que en las demás artes, conviven numerosas tendencias que van desde posturas académicas y realistas, hasta las posturas rupturales que, en el período que analizamos, empiezan a aparecer cada vez con mayor fuerza. Esta multiplicidad de “ismos” no es gratuita. Obedece, entre otras causas, a la especial condición en que se encontró el ser humano en el siglo recién pasado. En vez de una compenetración de los distintos valores, observamos una creciente disgregación de los mismos; en otros términos, esto quiere decir que cada valor tiende a independizarse de los demás. Así, entre otros tantos signos de nuestro tiempo, enumeremos los siguientes: *la sociedad de consumo*, que considera el valor sólo en función de los bienes materiales; *la tecnología*, que es elevada a rango de mito; *la ideología*, que separa a los hombres, con sus visiones radicalizadas y parciales, pero que quieren aparecer como universales; *el laicismo*, que niega el valor de la religión; *los conflictos sociales*, donde cada clase social tiende a autovalorarse como la verdadera y buena; *el nihilismo radical*, que niega todo valor, etc.

Como consecuencia de esta disgregación valórica, la visión del hombre y del mundo tiende a ser presidida por la desorientación, por la idea de precariedad de la condición humana, por la incomunicación, por el sentimiento de ser postergado o incluso ignorado por la sociedad.

Esta situación se tradujo en la variedad de corrientes artísticas que, con sus nuevos recursos expresivos, permitieron expresar la multitud de sentimientos que antes no tenían correlato con anteriores visiones del hombre y del mundo.

Chile, como todos los países latinoamericanos, experimentó, a medida que avanzaba el siglo XX, un proceso de globalización creciente, lo que, unido a la masificación de los medios de comunicación, permitió el acceso al *modus vivendi* de otras sociedades, más avanzadas en lo tecnológico y económico; pero además, con idiosincrasias distintas a la nuestra.

Dice Bernardo Subercaseaux al respecto:

No cabe duda de que por la vía del mercado (musical, de teleseries, comunicación electrónica, canal por cable, etc.), se están dando fenómenos de integración en las Américas. Cabe, sin embargo preguntarse si, frente a estas nuevas voces culturales o a estos nuevos "sueños bolivarianos" no estaremos frente a lo que Baudrillard llamaba "utopías profilácticas", -utopías menguadas, sin grandeza y algo tristes- como por ejemplo la "utopía" de una vida sin colesterol. (1998: 59)

El imaginario social del chileno tendió a crear nuevos mitos, nuevos símbolos, para un modelo de vida donde el ser, el tener y el valer está en el confort y en el hedonismo. Uno de estos modelos es el hombre *kitsch*, caracterizado por un estado existencial inauténtico, consumista, fácil, superficial, donde todo debe ser idílico, de agradable emotividad, sin compromiso profundo con la vida, con los grandes problemas, con la trascendencia (cfr. Giesz: 52-58). Visión de mundo que contrasta violentamente con la situación de los desarraigados, con los que nada o poco tienen, con los despectivamente llamados "improductivos"

La escultura chilena da cuenta de las problemáticas que hemos estado exponiendo. No pretendemos abarcarlas en todos sus aspectos, sino que, a través de algunos autores, delatar el clima social de la época que estudiamos, que culmina en 1970 con las exposiciones *América, no invoco tu nombre en vano* (Museo de Arte Contemporáneo, mayo, 1970) y *Homenaje al triunfo del pueblo* (noviembre de 1970), esta última, obviamente, una vez asumida la presidencia de la República por Salvador Allende. En la primera de las exposiciones mencionadas el objetivo final, como señalaron sus participantes, iba más allá de la misma, para lograr una América Latina unida. La exposición en sí tenía el propósito de marcar un hito hacia el encuentro de modelos propiamente americanos y comprometida con la situación social del continente. Detengámonos, ahora en algunos escultores.

Sergio Mallol (1922-1973) inicia su oficio de escultor a partir de una etapa en que busca, preferentemente, la perfección formal. Sin embargo, sus obras posteriores se caracterizan por un fuerte expresionismo donde expone problemas del hombre contemporáneo. El pulido de la superficie cede el paso a la rugosidad, al hueco, a lo carcomido, como expresión de la violencia que se ejerce sobre el ser humano. Su *Torso de la Victoria* es, paradójicamente, un ejemplo de las anteriores características; un cuerpo humano apenas insinuado, en una pose forzada, sin cabeza, brazos ni pies, palpitante de dolor.

Francisco Brugnoli es un exponente del fenómeno que se advierte a partir de los años sesenta: la ruptura de los límites que distinguen a la pintura y escultura. Este autor trabaja con el pegoteado de objetos gastados, sobre un soporte (madera u otro material). Como ejemplo de este procedimiento tenemos *No se confíe* y *Siempre gana público* (ambas de 1965), donde una vestimenta blusa, pantalón y casaca son pegadas o plastificadas al soporte, con rugosidades que le dan cierto relieve; además sobresale material de relleno, conformado por pedazos de objetos viejos. Son fantoches que simbolizan el vacío del ser humano que, como señala Gaspar Galaz, "deambulan como fantasmas por el mundo real" (2000: 43).



Juan Pablo Langlois. Cuerpos blandos

Además de este tipo de expresiones, Brugnoli realizó instalaciones con material de desecho y con un contenido de protesta social.

Juan Pablo Langlois (1936) reafirma, al igual que Brugnoli, la ruptura de la idea del arte como expresión permanente, perdurable. En 1969 presentó su obra *Cuerpos blandos*, formada por

bolsas basureras de plástico, rellenas de papel, formando un gigantesco rollo de 200 metros, que recorría el Museo Nacional de Bellas Artes y terminaba en el exterior, enrollada en una palmera, cercana al frontis del edificio. Langlois señaló que este objeto expresaba la acción creadora, como proceso ininterrumpido; la obra en sí es transitoria, efímera, y el oficio no tiene importancia. Incluso invitó a los espectadores a que la intervinieran, modificando su recorrido y su forma.

Valentina Cruz, entre los años 1968 y 1970, plasma rostros humanos con caucho blando y los introduce en frascos llenos de líquido, que "producen un sentimiento de agobio y encierro" (Galaz, 2000:44). A comienzos de la década siguiente, en 1972, utiliza papel de diario para materializar su obra *Muerte de Marat*, que la misma autora quemó en la entrada del Museo de Bellas Artes, con lo cual quiere confirmar el carácter transitorio de la obra de arte.

El uso de las *instalaciones* viene a contribuir a estas nuevas maneras de enfrentarse con la tridimensionalidad. Artistas como el ya mencionado Brugnoli, además de Víctor Hugo Núñez, Mónica Bunster, Hugo Marín o Carlos Peters, entre otros introducen en sus obras objetos tales como ollas ennegrecidas por el humo, fonolas, vestimenta casi inservible, trozos de cartón, fonolitas, etc. Como dicen Gaspar Galaz y Milan Ivelic, es "el repertorio material de la marginalidad social chilena invadiendo los espacios artísticos en un simulacro destinado a despertar la conciencia social" (1900: 37).

La materia ya no es considerada como sustancia de las cosas, ni en su origen misterioso, ni en su energía creadora, ni en el espíritu que anida en ella. Ahora es la materia en su precariedad; materia corroída, gastada, inerte. Es el ingreso de un nuevo imaginario, enlazado a los conflictos sociales que escindirán violentamente al país en los años venideros. Es, también, un violento contraste con la materia constituida como *terra mater*, como energía genesiaca, llena de potencialidades.

7. CONCLUSIONES

7.1. El conflicto entre identidad–alteridad

La escultura académica de comienzos del siglo XX muestra sus preferencias por el neoclasicismo francés, con lo cual no estamos negando la calidad técnica e incluso la creatividad de los autores de ese período. Lo que importa, para los fines de nuestro estudio, es la impronta de la cultura europea, con la cual la sociedad chilena aristocrática se reflejaba, cabe recordar las óperas con temática mapuche compuestas en la época, cantadas en italiano y, por supuesto, siguiendo las estructuras musicales del viejo continente. Por su parte la literatura chilena de ese tiempo y la arquitectura adoptaron los modelos del neoclasicismo francés; en este último caso no sólo se construían casas de ese estilo, sino que las clases pudientes transformaban las fachadas tradicionales, utilizando cartón y yeso, para simular su pertenencia al modelo que, según la moda imperante, confería status.

Rebeca Matte marca la transición hacia nuevas visiones del lenguaje escultórico. A través de los arquetipos de la caída y la ascensión, esta escultora expone una temática de la sociedad chilena de su época, que convocó a importantes creadores de nuestro país, como se indicó más arriba.

7.2. Asimilación cultural

El desarrollo de la escultura chilena nos lleva a un recorrido que deja atrás el academicismo, para ir descubriendo nuevos caminos que le permiten expresar la herencia de las antiguas culturas de Chile y América. Estamos en presencia de una capacidad de asimilación cultural que le permite a un sector de nuestros artistas, fundir las corrientes europeas con lo telúrico, con el pensamiento concreto, intuitivo, mítico, de los pueblos precolombinos. Se marca, así, una oposición a las corrientes racionalistas y positivistas, y en general, al espíritu pragmático que predomina en el siglo XX.

En relación al primer tercio de siglo, los decenios siguientes analizados permiten observar como los pueblos autóctonos son valorados a través de la escultura, con una presencia espiritual, no reconocida anteriormente.

7.3. Lo telúrico

Oponiéndose a las civilizaciones occidentales, que ponen el acento en el logos, un sector de la escultura chilena del período reseñado va intensificando la presencia de la materia, en su poder germinal. El hombre americano es considerado como un ser compuesto, unitariamente, de tierra y espíritu, unido a la fuerza y grandiosidad telúrica de nuestra tierra y de nuestro continente, en oposición a la abstracción racionante seca y al materialismo y positivismo que desconocen lo más valioso del ser humano. En este sentido, hay cierta continuidad con el primer tercio de siglo; sin embargo, la fuerte presencia del ser humano arraigado a lo telúrico es mucho más consistente en el período que en este momento nos preocupa.

7.4. La mujer

Es significativo que esta materia genital sea redescubierta en Chile por la mujer; la mujer identificada con la tierra madre. En contraste, el panorama cultural del primer tercio de siglo nos mostraba a la mujer en un papel pasivo, sin derechos ciudadanos, sin posibilidad de realización profesional. Este escenario se revierte; la escultura, que pareciera ser un trabajo masculino, es asumido por un destacado grupo de mujeres: Rebeca Matte, Laura Rodig, Lily Garafulic, Marta Colvin. A estos nombres se suman otros como los de María Fuentealba, Rosa y Teresa Vicuña, Wilma Hannig. Si agregamos a Gabriela Mistral, con su poesía áspera y tierna, robusta y delicada a la vez, tenemos una impronta de la mujer chilena, que se manifiesta no como el sexo débil al amparo del varón, sino como la mujer fuerte, incluso sobreponiéndose a sus debilidades.

En nuestra sociedad, que puede parecer machista, la escultura revela que el papel asumido por la mujer va mucho más allá de lo que le reconoce el varón, convirtiéndose, como lo demuestra la vida diaria, en el eje de la familia.

También es importante verificar que el carácter oscilatorio de nuestra identidad, alcanza una anhelada síntesis en nuestras escultoras, al cultivar el americanismo, el indigenismo; el pensamiento concreto, mágico se amalgama con las corrientes artísticas europeas para expresar, tal como ocurrió con Gabriela Mistral, una identidad a la vez ancestral y universal. Al identificarse con la tierra madre, la escultora femenina valoriza el continente que la vio nacer y expresa sus energías latentes, a la vez que su precariedad.

7.5. Oscilación, dualidad, diversificación

El conjunto de escultores del período 1930-1970, posee modos de crear que reflejan una individualidad muy acentuada; es un síntoma de la diversidad de corrientes de pensamiento que se entrecruzan en nuestro país durante el siglo recién pasado, marcando una heterogeneidad como rasgo identitario. Incluso, junto a los escultores vanguardistas y postvanguardistas, coexiste un conjunto de escultores que, a lo largo del siglo XX, mantienen una línea tradicional, con técnicas donde las normas académicas son aplicadas con mayor o menor estrictez, según cada caso particular.

Es también importante subrayar la nueva relación de los creadores con la sociedad; quieren ser sus voceros, denunciando sus carencias, a través de una visión ideológica ajena a nuestras tradiciones. Arte y política se entremezclan, con todas las connotaciones divisionistas que trae consigo esta actitud.

El contraste más acusado nos parece que está representado por las dos maneras de tratar la materia: por un lado ella es misterio, espíritu, plena de potencialidades, como la América misma; por otro, la materia queda vaciada de sus atributos, hasta convertirse sólo en despojo inerte. Es la dolorosa imagen de los marginados de la sociedad. Es, también, el anuncio de la crisis de convivencia que sobrevendrá en nuestro país, en el último tercio del siglo que ya se fue. Es, por otra parte, la visión del arte y de la sociedad desde una óptica donde desaparece lo trascendente, la visión cristiana, para ser substituido por lo pasajero, por el cambio radicalizado.

BIBLIOGRAFÍA

- Carvacho, V. *Historia de la Escultura en Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1983.
- Cruz, Isabel. *Historia de la pintura y escultura en Chile, desde la Colonia al siglo XX*. Santiago: Antártica, 1984.
- Galaz, Gaspar. "Samuel Román y Marta Colvin: de la transición a la modernidad" *Entre modernidad y utopía*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000: (32-37).
- _____ y Milan Ivelic. "Apuntes para una reflexión: artes visuales en Chile" (1960-1990). Santiago: *Aisthesis* 23, 1990. (33-47).
- Ivelic, Milan. *La escultura chilena*. Santiago: Ministerio de Educación, Dpto. de Extensión Cultural, 1978.
- _____. "Juan Egenau". (Catálogo de la Exposición de abril/mayo, 1988).
- Ivelic, M y Valdés, C. "Marta Colvin". (Catálogo de la Exposición del 20 Dic. de 1993 al 27 de Febrero de 1994). Santiago: *El Mercurio*, 1993.
- Krebs, Ricardo. "Identidad histórica chilena". En VII Jornadas Nacionales de Cultura. Santiago: Universidad de Chile, 1982: (75-91).
- Larraín, Ana María. *Rebeca Matte, escultora del dolor*. Santiago: Zig-Zag, 1994.
- Mellafe, Rolando. "Identidad histórica chilena" en VII Jornadas Nacionales de Cultura. Santiago: Universidad de Chile, 1982: (93-101).
- Roa, Armando. *Chile y Estados Unidos. Sentido histórico de dos pueblos*. Santiago: Dolmen, 1997.
- Schultz, Margarita. *La obra escultórica de Marta Colvin*. Santiago: Hachette, 1993.
- Subercaseaux, Bernardo. "Procesos complejos, preguntas múltiples". Santiago: *Cultura*, abril de 1998. (57-60)
- _____. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago: 1999.
- Giesz, L. *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets, 1973.



1.- TRABAJO BRIGADISTA 1970 - 1973