



PHAROS
Revista Semestral de la Universidad
de las Américas
lfuenzal@uamericas.cl
CHILE
ISSN 0717-1307

2002
Ennio Bucci.
**SENTIMIENTO DE LO AMERICANO EN LA EXPRESION DE LA
ESCULTURA EN LA GENERACION DEL '40.**

Mes. *Mayo-Junio* Año. 2002 Vol. 9 Num. 1

PHAROS

Ciencia, Arte y Tecnología

Santiago de Chile

pp. 101-113



*SENTIMIENTO DE LO AMERICANO EN LA EXPRESION DE
LA ESCULTURA EN LA GENERACION DEL '40.*

*American Feeling in the Sculpture Expression, of the 1940
Generation.*

Ennio Bucci.*

ABSTRACT

It is offered a panoramic review on the incorporation of american motives -ethnics, cultural and of the nature- in the sculpturic creations of the 1940 decade. For illustrative purposes the glance is concentrated on the then leading masters of Beuax Arts: Albert, Perotti, Domínguez, Román and, next, Colvin and Garáfulic. In that decade the Arts were favoured with special support from the State University of Chile and the Education and Culture Government Department. Those great sculpturs had their creative abilities enriched in Europe; but, once back in Chile, they took over their own way, doing the most to impress in their sculptures american sentiment, pre-columbus, modern and contemporaneous.

RESUMEN

El artículo ofrece una visión panorámica sobre la incorporación de motivos americanos -étnicos, culturales y de la naturaleza- concentrada, a manera de ilustración, en las creaciones escultóricas de grandes maestros que, en Chile, lideraron estas bellas artes, en la década de 1940: Albert, Perotti, Domínguez, Roman y, luego, Colvin y Garáfulic. En esa década fueron favorecidas las Artes con especial apoyo de la Universidad de Chile y del Ministerio de Educación y Cultura. Aquellos grandes escultores tuvieron enriquecida su formación artística en Europa; pero, una vez de vuelta en Chile, emprendieron camino propio esforzándose por imprimir en sus esculturas sentimiento de lo americano, precolombino, moderno y contemporáneo.

Esbozaremos aquí la evolución de la escultura con sus aportes a la plástica, sus movimientos y sus principales representantes, considerando el desarrollo y los alcances que tuvo esta disciplina en la década del '40.

* Don Ennio Bucci Abalos, es Profesor de Arte y Estética e Integración y Desarrollo, en la Carrera de Publicidad y en la Facultad de Formación Integral en Universidad de Las Américas. Su dirección: Eyzaguirre 1140, Depto 1404, Torre A1. Santiago, Chile. e-mail: ebucci@mail.com

Nos centraremos en la obra de seis escultores que sellan el período con su aporte y visión moderna de la escultura en Chile: Totila Albert, José Perotti, Lorenzo Domínguez, Samuel Román, Marta Colvin y Lily Garáfulic. La escultura es el arte de la urbe, es el más cercano al pueblo, pues el transeúnte lo encuentra a su paso, porque ha sido el más utilizado para exaltar los hechos heroicos y a los hombres ilustres de la nación. Se trata del arte de la plaza, integrado a los árboles, edificios y cementerios, en una repercusión social sin parangón. En Chile existe una tradición escultórica de antigua data y los artistas del volumen han gozado de una admiración especial desde hace más de dos siglos. Reconozcamos que la imponente cordillera de nuestro país, con accidentada geografía atravesada por inmensos cañones petrios, de mar agitado que castiga los roqueríos de terreno gredosos, invita a la tarea tridimensional.

La década del '40 motivó el análisis artístico. La enseñanza superior conducida con sabiduría por el Rector Juvenal Hernández, formó en ese período organismos para divulgación de estímulos a la creación artística. De allí la formación de la Orquesta Sinfónica, la divulgación de la música de avanzada y apoyo a los compositores chilenos. A su vez, los salones oficiales de artes visuales, las grandes retrospectivas de maestros clásicos y las muestras individuales de vanguardia dignificaron la labor artística. La promoción de estas manifestaciones permitió el auge de la escultura moderna.

Toda esa actividad y apoyo a las artes y las letras culminó con la ley que creó el Premio Nacional del Arte, que surgió por la iniciativa del Gobierno en 1940¹. Fue en este ambiente, con las condiciones culturales favorables, con una vocación por la enseñanza superior y con apoyo gubernamental cuando la escultura comenzó a adquirir auge y proyección.

El desarrollo de la escultura de los '40 viene, en lo que sigue, analizado con referencia a "La historia de la escultura chilena", del profesor y crítico Víctor Carvacho, y además a la reciente publicación que hiciera el profesor Enrique Solánich, con su obra "Escultura en Chile: otra mirada para su estudio".

ALBERT.

Totila Albert nace en Santiago en 1892, hijo del científico Federico Albert y Teresa Schneider. Con apoyo de sus padres para la vocación artística, establece su taller en Berlín en 1915, permaneciendo en esa ciudad hasta 1923. Posteriormente regresará definitivamente en 1939, cuando Europa entera está ya en medio de la ebullición guerrera. La Universidad de Chile le otorgó una cátedra de profesor extraordinario de escultura. En 1953 crea su propia

academia donde imparte la docencia. En su primera etapa en Berlín, el joven Totila, en época de radicales cambios, entró de lleno en un ambiente bastante más estimulante y complejo que aquellos de diversas corrientes de la escultura. Su personalidad es perfilada por Víctor Carvacho al afirmar: “El escultor chileno es un intelectual, un filósofo, un músico, dominado por el pensamiento poético en abstracto, necesitando encarnarlo en formas humanas, las dobléga mediante el modelado, logra su propósito, pero toda su producción aparece mutilada de un elemento sensual, sólo derivado de quien ha sabido leer antes en las formas de los modelos naturales y en las ofrecidas por unas convenciones antropomorfas fríamente ideales”.²

El profesor Enrique Solánich nos entrega antecedentes de la obra de Totila Albert y de su forma de concebir el trabajo escultórico: “Albert escoge el modelado o, si se quiere, opta por la construcción de formas en barro arcilla o yeso; la reflexión y la abstracción de ideas en pos de la trascendencia humana lo conducen hacia la figuración antropomorfa de implacables y esmirriados volúmenes. Las formas austeras y limpias diseñadas tienden a la autonomía y se alejan de la mera representación naturalista de modelos. El dibujo en arabesco, más que ningún recodo del Art Nouveau lubrican su estilo maduro. Los retratos y las figuras humanas alcanzan estilización y síntesis simbólica, precisas y simples, casi levitando su materialidad. Las fisonomías y los parecidos, así como el dato anecdótico quedan expurgados de todo su quehacer plástico”.³

En relación a la obra, ambos autores coinciden en poner como hito importante en la carrera de Albert, la exposición que realizara en Santiago en 1924. Produjo estupor y asombro, señala Víctor Carvacho: “personas que escribieron a su favor nos asombran”. Por primera vez la crítica habla de modernismo y estimula a que en defensa de este movimiento opinen Alone, Joaquín Edwards Bello, Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Entre los trabajos presentados estaban los retratos del profesor Albert Einstein, Claudio Arrau y Rosita Renard. La exposición mencionada provocó controversia estética, Gabriela Mistral nuevamente hizo gala de su intuición artística, como se lee en la siguiente cita: “En toda la escultura chilena, posiblemente en la americana, no se había cuajado el símbolo con cualidades semejantes de precisión, simplicidad y fuerza. Una virtud engendra a la otra, la fuerza vienen de la sencillez, que cuando es noble, no es desmadejada, tiene vigor”.⁴

Una de sus obras más significativas es el monumento a José Enrique Rodó, hombre de los más prominentes en las letras uruguayas, considerado como el maestro de la prosa modernista. Cuando Totila Albert reflexionó sobre el

contenido plástico de este monumento señaló lo siguiente: “Al crear el monumento a Rodó lo pensé como una lucha entre el bien y el mal -en los que no creo pues su sentido ha cambiado innumerables veces a través de la historia, sino como una superación del inconsciente, por la conciencia. De ahí que Caliban tenga las manos sobre el cerebello”.⁵

Dos frentes distinguen las creaciones de Albert: retratos y monumentos públicos. Los primeros son despojados de lo adjetivo y omiten, antes de que saturen, la formas. Todos están signados por el afán simbólico de su misión. En los monumentos aplica el ornamento simple de la estilización y resalta los movimientos y las dinámicas de los volúmenes.

PEROTTI.

José Perotti estudió en la Academia de Bellas Artes. A los 21 años se destaca con su escultura *El paria*. Se le otorga una beca para proseguir sus estudios en Europa. En Madrid ingresa a la tradicional academia de San Fernando. Es alumno de Miguel Blay, en escultura; de Cecilio Plá, en pintura; y de Julio Romero de Torres, en dibujo de ropaje. En 1923, ya en Chile, forma parte del Grupo Montparnasse. integrado por Enriqueta Petitt, Julio y Manuel Ortíz de Zárate y el escritor Jean Emar. El Grupo Montparnasse, acogiendo en 1924 los nuevos artistas, presenta una exposición en la Sala Rivas y Calvo, que desata la primera reacción de la crítica aficionada contra las expresiones modernas.

En 1937 recibe la beca Humbolt, junto a Ismael Roa y Samuel Román, que le permite vivir por dos años en Alemania. Estudia tecnología de la pintura, cerámica y esmalte sobre metales.

Como docente y Director de la Escuela de Artes Aplicadas, en 1929, incursiona en técnicas de esmalte sobre metales y al pintar se desprende de los ascendientes de sus propios maestros comenzando un camino propio. Libre de ataduras desarrolla una obra centrada en la figura femenina, reduce los cuerpos, orada los volúmenes, estiliza las formas y realza las texturas.

Existe similitud al respecto en los conceptos que se plantean en la obra de José Perotti: “Renovado sobre la base de dos fuentes inspiradoras, los desnudos elongados del escultor Lachaire y las formas serpentina de las algas chilenas, crea un tipo de escultura, al margen de obsesiones estilísticas, revelan a un inspirado artista de figuras femeninas ondeantes, sensuales de curvas arqueadas con la solidez de ciertas venus de la prehistoria”.⁶

Según el profesor Enrique Solánich, el mayor aporte de Perotti reside en: “La valoración de la gestualidad manual en la superficie, la proclama constante por consolidar y concebir siempre en los pequeños y grandes formatos, los juegos de la maza con el espacio, articulándose y compenetrándose en composiciones agitadas de díscolos movimientos y de suelta factura”.⁷

La producción plástica de este escultor es inmensa, si se junta a su escultura los dibujos, grabados, esmaltes y cerámicas. Pequeño, rápido, nervioso, mirando azul y hablando lo sustantivo, fue no sólo un artista descollante, fue todo un maestro. Fue generoso en la docencia, todo lo volcaba en los demás. Era un optimista de la acción, un gran escultor entregado de lleno a su vocación artística.

VASQUEZ.

Es importante señalar el aporte que hacen a la escultura contemporánea dos exponentes de la Generación del ‘28: Julio Antonio Vásquez y Lorenzo Domínguez. Algunos de los integrantes de la Generación del ‘40 recibieron sus enseñanzas. El primero fue un gozador de las formas libres, de una simplicidad casi cubista, pero que no cancela la representación. Alumnos de escuelas prestigiosas como las de Berlín y la Grande Chaumier, en París, lo familiarizaron con soluciones nuevas. De alguna manera el espíritu de sus formadores, sobre todo de Barlach y Budelles, se cuela en su formación y producción, pero superó las influencias y agregó numerosas contribuciones personales, que supieron aprovechar sus alumnos, como señala Víctor Carvacho: “En la obra de Julio Antonio Vásquez se distingue una primera etapa de cabezas, torsos y desnudos. En la etapa siguiente influye la formación europea, basada en la especulación de la forma propia de la escultura moderna. Sobre la libre conformación de la forma natural caben las transformaciones de los planos y los pliegues. La intención es endurecer la expresión y animar con el dinamismo de los ritmos abstractos. Poco a poco llegará la geometría del cubismo. Introduce en sus composiciones elementos nacidos de la reflexión. la curva alterna con la recta, lo redondo con lo cúbico, las gradaciones con las aristas. La forma vive por lo volúmenes llenos y por los diseños que inscribe en las superficies una quieta y solemne grandeza debe dominar todo”.⁸

DOMINGUEZ.

Lorenzo Domínguez, otro representante de la Generación del ‘28, se

dedicó a la escultura conjuntamente con los estudios de medicina pero se impuso la vocación artística cuando estudiaba en Madrid. Optó por los estudios artísticos cuando ingresó a la Academia de San Fernando. Su afán de perfeccionamiento lo llevó a París, donde fue discípulo de Bourdelles, además de sentir el atractivo de las soluciones Mestrovic y Brancusi. Escultor de materiales definitivos y difíciles de doblegar, los enseñó en la escuela de Bellas Artes con una repercusión trascendente. En su obra escultórica, piedra y mármoles, se siente la monumentalidad y se palpan los volúmenes llenos plenos de formas ciclópeas, como se puede apreciar en el monumento al Doctor Calvo Mackenna en el Parque Providencia; así como en los retratos de personalidades nacionales. Todo lo suyo es sugerente, sintético y de depurado modelado, sin perder los acentos de modernidad que inculcó a sus alumnos. La fuerza y pureza de sus planos, lo ubican entre los más valiosos maestros del arte tridimensional. Víctor Carvacho hace referencia a su trabajo con los materiales y a su labor como docente. Hablando de los materiales esclarece: “Cada piedra tiene su propia composición, su grado de dureza, sus vetas, sus manchas, lo que exige herramientas de diferente temple. El mismo pulimento depende de los caracteres intrínsecos de las piedras”.⁹ “Debió ser profesor excepcional, en lo propio, al margen de las normas comunes, porque logró dejar formada una generación con la que revitalizó la escultura chilena y lista para emprender la conquista de nuevas formas y expresiones, aunque él no fuera sino un escultor tradicional, romántico de los materiales antiguos, representante poligonal, pero lleno de grandeza, de un arte arrancado de las entrañas españolas”.¹⁰

El profesor Enrique Solánich, refiriéndose a la obra escultórica de Domínguez señala lo siguiente: “Respetando la tradición se acerca a la modernidad por el afán constante de experimentar y limpiar la masa escultórica. Renuncia a lo retórico e ilustrativo y privilegia la independencia formal antes que la transcripción literal de los modelos. Estos postulados los difunde como profesor y le permiten abrir cauces modernos entre sus alumnos, tanto en el país como en Argentina”.¹¹

Como se puede apreciar, ambos autores señalan la preocupación de este escultor por acercarse a los modernos en su obra escultórica y, como lo transmitió a sus discípulos, abriendo nuevos caminos de expresión en la escultura.

CONTEMPORANEOS.

En el presente panorama no podemos dejar de mencionar los aportes que hicieron a la escultura chilena tres importantes artistas, como son Samuel

Román, Marta Colvin y Lily Garáfulic, cuya trascendencia escultórica en el ámbito de la docencia en la Facultad de Bellas Artes se aprecia tanto en su obra escultórica como en su aporte a las nuevas generaciones.

ROMAN.

Samuel Román tiene una personalidad difícil de comprender. Con estudios superiores en Chile y en Europa, mantiene un lenguaje rudo. Es trabajador incansable; descubre una intención artística profunda; lo mueve una tenacidad obsesiva; posee cultura basada en la observación medular de obras de arte; lee y estudia autores escogidos de historia del arte; y manifiesta apreciaciones certeras en torno a la escultura y conceptos de arte. Siendo alumno ayudante de David Soto Herrera, ocupaba el cargo de profesor ayudante en la cátedra de escultura; al fallecer éste el cargo vacante lo ocupó Samuel Román, estabilizando su jerarquía y dando comienzo al maestro que ya apuntaba en él. Fuera de la poderosa profesión de escultor, tiene la de profesor, así lo afirmaría él mismo: “Me gusta trabajar y también enseñar”.

Podemos apreciar la evolución de la obra escultórica de Samuel Román en períodos que abarcan 20 años cada uno. Según afirma Román mismo : “considero que mis trabajos van de 20 en 20 años de manera que completan 4 épocas. Primera, la de estudios; segunda, la de búsqueda y de encuentro de mí mismo; tercera, la producción sin rodeos y cuarta, mi obra presente”.¹²

Entre las creaciones escultóricas de su etapa juvenil podemos mencionar dos obras: Elena e Hijo del Pueblo. Dos cabeza vaciadas en bronce, de muy diferente carácter y expresión, pero propias de un artista maduro respecto a formas y contenido. Hijo del Pueblo retrata a un niño de contextura frágil, con la frente abombada, “platónica”, signo de desnutrición. Hay deformación craneana y rasgos orientales menudos y delicados. Parece adormecido en estado de ensueño.

En 1937 Samuel Román recibe una beca de perfeccionamiento en Alemania, la que sólo se otorga a artistas formados en una obra de significación reconocida por su calidad. Instalado en Berlín, puede comparar el nivel de su desarrollo con artistas dueños de un lenguaje escultórico evolucionado y universal, en el marco de los universales valores germánicos. Señala Samuel Román respecto a su experiencia en Alemania: “Fue una suerte estar entre los alemanes. Me gustó la seriedad, la tenacidad y el orden por sobre diferencias

de idiosincrasia, lenguaje y costumbres. La nostalgia de Chile y la de mi gente la borré trabajando. El artista busca una posición de respeto y se desplaza en los niveles mejores por entre los que gustan del arte”.¹³

Es así como le manifestó a las autoridades académicas alemanas que quería trabajar en forma independiente. Le entregaron un taller y herramientas para trabajar. De este período en Alemania se aprecian dos esculturas: los retratos de “Edith de Praga” y “Carla de Nuremberg”, dos obras de extraordinaria factura vaciadas en bronce. El estilo aparece refinado por el vuelo de las líneas que perfilan rasgos, brazos, y torsos elongados y con mucho aire acariciando las oquedades dejadas por la pose.

Samuel Román resulta un fenómeno como representación de algo entrañablemente americano, pese a la formación occidental europea. La obra escultórica de Román es variada, trabaja el monumento alegórico dando presencia y solemnidad al personaje, siendo ejemplo de ello sus monumentos a Ernesto Molina Garmendia en la Universidad de Concepción; monumento al Presidente Balmaceda en Plaza Italia y monumento a Diego Portales en el edificio Diego Portales. Su célebre retrato del sacerdote belga, Gustavo Le Paige, posee una imagen alucinante. Alternando entre lo real y lo suprarreal, el retrato tiene una fuerza desde expresiva hasta sobrecogedora: contrastan los erizamientos de los planos con los ojos redondos; a fuerza de exploraciones, Román incorporó las líneas del rostro de las momias y configuró una tableta de rapé en espeluznante cresta, imprimiendo en el semblante de Le Paige aspecto como profanado en alguna tumba atacameña.

Siguiendo la línea de lo real y maravilloso en la creación escultórica de Román, tenemos “La segadora”, “La novia del viento” y, en una etapa que advierte la presencia de lo telúrico y de lo abstracto, la obra “Ojos del Tupungato”. Aparte de su creación escultórica tiene una serie de trabajos en cerámica terracota y dibujos a lápiz. Así, en los trabajos de Román podemos apreciar diversas expresiones que lo colocan como un creador fecundo por la diversidad de su concepción escultórica.

COLVIN.

A temprana edad, la profesora de Dibujo en el Liceo de Chillán, impresionada por los trabajos de Marta Colvin, invitó a ésta a contemplar sus propias creaciones. Ofreciéndole un puñado de greda, primer contacto de Marta con la materia, la motivó a iniciarse en la escultura. Más tarde, Marta se incorpora al grupo Tanagra donde mantiene siempre una llamita ofrendada a la fe en el arte.

Para Marta Colvin su destino ya estaba cerrado. Llegando a Santiago se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Tuvo como maestros a Lorenzo Domínguez y Julio Antonio Vásquez, quienes le enseñaron las diversas técnicas de la escultura y la talla directa en la piedra. En 1943 es nombrada ayudante ad honorem del profesor Vásquez. Por concurso obtiene en 1950 la cátedra de escultura. Gana el Primer premio de escultura en el Salón de 1948-1951. En 1949 viaja a París con beca del gobierno francés. Señeras lecciones obtiene de la Academia de La Grande Chaumier: enseñanzas del escultor Ossip Zadquin, conversaciones con Brancusi, Arp y otros sobre la escultura contemporánea, de quienes recibe valiosas experiencias.

En 1949, por su temprano reconocimiento es invitada a participar en Francia en una exposición de gran trascendencia: “la escultura desde Rodán hasta nuestros días”. En 1952 una beca del British Council le permite estudiar en el Slade School de la Universidad de Londres, con el escultor F. Mc William y, paralelamente, toma contacto con el maestro que le imprimiría la huella más profunda en su arte, Henry Moore. En una entrevista, la escultora declaró: “Su plástica, sus conceptos, sus consejos, el contacto con su espíritu superior y su calidad humana excepcional, me revelaron lo que estaba dentro de mí, y además el que sería mi verdadero camino, identificarme con la naturaleza, hasta confundirme con ella”.¹⁴

Antes de regresar a Chile, Marta Colvin obtiene varios triunfos. En 1952, entre más de 400 maquetas, su monumento al “Prisionero político desconocido”, es premiado en el concurso internacional de Londres; el Consejo Municipal de París le encarga un busto de Benjamín Vicuña Mackenna para la Plaza de América Latina. En 1956, ya en Chile, el Salón Oficial le asigna el Premio de Honor.

Sin duda, la principal enseñanza que trajo al regresar a su patria es volcar su interés en la América Precolombina y en sus raíces ancestrales, lo que llamaría ella “La búsqueda de mi verdad”.

El descubrimiento de lo americano, del corazón de nuestro continente, constituye un hito en la vida y producción artística de esta escultora. Viajes por Méjico, Perú, Bolivia, Brasil y nuestro desierto salitrero le revelan por primera vez, con fuerza incontenible, la voz ancestral. En 1965 llega su consagración definitiva con el gran Premio de la Escultura en la Bienal de Sao Paulo, imponiendo el sentido americanista en obras como Torres del Silencio, Homenaje a Hotu Matua y Puerta del Sol. En 1970 recibe un merecido homenaje que viene a refrendar el juicio de la crítica internacional, nuestro

Premio Nacional de Arte. Entre los años 1971 a 1979, el gobierno francés le encarga 10 monumentos erigidos en la región Parisien y en las provincias. A orillas del Sena se sitúa un monumental bronce, El gran signo.

Con la evolución de su creatividad la obra de Colvin se impregna de expresión figurativa, percibiendo depuración de los volúmenes, de cuyo período inicial son sus obras “Sucre” y “Homenaje a Neurocirugía”. Con enfoque emotivo y humano, al partir a Europa comienza a liberarse de lo representativo como puede apreciarse en su obra “Prisionero político desconocido” y “Paloma de la paz”. La cosmovisión precolombina producto de las enseñanzas de Henry Moore es otra de sus etapas cuando surgen obras como “Semilla”, “Humus”, “Germinal”, “Terramater” y “Quinchamalí”. Búsqueda de expresiones escultóricas más líricas y dinámicas son sus obras “Manutara”, “Pincoya” y el “Gran Capricornio”. Influida por la era espacial intenta expresar el dinamismo de los astros, consumidos por su fuego interior: de ahí surgen obras como “Constelación”, “Estrella del sur”, “Estrella matutina

Enraizándose en los cimientos de lo americano penetra profundamente en sus formas y mitos originales y da a su escultura un rasgo de autenticidad, en el ambiente intelectual europeo, que distingue y honra a Chile como ejemplo. Expresión escultórica con mayor madurez hay en obras como “Andes”, “Torres del Silencio”, “Puerta del sol” y “Horizonte andino”.

GARAFULIC.

Una de las alumnas aventajadas, del taller de Lorenzo Domínguez, fue Lily Garáfulic. En 1934 ingresó a la Escuela de Bellas Artes y dos años después fue nombrada su ayudante, para asumir posteriormente, la propia Lily Garáfulic, el cargo de profesor. Amplió su formación en el viejo mundo, especialmente al tomar contacto con Brancussi, a quien conoció en 1938 y del cual pudo apreciar el valor y la trascendencia de su obra. En 1944 le fue concedida la beca Guggenheim, que le permitió estudiar durante un año en Estados Unidos. En 1957 la Universidad de Chile la envía a Europa y Medio Oriente para que estudie técnicas del mosaico. Entre 1974 y 1978 fue Directora del Museo Nacional de Bellas Artes.

Sus primeras obras, retratos y bustos, ejecutados en terracota, mármol, piedra y bronce correspondieron a la etapa de aprendizaje. Eran los pasos iniciales destinados a dar un sello personal a su trabajo. En general, en su solución volumétrica tales obras no se liberaban todavía de la sujeción al modelo. No obstante, algunas comenzaban a escapar del sometimiento al dato

real. Esta primera época, entre 1936 - 1946, está unida a la exploración temática de la figura humana, con especial insistencia en la cabeza. Culminación de carácter monumental tuvieron las 16 figuras de los profetas, realizadas en cemento para la Basílica de Lourdes. Los historiadores de arte Víctor Carvacho y Enrique Solánich hacen referencia a esa obra de carácter monumental:

“La definición de su primera fase creadora se cierra con la exposición de 1947, formada por 8 grabados, 15 dibujos y 2 esculturas, a estas alturas su madurez es total como artista. Lo sabe todo: los secretos del oficio y cómo entender cada material, los propósitos en cuanto a la expresión y los métodos de trabajo más idóneos, y lo importante, es que en cada trabajo que se emprende se reinician desde el principio todos los planteamientos como exploración y aventura.

Lo último lo tiene muy en cuenta cuando recibe el encargo de crear 16 esculturas monumentales aplicadas a la arquitectura de la basílica de Lourdes en Santiago. Se trata de una construcción religiosa de grandes e imponentes proporciones, concebidas en el estilo románico moderno.

Las esculturas están destinadas a representar a los profetas y su ubicación enmarcan las ventanas de la base de una inmensa cúpula, y deberán ser vistas para quien levante la mirada hacia el cielo, a más de 50 metros”.³

“La definición de un estilo primerizo concluye con los diseños de las magníficas 16 figuras de los profetas de la cúpula de la basílica de Lourdes, en 1946. Son efigies de ascético realismo de 3 metros y medio de altura cada una de ellas, adosadas a los muros externos y elevadas a más de 50 metros del suelo, en una construcción descomunal de estilo románico moderno”.¹⁴

Paulatinamente, aquella adhesión al modelo se rompe para elaborar obras que tienen la simplicidad y espontaneidad de un boceto, es decir, están a medio camino entre lo inacabado y lo elaborado. En la década del ‘60 Lily Garáfulic se concentra en otra coordenada. Hasta ese momento, ella necesita la dura resistencia del material, tratando de doblegarlo con el cincel o la gubia. Ahora en cambio, se produce una doble modificación en su actividad: por una parte un cambio en el modo de enfocar y sentir la escultura y, por otra, la necesidad encontrar los materiales adecuados a esta nueva visión. Aparecen

obras como “Aku aku” y “Andrógeno”. Garáfulic conoce su obra a tal punto que es capaz de olvidarla para dejar que la materia viva por sí misma en la forma. Dentro de la línea de síntesis compositiva de corte abstracto ha derivado también hacia lo geométrico sin dejar nunca de lado la figuración.

Tratando de sintetizar la obra de Lily Garáfulic podemos observar dos líneas de acción. Una, gira alrededor de un volumen simple y depurado, donde el oficio se vuelca insistentemente en el pulimento de las superficies hasta tensar los volúmenes. Comprende obras que ingresan en el dominio de la autonomía de los medios y en la libertad de las formas respecto a cualquier referencia temática. Conceptos como ritmo, equilibrio, tensión, reposo, movimiento, definen las obras que constituyen este campo de acción. La otra línea está dirigida en diferente sentido: el volumen pareciera escapar en cierto modo al control de la mente y de la mano, al oficio secular del escultor, a los materiales nobles. El volumen, que ahora acepta extraños e innobles materiales, que se hace expansivo, que acusa la presencia de espacios virtuales, lleva consigo una implícita y expresiva significación, una grandiosa elementalidad.

NOTAS.

- ¹ **Historia de la Universidad de Chile.** Rolando Mellafe, Antonia Rebolledo & Mario Cardenal. Santiago, Chile, 1992.
- ² **Historia de la Escultura Chilena:** Capítulo VIII, “Dos Esculturas Expresionistas”. Víctor Carvacho. Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile, 1983.
- ³ **Escultura en Chile, otra Mirada para su Estudio:** Capítulo II, “Totila Albert y el Simbolismo”. Enrique Solanich. Santiago, Chile, 2000.
- ⁴ Víctor Carvacho, op. Cit.
- ⁵ idem.
- ⁶ idem.
- ⁷ Enrique Solanich, op. cit.: “José Perotti y el espacio como recurso escultórico”.
- ⁸ Víctor Carvacho, op. cit.
- ⁹ idem.
- ¹⁰ idem.
- ¹¹ Enrique Solanich, op. cit.: “Lorenzo Domínguez y la fuerza pétrea monumental”.
- ¹² **Victor Carvacho.** Samuel Román. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Ministerio de Educación. Santiago, Chile.
- ¹³ Víctor Carvacho, op. cit.
- ¹⁴ **Marta Colvin.** Consuelo Larrain. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Ministerio de Educación. Santiago, Chile.

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES.

CARVACHO, Víctor. 1983. **Historia de la Escultura Chilena**. Editorial Andres Bello. Santiago, Chile.

CARVACHO, Víctor. 1989. **Samuel Román**. Departamento de Extension Cultural. Ministerio de Educacion. Chile.

LARRAIN, Consuelo. 1989. **Marta Colvin**. Departamento de Extension Cultural. Ministerio de Educacion. Chile

IVELIC, Milan. 1978. **La Escultura Chilena**. Serie **Patrimonio Cultural Chileno**. **Coleccion Historia del Arte Chileno**. Departamento de Extension Cultural del Ministerio de Educacion. Chile

SOLANICH, Enrique. 2000. **Escultura en Chile: Otra mirada para su estudio**. Ediciones Amigos del Arte. Santiago, Chile.