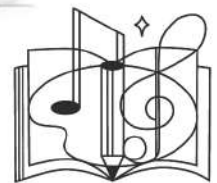


Revista de Arte

ANÁLISIS, DIFUSIÓN Y VALORACIÓN DEL ARTE ACTUAL EN CHILE

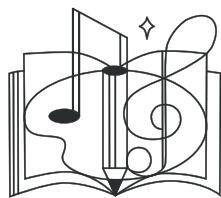
N 1 • AÑO 1



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE

Revista de Arte

ANÁLISIS, DIFUSIÓN Y VALORACIÓN DEL ARTE ACTUAL EN CHILE



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE

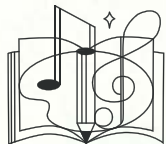
Revista de Arte

Nº1, Año I, noviembre 2025

ISSN N°2810-7829

Sociedad de Amigos del Arte de Chile

sociedaddeamigosdelarte@gmail.com



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE

Presidente y director

Yvaín Eltit

Subdirector

Maximiliano Castro Rivas

Vicepresidente ejecutivo

Cristóbal Walker Rodríguez

Comité editorial

Karen Plath Müller Turina

Igor Bernaola Mateluna

Fulvio Ossa Dagnino

Ignacio Ricke González

Director diseño y arte

Andrés Sánchez Ramírez

Diseño de logo

Pati Aguilera



Cualquier reproducción de Revista de Arte y sus contenidos debe ser autorizada por su equipo directivo. Ley N°17.336

Editorial

La Sociedad de Amigos del Arte de Chile se fundó en el año 1931 en La Posada del Corregidor, Santiago, con el propósito de democratizar la educación artística del país, mediante el fomento de la pintura y la música para niñas, niños y adolescentes chilenos. Complementario a esto, se pretendió que las artes reflexionaran, sacándolas de su permanente inmovilidad, tan abstraída de la realidad.

El líder natural de esta gesta fue Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), compositor e intelectual; secundado por Juvenal Hernández Jaque (1899-1979), abogado y rector de la Universidad de Chile, Samuel Negrete Woolcock (1892-1981), compositor y profesor universitario, y Romano de Dominicis Procel (1895-1958), escultor y académico.

Al reorganizar la Sociedad de Amigos del Arte de Chile en la Ilustre Municipalidad de Providencia, el 9 de julio del presente año, era un imperativo retomar todo nuestro pasado. Sin duda la Revista de Arte, formada por Domingo con ese afán estético y filosófico, tuvo un tiraje entre 1934 y 1940, nada menos que con Vicente Salas Viu (1911-1967), musicólogo e investigador a la cabeza de las directrices editoriales.

La Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), nos otorgó el ISSN N°2810-7829 como revista especializada en las artes, el 28 de noviembre de 2024.

Con un comité editorial joven, comprometido y transversal, integrado por especialistas en artes visuales, leyes y música.

En este volumen encontrarán 17 autores de diversa índole: desde nuestros fundadores, pasando por Gabriela Mistral, Pedro Lira, Oreste Plath y Roberto Matta, a actuales como María Ester González e Isabella Cichero, concluyendo con un suplemento musical que damos a conocer en exclusiva y se estrena, el “Preludio N°5” para piano de Carlos Zamora Pérez, compositor, profesor de música y gestor cultural. Coronado por la cuidada ilustración que elaboró nuestro director artístico Cris Belmar para la portada.

Comité editorial

Contenidos

Carta a Samuel Negrete Woolcock	<i>Domingo Santa Cruz Wilson</i>
	5
Inauguración Museo de Arte Contemporáneo	<i>Juvenal Hernández Jaque</i>
	6
Niño en el campo (dibujo)	<i>Samuel Negrete Woolcock</i>
	9
Reorganización Sociedad de Amigos del Arte	<i>Yvaín Eltit</i>
	10
Dibujo a Julio Fossa	<i>Pedro Lira</i>
	20
Degeneración del arte cristiano	<i>Gabriela Mistral</i>
	21
Retrospectiva de Pedro Olmos	<i>Oreste Plath</i>
	25
Letras a Michita	<i>Roberto Matta</i>
	27
El arte obrero, la tradición y el porvenir de la arquitectura	<i>Pedro Prado</i>
	28
Siete años en Magallanes	<i>Laura Rodig</i>
	33
Carta a Luis Oyarzún	<i>Adolfo Couve</i>
	35
Carta a Los Diez	<i>Julio Bertrand Vidal</i>
	37
Historia del Movimiento del Rectángulo	<i>Elsa Bolívar Bravo</i>
	38
Crística y autocrítica	<i>Pablo De Rocha</i>
	40
La búsqueda de una identidad nacional	<i>José Venturelli</i>
	46
Rebeca Matta Bello: 150 años plasmados en el mármol	<i>María Ester González C.</i>
	54
Dart: Festival Internacional de Cine Documental Sobre Arte	<i>Isabella Cichero</i>
	60
Preludio N°5, Piano	<i>Carlos Zamora</i>
	63

Carta a Samuel Negrete Woolcock

**Manuscrito inédito | 19 de noviembre de 1962*

Domingo Santa Cruz Wilson

Compositor, académico e intelectual

Señor don Samuel Negrete W.

Presente

Querido Samuel:

Me ha emocionado tu tarjeta porque viene de un amigo a quien nunca he olvidado y que se ha obstinado en vivir como el Rey Titurel de Parsifal en una especie de ámbito misterioso del cual no ha querido salir.

Mi regreso al Decanato es una de esas contingencias muy inesperadas y fuera de proyecto que me ha venido a caer encima simplemente por hablador, por haber dicho que había muchas cosas malas, y luego me llamaron para ver si sabía componerlas.

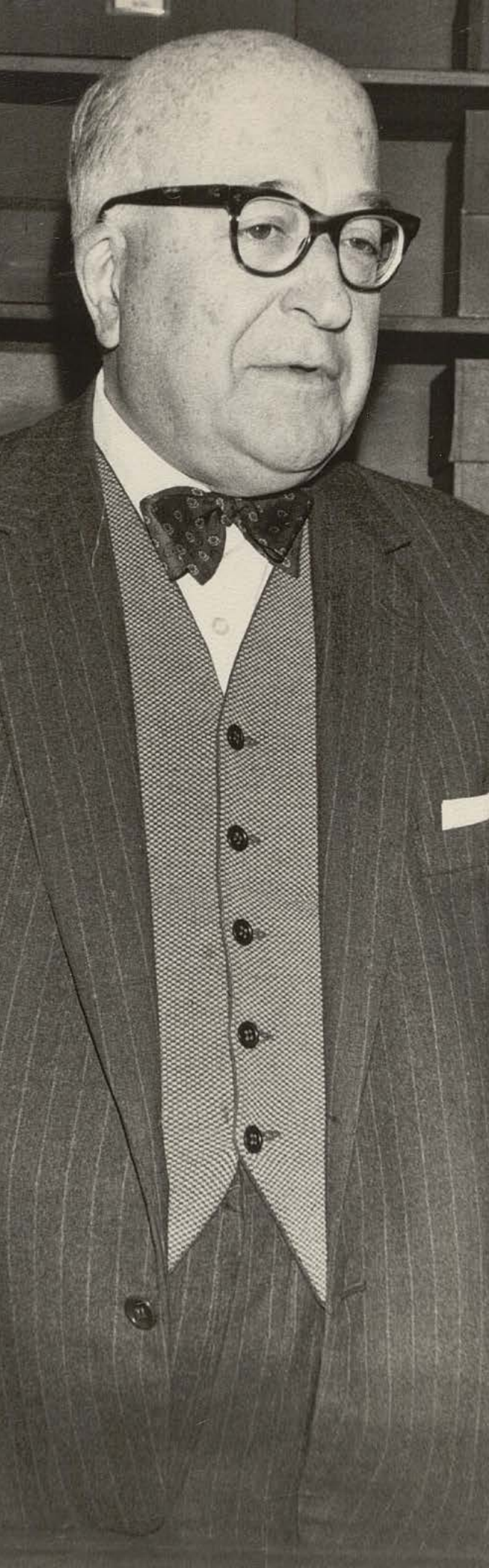
Seguramente tú debes estar al tanto de todo lo que ha pasado y si no, hablaremos y te contaré muchas cosas increíbles pero ciertas.

No necesito decirte que somos los mismos del año 20 y que, o tú me vienes a ver aquí, o yo me voy a dejar caer en tu retiro, previo aviso para encontrarte. Alfonso Letelier, Carlos Botto, Jorge Urrutia y otros profesores han estado conmigo desde hace tiempo formando un proyecto para invadirte de repente y obligarte a salir de tu vida de caracol.

Te ruego cariñosos recuerdos para los tuyos y recibe un abrazo muy cariñoso de tu amigo de siempre.

Domingo Santa Cruz

Decano



Inauguración Museo de Arte Contemporáneo

Agosto de 1947

Juvenal Hernández Jaque

Abogado y académico

Estimular las artes y propender a su desarrollo, es preocupación constante de la Universidad de Chile.

La pintura, la escultura y las artes decorativas han logrado en nuestro país un desarrollo que nos permite afirmar con absoluto convencimiento que ellas constituyen uno de los aspectos de nuestra cultura que ha proporcionado a la vida de la República, una nota permanente de elevado valor espiritual, a pesar de los cortos años que nos separan de las primeras manifestaciones de esta índole, a mediados del siglo XIX, lo que constituye una verdadera infancia, si se considera el largo camino que necesitan recorrer las artes formales para alcanzar madurez de estilo y llegar a tener las características genuinas de la expresión de un pueblo.

Hoy nos reunimos, precisamente, en el hogar que el trabajo tesonero y desinteresado de nuestros primeros soñadores, erigiera para hacer tangible los anhelos de sus nobles afanes.

Este edificio, es un fiel reflejo del espíritu que ha animado siempre a los artistas chilenos, de alcanzar al tiempo y sobrepasar a la tradición, factores de tanta importancia para toda creación de arte rico y generoso de contenido. Fue en este sencillo pabellón donde, por primera vez, la colectividad santiaguina pudo tomar conocimiento del significado que tenían las preocupaciones de estos luchadores, que a partir de la Independencia misma, laboraron

en el silencio de sus talleres para contribuir a formar la fisonomía de la patria.

El "Partenón", como ha sido llamado comúnmente, fue construido gracias al empuje de unos de nuestros más preclaros artistas: Pedro Lira. Con el propósito de obsequiar al país un Museo de Bellas Artes, el señor Lira fundó en el año 1885 la Sociedad que denominó "Unión Artística", en la que ocupó el cargo de secretario, a la vez que fue su principal accionista e impulsador. Se emitieron acciones fueron de \$500, suma respetable para esos tiempos. Formaron en las filas de esta institución un grupo brillante de artistas e intelectuales, entre los que figuraban: Eusebio Lillo, Gregorio Mira, Manuel Rengifo, Arturo Edwards, Ramón Subercaseaux, Francisco Undurraga, Salvador Castro, Antonio Moller, Luis Dávila Larraín, Onofre Jarpa y Alfredo Valenzuela Puelma. Con los fondos reunidos por ilustres patriotas, se hicieron realidad estos muros, que irradiaron nuestra luz y mostraron un sendero más a la cultura nacional.

Más tarde, ocupó el cargo de primer director del Museo Pedro Lira, y, en marzo de 1891, lo sucedió don José Miguel Blanco, quien hubo de abandonarlo al triunfar los opositores al gobierno de José Manuel Balmaceda, a fines del mismo año. Desde ese momento, vuelve otra vez a la directiva del Museo, su fundador, hasta septiembre de 1910, fecha en que es inaugurado el nuevo local que hoy



ocupa en el Parque Forestal, con ocasión de las festividades del Primer Centenario de nuestra vida republicana.

Durante 23 años, pues, la incipiente vida artística tuvo como hogar estos vetustos muros, que hoy vemos remozados. Fue aquí donde se realizaron los primeros Salones Oficiales, y donde se forjaron las obras que habrían de darle tanto lustre al arte plástico del país. De este modesto recinto, ubicado en el centro de este parque caro a nuestro pueblo, salieron obras a competir en los más importantes torneos internacionales, como fue la famosa exposición de París de 1900, en que nuestro

escultor Virginio Arias, fue distinguido con una Primera Medalla, por su magnífico grupo escultórico, *El Descendimiento*, obra maestra en su género, orgullo de nuestro Museo Nacional. Posteriormente, Alberto Valenzuela Llanos obtuvo en el Salón Oficial de París una Segunda Medalla y 19 votos para la primera, con su hermoso paisaje chileno *Hora solemne*. Asimismo, Nicanor Plaza, autor de la bellísima composición escultórica *La Quimera* y Juan Francisco González Escobar, sobresalieron en más de una exposición internacional con honrosas distinciones. Hace pocos años, Julio Fossa Calderón, alcanzó en París una Primera Distinción y Medalla de Honor, como tantos otros artistas nacionales de esa época que han enaltecido en Europa y América el nombre de su patria lejana.

A partir desde el año 1910, en que las actividades de nuestro primer Museo Nacional fueron trasladadas al Parque Forestal, el Partenón fue abandonado por los artistas. Desde entonces, este ya viejo caserón corrió mil aventuras y destrucciones y fue olvidado en forma inmerecida.

Hoy día, al reabrir sus puertas, para destinarlo de nuevo a las elevadas finalidades que soñaron para él sus fundadores, la Universidad de Chile no ha hecho sino que cumplir con un mandato de conciencia. Este acto que solemnizamos con júbilo, toma para nosotros un doble e interesante significado: por una parte, es el respeto a un símbolo del pasado, a una de las etapas de la historia de nuestra evolución cultural, y, por otra, es el contacto que volvemos a reanudar con nuestra tradición; mejor dicho, con ese conjunto de hechos que, cumpliendo mandatos categóricos de la vida, de un modo casi imperceptible, han ido creando en nuestro ambiente artístico una realidad en la que se ven impresos los rasgos de nuestro espíritu y de nuestra psicología. Todavía resuena como un eco entre las verdes frondas de la Quinta Normal, el esfuerzo de

los sentimientos altamente idealistas de la ilustre generación del siglo pasado, que tanto luchó contra los inevitables factores negativos, para descubrir en el arte de la propia tierra, para encontrar la gracia y las virtudes del suelo chileno.

Al igual que otrora cuando nuestros abuelos y nuestros padres, se daban cita bajo sus columnas, sombreadas por las encinas, para gozar del sano esparcimiento que brinda el deleite estético, la Universidad de Chile espera verlo reintegrado a las magias del color y de la luz, fuente de creación inagotable para los artistas y solaz fecundo en alegría y enseñanza para el pueblo.

Ahora bien, si estos hechos bastan por sí solos para justificar lo que hoy celebramos en este recinto, con mayor razón lo será el explicar que este Museo tendrá como principio fundamental el de mostrar al país un conjunto lo más representativo posible de la producción viva de nuestros artistas plásticos. De ahí señores, que desde ahora este edificio llevará el nombre de "Museo de Arte Contemporáneo". En él espera la Universidad de Chile, por medio de su organismo técnico especializado, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, abrir también una nueva era de valoración y estímulo para el arte actual.

El Instituto citado, ha querido perpetuar la memoria de ilustres maestros chilenos, como un acto justiciero en el camino que se ha propuesto recorrer en pos del reconocimiento a la labor realizada. Para ello tomó el acuerdo, que me es grato poner de relieve en esta ocasión, de denominar las cuatro salas de que se compone este Museo, con los nombres de: Pedro Lira, Virginio Arias, Juan Francisco González Escobar y Alberto Valenzuela Llanos.

El acto de inaugurar un nuevo Museo, de abrir las puertas del arte a todos los ciudadanos del país, en forma que nuestro pueblo pueda convivir con sus artistas a toda hora, como lo hicieran en la vieja Europa, donde los artistas

son conocidos y amados por su pueblo, el que los apoda cariñosamente: el Tintoretto, el Greco, el Españolito, el Divino Morales, el Divino Rafael, etc., es, como he dicho, un acto de trascendencia en la vida de un país, porque con sólo estos elementos será posible la gestación de una cultura con hondas raíces en nuestra tierra nueva.

Para terminar, señoras y señores, deseo dejar constancia de los agradecimientos de la Universidad de Chile y de los artistas plásticos nacionales, por la eficaz cooperación que han recibido del ex ministro de educación, don Alejandro Ríos Valdivia; del ex subsecretario de ese mismo ministerio, señor Julio Arriagada; del señor Hernán Herrera, jefe de la Sección de arquitectura, de la Dirección General de Obras Públicas; del arquitecto de esa repartición señor Hernán Concha; del ex jefe del Departamento de arquitectura de la Dirección General de Obras Públicas y actual decano de la Facultad de Arquitectura, don Hermógenes del Canto; del director general de informaciones y cultura, señor Ricardo Boizard, que con su actitud generosa y comprensiva hicieron realizable esta tarea de bien para la cultura nacional.

Asimismo, los artistas que facilitaron sus obras, acudieron al llamado que les hiciera el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, merecen la gratitud de nuestra vieja casa de estudios. Con gran nobleza dan nueva prueba de su laboriosidad y entusiasmo por esta importante faz de la cultura patria. Aspiramos a que unidos todos ellos en un ideal común, redoblen y amplíen sus esfuerzos para llevar las inspiraciones de su arte, a todas las clases de nuestra sociedad, a fin de que, por la contemplación de la belleza, logre el pueblo chileno serenar sus inquietudes, elevar su corazón, y abrir su alma a la bondad, a la tolerancia y al amor recíprocos, para ser invulnerable antes la adversidad, inaccesible a la corrupción, y hogar preferido de todas las virtudes fundamentales.

Niño en el campo

1912

Samuel Negrete Woolcock

Compositor y profesor universitario



Reorganización Sociedad de Amigos del Arte

2025

Yvaín Eltit

Presidente Sociedad de Amigos del Arte

Diagnóstico contemporáneo

Muchas veces me cuestioné donde estábamos situados respecto al arte chileno, ya sea porque en el Liceo José Victorino Lastarria donde tuve mis primeros acercamientos, eran más bien escuetas clases de dibujo, porque los museos de arte en Santiago y Valparaíso, más allá de contar con valiosas colecciones pictóricas de antaño, no me convencían que no reflexionaran sobre estética, colores, o derechamente educación artística. Sin embargo, el escenario era aún más complejo, profundo y multifactorial de lo que pensaba.

En 2018, el profesor Luis Orlandini Robert, excelso guitarrista clásico chileno me presentó a Carmen Luisa Letelier Valdés, contralto, Premio Nacional de Artes Musicales (2010), posiblemente el último eslabón docto nacional del siglo XX, una leyenda. La profesora Carmen Luisa me vinculó todavía más a alguien que venía siguiéndole la pista: Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), compositor e intelectual, líder fundador de la Sociedad Bach de Chile. Me adentré en su pensamiento mediante cartas, programas de la época, lectura de partituras, una cantidad de material infinito y de valor incalculable.

Diversas dudas comenzaron a rondar cuando leía lo que los musicólogos actuales escribían sobre Domingo, de polémicas infundadas, conservadurismos que se caían solos por la incapacidad de demostrar argumentos válidos, e incluso toparse con un sinnúmero de obstáculos surrealistas que impedían de manera grotesca y poco educada revisar su fondo

documental, me hicieron cuestionar con más ahínco las cosas.

Se reconstituyó la Asociación Folklórica Chilena como Sociedad de Folclor Chileno en la Ilustre Municipalidad de Estación Central, el 29 de enero de 2021. Esta institución de la cual soy el cuarto presidente, fue encabezada por Aureliano Oyarzún Navarro (1858-1947), médico y antropólogo, y Oreste Plath (1907-1996), folclorólogo y escritor, adjunta al Museo Histórico Nacional (1943-1963); quienes invitaron como cofundador a Domingo, junto a un amplio, multidisciplinario y pluralista grupo de 30 personas.

Al poco tiempo, la reorganización de la Sociedad Bach, hizo tambalear a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, especialmente a su sección musicológica. La ceremonia abierta, pública y solemne fue en la Ilustre Municipalidad de Paine, el 17 de octubre de 2022, gracias al apoyo del alcalde Rodrigo Contreras Gutiérrez. Este hito quebró 90 años de silencio, ya que desde el 7 de julio de 1932, esta otra entidad estaba en un receso permanente.

Pero mientras la Sociedad de Folclor Chileno buscó que la investigación folclorológica fuera el centro de sus acciones, la Sociedad Bach de Chile puso sus fichas en la educación musical del país, colocando a profesores y estudiantes primeros en la fila.

¿Y el arte? El diagnóstico era tan apocalíptico como abrumador. Si las interrogantes y efervescentes críticas brotaron por sí solas, entonces ahora no tuvimos mucho para pensar qué medidas tomar.

Contexto socio-histórico

Tras el receso de la Sociedad Bach de Chile, Domingo Santa Cruz Wilson, buscó encauzar su deseo por un proyecto institucional que respondiera a la carencia pictórica epocal, tanto por una incipiente institucionalidad, como por una atomización de las artes en exposiciones, enseñanza e investigación en Santiago y Valparaíso.

En la Posada del Corregidor (Santiago), fueron convocados:

1. Domingo Santa Cruz Wilson nació a las dos de la tarde del 5 de julio de 1899 en el fundo Pocochay, comuna de La Cruz (Provincia de Quillota), hijo de Vicente Santa Cruz Vargas (1850-1910) y Laura Wilson Navarrete (1856-1943).

Estudió en el Colegio de los Padres Franceses, actuales Sagrados Corazones de la Alameda (1913-1916).

Se tituló con honores como abogado de la Universidad de Chile con la tesis “El Derecho de patronato de la República de Chile ante el criterio moderno” (1921).



Tomó clases de armonía y contrapunto con el pianista Enrique Soro Barriga (1884-1954). Viajó a Madrid (España) para perfeccionarse en composición con el maestro Conrado del Campo y Zabaleta (1878-1953).

El 24 de junio de 1917 forma en su casa un conjunto coral, el que se convierte en la “Sociedad Bach de Chile”. Estructura que ordena el prehistórico ambiente musical, un imperativo que Domingo llamó el “ejercicio profesionalizante”.

El 18 de enero de 1923 contrajo nupcias con Wanda Morla Lynch (1902-1926) en París (Francia), con quien tuvo a su hijo Domingo Santa Cruz Morla (1924-2013). Wanda falleció el 14 de abril de 1926 por peritonitis.

Desde la Sociedad Bach, llevó adelante una serie de iniciativas: coros femeninos y mixtos (1924-1926), primer Oratorio de Navidad de Johann Sebastian Bach en lengua castellana (1925), Conservatorio Bach (1926), Revista Marsyas (1927), entre otras.

Fue decano de la Facultad de Bellas Artes y de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación (1932-1953). Fundador de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC-Chile) (1936), Asociación de Educación Musical (1946), Academia Chilena de Bellas Artes (1964), Radio Universidad de Chile (1981).

En la Asociación Folklórica Chilena se incorporó al Grupo de Música y Coreografía Populares con Oreste Plath (1907-1996), Cora Bindhoff Enet (1905-1995), pianista y profesora universitaria; Carlos Lavín Acevedo (1883-1962), musicólogo e investigador; los compositores Remigio Acevedo Raposo (1896-1951) y María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958), y Emilia Garnham (1890-1974), primera investigadora de la cueca chilena.

Fue el primer latinoamericano en presidir el CIM (Consejo Internacional de la Música (CIM), dependiente de la UNESCO, con sede en París, Francia (1957-1958).

El catálogo de Santa Cruz Wilson nos habla de una música cerebral, donde llevar las notas al pentagrama está pensado sesudamente, configurando hasta el más mínimo detalle el lugar que ocupa un do, un re, los arpeggios, la orquesta, en pocas palabras, tanto como en su vida, nada está al azar ni es divertimento. Desde sus más conocidas creaciones pianísticas como “Viñetas” (1925-1927), “Cinco poemas trágicos” (1929) e “Imágenes infantiles” (1932); a vocales como “Cantata de los Ríos de Chile” (1941), “Seis canciones de primavera” (1950), “Canciones del mar” (1955); formato instrumental “Tres piezas para violín y piano” (1936), “Quinteto” para vientos (1960), “Sonata” para cello y piano (1974-1975); sinfónicas como “Variaciones” en tres movimientos para piano y orquesta (1943), la cual muchos consideramos su obra maestra; “Sinfonía concertante” (1945), “Égloga” (1949); para escuelas y liceos como “Cantares de la Pascua” (1949). A todo esto se suman sus cuartetos de cuerdas, y sus más de 17 composiciones juveniles sin estrenar, donde encontramos piano, oboe, cello, una tonada, y algunos “estudios para guitarra”.

Domingo Santa Cruz Wilson falleció en Santiago el 6 de enero de 1987 a los 87 años. Sus restos fueron incinerados.

2. Juvenal Hernández Jaque, nació en El Carmen, Región de Ñuble, el 6 de septiembre de 1899. Hijo de Roberto Hernández Pino y Dolores Jaque Carrasco.

Estudió en el Liceo de Hombres de Chillán (Narciso Tondreau) y Liceo de Concepción (Enrique Molina Garmendia).

Posteriormente se tituló de abogado en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile con la tesis “De la expropiación por causa de utilidad pública” (1923).

Tuvo una meritocrática carrera académica. En la misma Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, impartió las cátedras de De-

recho Romano y Derecho Civil. Se le designó como decano a los 33 años, mismo momento en que asumió como rector de la Universidad de Chile por más de 2 décadas. En su gobernanza universitaria prosiguió y continuó con la visión de educación pública de sus predecesores, especialmente la de Valentín Letelier Madariaga (1852-1919), abogado e intelectual. Juvenal se enfocó en infraestructura, investigación y extensión cultural, social y editorial, con un sólido enfoque a nivel internacional.

El arte siempre estuvo presente entre sus prioridades. Como rector impulsó junto a Domingo Santa Cruz Wilson, a quien nombró vicerrector, imaginaron y cristalizaron una serie de iniciativas, tales como: Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile (1936), Instituto de Extensión Musical (1940), Orquesta Sinfónica Nacional de Chile (1941), Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile (1944), Coro Universitario y Ballet Nacional (1945), Revista Musical Chilena (1945), Editorial Universitaria (1947).

Miembro del Partido Radical y de la Democracia Radical. Perteneció a la Gran Logia de Chile.

Además tuvo una brillante carrera en el servicio público. Fue diputado por Santiago (1930-1934). Se desempeñó en las comisiones de legislación y justicia, gobierno interior y policía interior. Ministro de Defensa (1940-1942 / 1947); embajador en Venezuela (1959-1963).

Obtuvo reconocimientos como: profesor emérito de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile (1978); miembro honorario de la Universidad de Concepción. Fue premiado con medallas, premios, diplomas y homenajes públicos por los gobiernos de México, Cuba, Panamá, Venezuela, Brasil, Ecuador y Perú.

Juvenal Hernández Jaque falleció en Santiago, el 24 de abril de 1979 a los 79 años.

3. Samuel Negrete Woolcock, nació en Colina, Chacabuco (Región Metropolitana de

Santiago), el 18 de diciembre de 1892. Hijo del latifundista Marcos Negrete y Eloísa Woolcock Garay, dueños de la Hacienda Lo Negrete, Colina.

Estudió en el Instituto Zambrano del Arzobispado de Santiago.

En paralelo tomó lecciones de aritmética y álgebra, arquitectura, geometría y dibujo, química general en la Pontificia Universidad Católica de Chile (1913-1914).

Ingresa al Conservatorio Nacional de Música donde se formó en piano, armonía, composición y contrapunto con los compositores chilenos Enrique Soro Barriga y Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959), y el italiano Nino Marcelli. Fue el primer estudiante en cumplir con excelencia el ciclo completo musical de su generación (1926).

En esa época conoció a Domingo Santa Cruz Wilson, el cual lo invitó a la Sociedad Bach. Samuel dictó clases de teoría y solfeo, y fue secretario y director del Conservatorio Bach (1927-1928).

Concurrió con "Canción" y "Madrigal" con el seudónimo "Un chileno", en un certamen de la misma Sociedad, obtuvo el primer lugar, el 12 de noviembre de 1927.

Samuel fue consejero permanente de la Revista Marsyas. Escribió el artículo "La música

en Chile (1819-1869)" en la Revista Marsyas (mayo de 1927).

Se casó con Sofía Von Hundt Deutelmossner, hija de inmigrantes alemanes y una de las primeras dentistas que estudió en la Universidad de Chile. Tuvieron dos hijos: Silvia y Sergio.

Asumió las cátedras de armonía y composición en el Conservatorio Nacional de Música, y fue su director (1929-1947). Mantuvo intercambios académicos con compositores y profesores universitarios de Argentina, México, Estados Unidos, España, Bélgica, Francia y Holanda.

Junto a Santa Cruz y el director de orquesta Armando Carvajal Quiroz fundaron la Asociación Nacional de Compositores (ANC-Chile), el 8 de agosto de 1936.

Director interino y consejero del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (IEM), el 19 de octubre de 1940.

Debido a una polineuritis (parálisis corporal, gradual y parcial, ocasionado por un daño neurológico) su carrera académica se vio frenada y se retiró.

Algunas de sus obras son: "Romanza para piano" (1924); "Paisajes" (1929); "Pórtico" (1932); "Sendero" (1936); "Rítmica" (1943). Y su gran pieza musical "Escenas sinfónicas"



De izquierda a derecha Samuel Negrete Woolcock, Domingo Santa Cruz Wilson, Romano de Dominicis, Honorio Siccardi, Restaurant La Bahía, Santiago (1941)

para tuba, corno, fagot, flauta, oboe, trompeta, cello, clarinete, contrabajo, viola, violines, arpa, gran caja y platillos, aún sin estrenar, más todo su inexplorado catálogo musical, el cual descansa en el Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Católica (AFA).

Samuel Negrete Woolcock falleció en Santiago a causa de un infarto, el 20 de junio de 1981 a los 88 años. Sus restos descansan en la bóveda familiar Negrete Valenzuela, Cementerio Católico Recoleta, Santiago.

4. Romano Manlio Garibaldi de Dominicis Procel, nació en Santiago, el 18 de abril de 1895. Hijo de los inmigrantes italianos Atilio de Dominicis (comerciante) y Sofía Procel.

Estudió en la Academia de Bellas Artes de Santiago, Italia y Francia, en este país aprendió de su gran maestro, el escultor Antoine Bourdelle (1861-1929).

Se recibió como profesor de dibujo en la misma Escuela de Bellas Artes de Santiago (1914).

Comenzó a trabajar como profesor de escultura en la Escuela de Artes Plásticas (1930). Y dictó las cátedras de Historia de las artes plásticas en la Escuela de Artes Aplicadas, y Morfología plástica en la Escuela de Bellas Artes, de la que fue secretario (1936-1948), y decano de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas.

Se casó con Raquel Pizarro Herrera.

Obras suyas fueron: frontispicio del edificio del Teatro Santa Lucía; el ángel de mármol del mausoleo de la familia Vial Correa, Cementerio General de Recoleta; la fuente del Ministerio de Hacienda, por citar solamente algunas.

Miembro de la Asociación Nacional de Pintores y Escultores, Instituto de Cooperación Internacional, Instituto Chileno-Británico de Cultura, Instituto Chileno-Norteamericano e Instituto Chileno-Italiano de Cultura.

El único libro de él que hemos podido hallar en la actualidad es “Apuntes de historia de

las artes plásticas” (1950), incluye orientaciones para el segundo año de la carrera. Se localiza en la Biblioteca de Artes Visuales, Facultad de Artes. sede Las Encinas, Ñuñoa.

Romano de Dominicis Procel falleció en Santiago, el 10 de octubre de 1958 a los 63 años. Sus restos descansan en el Cementerio General de Recoleta, Santiago.

Se decían entre sí “los cuatro apóstoles del apocalipsis”. Se reunieron durante 3 años para debatir, planificar y proyectar el arte, ese primer libro de actas se extravió (1931-1934).

Domingo en “Mi vida en la música” (2007), p. 565 clarificó: “*La finalidad que la Sociedad de Amigos del Arte se propuso en 1934, reafirmando sus postulados originales: a) Reunir los elementos artísticos y en general, intelectuales, del país sirviendo de centro donde personas de cultura semejante, de aspiraciones artísticas análogas, pudieran encontrarse y cambiar ideas; b) Ayuda oportuna y discreta del artista necesitado, sin reparar en condiciones sociales, especialidades ni tendencias; c) Difusión artística, sobre todo, en la juventud*”.

Apuntes y papeles de Domingo detallan que tuvo una inspiración en la “Academia de Bellas Letras” que creó José Victorino Lastarria Santander (1873-1881).

En paralelo se articuló un medio de comunicación que se hiciera cargo del vacío estético: la Revista de Arte. Con un intento fallido previo que sepultó a la brillante Revista Marsyas (1928), y una expansión en la Revista Aulos (1932-1934). Su elaboración tardó 3 meses, colocaron a Vicente Salas Viu (1911-1967), musicólogo y académico, como jefe de redacción. Trató en sus páginas: “arte puro”, artes aplicadas, fotografía, arquitectura y urbanismo, más un suplemento musical. Se imprimieron 22 números, entre 1934 y 1940.

Algunos de los integrantes fueron Gabriela Mistral (1889-1957), Alfonso Leng Haryus (1884-1974), Cora Bindhoff Enet (1905-1995), Carlos Dávila Espinoza (1887-1955),

Marta Brunet Cáraves (1897-1967), Claudio Arrau León (1903-1991), e internacionales como Erich Kleiber (1890-1956), austriaco nacionalizado argentino, e igualmente Honorio Siccardi (1897-1963).

Una instancia que surgió desinteresadamente como la Sociedad de Amigos del Arte, cumplió a cabalidad cada uno de sus cometidos propuestos. Primero, se preocuparon de brindar gratuitamente un ciclo de cursos sobre materias musicales a cualquier ciudadano que quisiera tomarlo, dictando contenidos relacionados con solfeo, apreciación musical, orquestación (inicial), hasta clubes de lectura de autores universales como el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) y el francés Stéphane Mallarmé (1842-1898).

En cuanto a la ayuda del artista, los aportes fueron en extremo generosos. Para 1937, la Sociedad sumaba más de 200 socios, los cuales colaboraban filantrópicamente, esto se puede apreciar en las actas, cuentas públicas y memorias respectivas, conservadas especialmente por Domingo,

*“Las actas permiten ver que estas ayudas se destinaron a jóvenes que deseaban presentar exposiciones, dar conciertos o a poetas para editar libros; muchos fueron así apoyados en el momento oportuno”*¹.

No obstante, el ethos educativo, sustentado en extensión cultural y fomento del arte, tenían un lugar privilegiado, ya que en cada institución Domingo siempre tuvo el énfasis por la enseñanza. Se efectuaron certámenes del mejor cuadro, conciertos en pequeños grupos instrumentales escolares, dirigidos por Santa Cruz en persona; y talleres culturales de las más variadas áreas como: acuarela, óleo, artesanías, escultura, arquitectura a escala (tipo maquetas), etc.



Filomena Salas González (1895-1964), crítica de arte y gestora cultural, segunda esposa de Domingo, lideró dos instancias formidables. Por un lado estuvo la Sociedad de Música de Cámara de Amigos del Arte, con la misión de brindar distintos conciertos y presentaciones, lo cual tuvo un desempeño irregular e intermitente, pero se pudo llevar adelante un ciclo no sólo con música de cámara, sino piezas musicales para cello, piano, violín y acompañamiento de coros escolares, aliados indispensables para Filomena fueron Alfredo Amenábar Ossa (1878-1954), ingeniero agrónomo y cellista, y Víctor Tevah Tellias (1912-1988), director de orquesta y violinista. El otro proyecto que se consolidó con creces fue el “Círculo sobre la Expresión Artística del Niño”, constituido para congregar a un grupo de diferentes profesionales como médicos, profesores

1 Santa Cruz Wilson, Domingo (2007). *Mi vida en la música*. Ediciones UC, p. 567.

de todas las ramas, e interesados en la educación infantil, lo que resultó un éxito, semana a semana se juntaban a discutir y filosofar, de cómo debían avanzar como colectividad, llegaron a tener un carácter de simposium, reconocidos y validados por la comunidad académica.

En 1944, Santa Cruz había concluido la gesta por dar solidez a las artes y la música nacional, con la ley nº6696 (1940). Sumado a voces conservadoras que se escandalizaron con su impronta por considerar a las poblaciones periféricas, dirigidas en lo público y lo privado por Eduardo Cruz-Coke Lassabe (1899-1974), médico y político. Empezó una pausa sin final.

El retorno

Enfrentamos el mismo escenario inhóspito y difuso de hace 94 años, con universidades que no piensan ni lo qué hacen ni lo enseñando al estudiantado, pontificados por rectorados que organizan todo desde escritorios ultra academizados; museos de bellas artes, arte contemporáneo, artes visuales o coloniales, se exponga según se les caiga en gracia colegas y amigos, muestras que realmente no le interesan a nadie; archivos especializados secues-

trados por musicólogas o personas que solamente dan paso a sus amistades; ciudadanos ignorantes de su patrimonio artístico, donde el Ministerio de Educación va por un lado, y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, va por el otro, sin siquiera una unidad artística que los haga dialogar; y la inversión privada es tremendamente atomizada, y si es público, se tiene que someter a la carnicería de los FONDARTS (Fondos Nacionales de Desarrollo Cultural y de las Artes) para tener un mínimo de recursos para sus iniciativas.

Con el apoyo de la familia Santa Cruz Bolívar, y de Jaime Bellolio Avaria, alcalde Providencia y miembro de la Sociedad Bach, se materializó el nuevo directorio de la Sociedad de Amigos del Arte: Yvaín Eltit (presidente), folclorólogo, académico y poeta; Cristóbal Walker Rodríguez (vicepresidente ejecutivo), técnico agrícola, gestor y productor cultural, integrante del conjunto los Huasos de Algarrobal; Cris Belmar (director artístico), tatuador y artista visual; maestra Karen Plath Müller Turina, investigadora en arte y folclor; y Maximiliano Castro Rivas, estudiante segundo año de Derecho Universidad de Chile e investigador, (directores), el 9 de julio.



Tal como Domingo dejó todo estipulado por testamento y bajo la atenta supervisión de su nieta mayor y albacea, Ximena Santa Cruz Bolívar, se retomó el objetivo y principios fundantes, transcritos al igual que en 1931 y presentes en el actual estatuto que nos rige:

“El objeto de la Fundación deviene de su pasado y legado histórico como Sociedad de Amigos del Arte de Chile (1931-1944), fundada y liderada por el compositor e intelectual Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), secundado por el abogado y académico Juvenal Hernández Jaque (1899-1979), el compositor y profesor universitario Samuel Negrete Woolcock (1892-1981), el escultor y pintor Romano de Dominicis (1895-1958).

Nuestros actuales principios fundantes son:

I.-El arte de nuestra nación como fin democratizador para cada niña, niño y adolescente al interior de cada aula chilena.

II.- La educación artística desde su problematización, reflexión, proyección y reconfiguración en aras de una nueva propuesta programática contemporánea.

III.- Trazar y promover las directrices de la investigación estética y artística chilena

del próximo siglo con un enfoque ciudadano mediante la Revista de Arte.

IV.- Reformar el arte chileno, con un compromiso férreo con el pasado de la patria, atendiendo un proyecto pedagógico-académico unitario, pluralista y diverso, teniendo como eje central un ejercicio profesionalizante educacional.

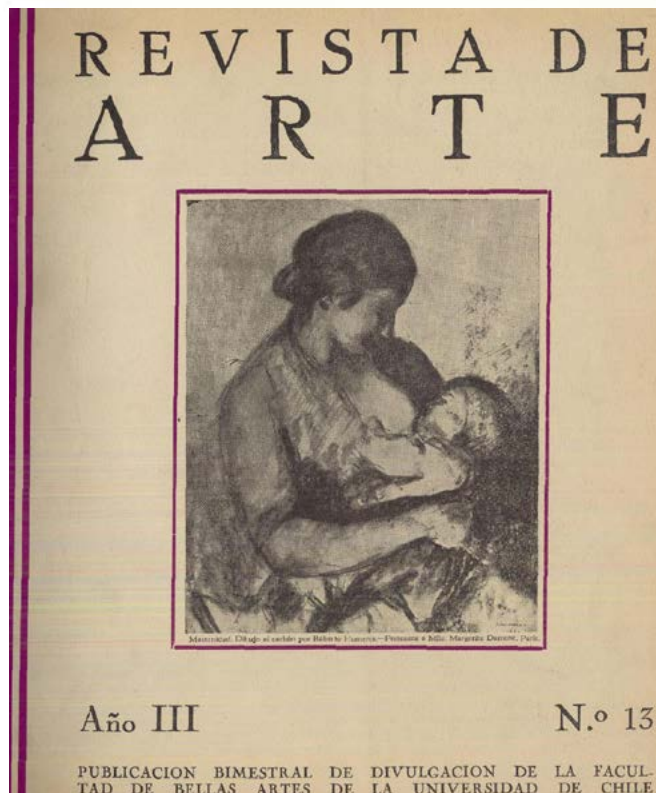
La Fundación podrá realizar actividades económicas que se relacionen con sus fines; asimismo, podrá invertir sus recursos de la manera que decidan sus órganos de administración.

Las rentas que perciba de esas actividades sólo deberán destinarse a los fines de la Fundación o a incrementar su patrimonio”.

De las actividades que nos proponemos estamos ya en gestiones para poner en valor la memoria y legado de Elsa Bolívar Bravo (1929-2021), con la creación de un fondo documental y pictórico en la Pontificia Universidad Católica de Chile, una exposición y un libro objeto; los I Carnavales Artísticos Romano de Dominicis, precisamente para reflexionar y proyectar en aula con profesores de artes visuales y estudiantes las diversas problemáticas y temas que les preocupan hoy.



Homenaje a Domingo Santa Cruz por integrantes Sociedad de Amigos del Arte (1932)



Sin embargo, el mayor anhelo era reeditar la Revista de Arte. En el pasado la publicación enfrentó vicisitudes no menores, desde contratiempos para establecer una línea editorial que tuviera una mirada concreta y sólida en la floreciente Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, ya que el sentido siempre estuvo en abrir un debate estético ausente, no fue sino hasta la fundación de esta facultad que las artes visuales o plásticas se les otorgó un status de educación superior. A ello hay que sumarle que casi todos los académicos que asumieron, no quisieron cooperar ni con artículos, gestión o participación en la revista. Se pretendió que hubiera un equilibrio entre lo pictórico y lo musical, pero no fue así. Mientras se escribía de los más altos asuntos como necesidades de los niños, congresos de educación, bienales y convenciones, espectáculos teatrales, apreciaciones de arte colonial y moderno, entre muchos otros temas, la música clásica quedó relegada a una labor suplementaria con tonadas, piezas para piano o cualquier otra que pudiera contribuir, lo que

no le restaba mérito, pero la iba arrinconando, dejando en las sombras el anhelo de Domingo por revivir los mejores años de la Revista Marsyas.

A medio andar se editó un boletín, procurando que con ello se evitara la muerte de la Revista de Arte, siendo peor la cura que la enfermedad. No más de tres tirajes alcanzó, con ciertos títulos polémicos que se dedicaron más bien a levantar trincheras que a unificar ideas, cruzado por la fuerza que Domingo y el equipo editorial quisieron darle a la ley que cristalizó el Instituto de Extensión Musical, se añadieron factores familiares y financieros, donde muchas veces el propio compositor puso de su propio bolsillo para financiar la revista, además del contexto bélico de la II Guerra Mundial (1939-1945), claudicó todo en la crónica de una muerte anunciada.

“La Revista de Arte, veíamos claro. iba hacia su fin, deseábamos salvarnos del silencio que su muerte significaría. Liberarla de la crónica, crear con ella un periódico más ágil, accesible a otros públicos. Caímos de nuevo en el mismo espejismo de la revista mensual y, como sus predecesoras, no duró”².

Con el diagnóstico de hoy claro, pareció una locura querer reeditar la Revista de Arte, pero de sueños vivimos y lo empujamos con pasión, tenacidad y responsabilidad. Conversamos con Ximena Santa Cruz Bolívar y Cris Belmar para concretar una portada que tuviera la perspectiva de Domingo sobre el arte, conjugando artes visuales, música y aquel enfoque ciudadano infaltable. Surgió entonces la cubierta exacta, luego por sugerencia de la maestra Karen Plath, inscribimos la revista en la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Información, la cual nos oficializó en su registro de revistas especializadas con el ISSN N°2810-7829, el 28 de noviembre de 2024.

2 Santa Cruz Wilson, Domingo (2007). *Mi vida en la música*. Ediciones UC, p. 538.

Después el comité editorial tuvo un enfoque multidisciplinario, tendiente a lo juvenil y muy estructurado, conservando el perfil Santacruzano: Yvaín Eltit (director), secundado por maestra Karen Plath Müller Turina y Maximiliano Castro Rivas, junto a Igor Bernaola Mateluna, historiador del arte; Fulvio Ossa Dagnino, psicólogo y guitarrista clásico, e Ignacio Ricke González, estudiante quinto año de Derecho Universidad de Chile.

La revista será de orden semestral, con materiales prácticamente inéditos, los que consisten en manuscritos, ensayos, dibujos, estampas, artículos informativos y un suplemento musical con una composición de música docta exclusiva para estrenar.

Algunas medidas

- Reponer la Dirección de Enseñanza Artística (DEA), establecida por el Decreto N°2337 del 19 de mayo de 1927. Con esto se podría fijar un organismo que regule los planes educativos de arte en escuelas y liceos, haga cumplir los programas curriculares, etc. Es menester una coordinación conjunta con la Dirección de Educación Pública del Ministerio de Educación, garantizando una cohesión con los Servicios Locales de Educación Pública (SLEP), de Arica a Magallanes.

- Revisar las mallas curriculares de universidades tradicionales y privadas, cautelando los saberes con los que se están formando a los profesores de artes visuales.

- Encabezar desde la Dirección de Enseñanza Artística un trabajo conjunto y coordinado con el Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas (CPEIP), para revisar cuales son las herramientas que le están entregando a los profesores en aula y tener una capacitación actualizada y permanente.

- Mediante la Unidad de Currículum y Evaluación (UCE) de la Subsecretaría de Edu-

cación, un comité académico y la DEA, revisar cada 3 años los contenidos que se están impartiendo en aula, evaluar su control y aplicación. Así mismo, estar en constante coordinación con el Consejo Nacional de Educación (CNED) para estar al día con los desafíos que el arte nos demanda.

- Generar un programa educativo-cultural y artístico evaluado que dé cierto rango de obligatoriedad para que desde kinder a cuarto medio se deban visitar museos, conciertos sinfónicos, obras de teatro, funciones de cine, etc.

- Propiciar una difusión cultural comunicacional, ampliando la oferta artística en TV y radios. Es imperativo que los medios de comunicación sean partícipes en promover el patrimonio artístico chileno.

- Proponer y realizar algunos concursos de fotografía, dibujo, pintura o música para estimular la creatividad en niñas, niños y adolescentes.

Dibujo a Julio Fossa

1908

Pedro Lira

Pintor y crítico de arte



Degeneración del arte cristiano

Diciembre de 1931 | Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Gabriela Mistral

Poeta y profesora

Una suerte desventurada. Italia acaba de hacer una excelente exposición de arte religiosa, dándole como sede la ciudad de Milán. Más ambiente la habría dado un Asís o una Siena o un Foligno; la atmósfera milanesa sirve únicamente para exposiciones eléctricas o mecánicas.

Los artistas italianos, es decir, los hijos del primer pueblo católico, siguen ofreciendo su trabajo a la iglesia y las iglesias, con muchas ventajas sobre el otro pueblo católico, el español, que casi ha abandonado el lote de la creación religiosa.

Celebraba yo esta profesión de lealtad a uno de los expositores y él me contestaba con revelaciones que yo no sabía buena parte.

—El arte religioso lo hacemos unos cuantos pintores sin ninguna excitación, sin ningún aprecio y hasta sin ninguna atención del clero, abajado a un perfecto bercianismo. Más lejos va el clero del no ayudar las manifestaciones del arte religioso: le desagradan y cuando las conoce — que generalmente las ignora — se vuelve un cerrado enemigo.—

Los visitantes de las iglesias ya nos sabíamos esta calamidad que cuesta aceptar, porque parece una fábula fea, de esas que son contadas y oídas con un poco de vergüenza. El informador nos aclara solamente un hecho que habla en cada lugar eclesiástico adonde se llega.

Una mudanza fundamental. ¿Qué ocurre con la Iglesia, patrona en grande de artes, artesanías e industrias nobles, en cualquier tiempo que no sea el que nos ha tocado vivir a nosotros? ¿Qué pasa con esa especie de Estado Mayor de la Iglesia que se había hecho cargo de la cultura y la mimaba y la regaloneaba, precisamente este glorioso cogollo de las artes plásticas?

Alguna mudanza muy grande, qué más parece volteadura, se ha operado en el alma profunda y atenta que tenía ese clero, al que ahora no le importa ni mucho ni poco tener o no tener artistas católicos, contar o no contar con expresadores, que suelen ser manifestadores de la Escritura — en el sentido teológico de la formidable expresión — para que el hecho barométrico de una creación o una decadencia del arte cristiano que dice el clima religioso que vivimos, lo deje sin ningún cuidado.

Ya puede llegarle a ese clero sordo-ciego el pastor Giotto a mostrarles unos cartones embadurnados de maravillas o caerles otra vez el artesano Donatello con unos ejemplares barrros baptistas en la mano, que no verá hombre de iglesia en el uno ni en el otro, sino paganiños entretenidos en manía de torneaduras y de coloraciones.

Algunos que no se han preocupado de esta cuestión podrían pensar que se trata sólo de una época de esterilidad en la producción, por lo cual la gente eclesiástica repite los an-



tiguos modelos, constreñida por la actual indigencia. Ojalá se tratase de esto. Estaríamos felices de que cada iglesia nueva hiciese su provisión de imágenes, en las piedadades de Miguel Ángel, en los Cristos supremos del Greco, en los Calvarios de Mantegna, en los San Francisco de Alonso Cano y no digamos en la imaginería anónima de la Edad Media.

Pero la cosa es distinta. La mente eclesiástica común mira con desprecio estas piezas, parte porque es una mirada tan anticlásica como anti-moderna, es decir, aplebeyada por su ignorancia y parte porque esta prole de estatuas y lienzos magistrales le ha parecido siempre poco católica. Los maestros no anotaron todas las azucenas y los botones a la vara de un San José y no reprodujeron con un naturalismo de estampa industrial el ancla de santa para darle gusto al pueblo creyente.

El Sansulpicianismo. El gusto eclesiástico ha sido uniformado y fijado en una escuela estatutaria que llamaremos de *San Sulpicio* por la plaza parisiense que es la sede de semejante comercio.

Francia, la Francia ayuna de cursilería en la vida y más aún en la literatura, ha creado la *industria sansulpicianiana*, no porque ella sea de su gusto, sino por dar la complacencia a la clientela compradora del mundo, con lo cual mejor establece que se trata de una sensibilidad católica, de una horrible estética que se ha creado en nuestra familia y que rige lo mismo en la parroquia de Paihuano, en Chile, que en la pequeña ciudad italiana o en la capital española. En cuanto hecho aislado y anecdótico podríamos dejarlo pasar, en cuanto a regla que maneja a millones de gentes nuestras, ya es otra cosa y se merece una crítica larga y también dura.

El sansulpicianismo significa, más o menos, estas cosas: en primer lugar, un envilecimiento de los antiguos materiales. Consideraron nuestros abuelos que la escultura religiosa merecía materia honorable, y emplearon el metal, la piedra y la madera. Consideraron los nietos que cuestan mucho y han adoptado... el yeso. El *sansulpicianismo* consume toneladas de yeso, en una fabricación tan vasta como ordinaria. Creían aquellos santos viejos preladados que en esta arte tanto como en las otras, debe adoptarse el ejemplar único, y pedían a un artesano la imagen original con tanto deseo de dignidad en su templo como el del hombre culto y rico que no pone copias oleográficas en su salón. Los párrocos modernos se abastecen de unas Teresitas de Lisieux, tiradas a diez mil por los moldes sansulpicianos y vaciadas sobre los cuatro continentes.

Los antiguos repugnaron la escultura en color, aceptándola solamente cuando resultaba admirable en manos de un Alonso Berruguete. Los fieles del año treinta y dos, esos horribles San Antonios, de ojos pintados con azulillo, de

boca anegada en anilina y de un sayal hecho en el café más estúpido posible festoneado, para peor, con un dorado de peseta el frasco.

Concepto de los santos. Entendieron a sus santos los siglos doce, trece y catorce, como hombres ardiente-dolorosos, de un pecho concededor de las más altas presiones, especies de leones divinos, que miraban con un iris y tocaban con unas manos en que la gracia de Dios se descargaba con rayo viril. Cuerpos baptistas daban a sus santos una vaina fuerte que convenía a concededores del Absoluto y a servidores del Absoluto.

Las santas, si eran de martirologio, las sintieron en forma parecida a esos santos, como parientes de aquella Macabea que probó horror con sus ojos primero y con su carne después. Si eran santas domésticas, de vida mansa, las ponían en el orden de una égloga cristiana, dándoles coloración esquisita que nunca era estólida y gestos de éxtasis que no de embobamiento.

Veamos lo que santos y santas se han vuelto para el fabricante yesero y para sus clientes los párrocos.

San Francisco nos mira en esos esperpentos con una pobre cara de sacristán lánguido, que tiene una manía boba de codornices y mirlos a los que lleva casi siempre en la mano. Santa Teresa, la sobria para hablar, la familiar para vivir, que en un acápite contó un éxtasis y que, a Dios gracias, rebanó la gola castellana en su carácter, nos la tenemos peor que a lo Bernini, en una Euménide o en una danzadora de brazos en alto, cabeza rota echada atrás y ojos perdidos -los ojos que sólo miraron lo concreto así en el cielo como en la tierra-. Jesús es lo más desventurado de la lista ya lastimosa o Caballero Lohengrin de barba en rizos cabales, manto de lises de oro y manos cuidadas de lima y leche de almendras o una cosa parecida a un danzador de danza popular griega que lleva la túnica convencional en plegadura y que

inesperadamente abre en el pecho esta pieza dichosamente pagana para mostrar un corazón tártaro de puro sanguinoso.

Las actitudes de esta iconografía van más lejos que los colores infantilmente primarios; los gestos de los santos trágicos corresponden al sublime del novelón; en los santos idílicos a las estampas de los cartones escolares.

Aristocracia de los motivos cristianos. Hay que pensar en la categoría de los motivos puestos en estas manos gañanescas a padecer en la interpretación tonta y a disminuir en su honra grande. Existen las mitologías greco-romanas, profundas de leer, empalagosas de ver pintadas en los Versalles galantes de cualquier parte; existen las gestas nórdicas, más viriles y menos sobajeadas por la obscenidad plástica; pero Biblia y Leyenda Dorada siguen siendo una mina pictórica que atrapa por el corazón hasta a los hijos de Marx que la buscan y la obedecen en buena parte. Sigue valedora la Legión hebreo-cristiana de los tipos usados millares de veces y retenedores todavía de su maravilla inacabable. La fascinación del arte cristiano se podría dividir en inocencia, dignidad, misterio y gracia y se comprende que, con semejantes sumandos no pueda pasar y se vuelva eterna.

Cuando se piensa que estos yeseros y estos compradores de yeso envilecen un linaje augusto de asuntos más el linaje de una producción cristiana magistral, nos viene al pecho una fuerte cólera, la buena cólera que suscitan los delitos que la Escritura llama "pecados contra el Espíritu Santo" y que, según ella, no reciben perdón.

Excusas del aplebeyamiento. Vamos ahora a explicaciones que quieren tomar una cara de excusa que les valga con nosotros.

El clero es un cuerpo pedagogo y ha observado que esta imaginería sensiblonal-aldeana place a la piedad popular, le sirve a sus necesidades de emoción fácil y la consuela con

una donosura abajada a su alcance. Acaso sea así ya que el gusto, el grande, que es el de los maestros y el pequeño, que llamamos buen gusto, no han sido nunca cualidad común en el género humano. Nos es el caso de que el gusto pervertido corresponda necesariamente al pueblo. Este ha entendido y amado en Italia a Duccio y al Cimabue, y en los Países Bajos a Van der Weyden y a Van Eyck.

Es la burguesía baja formadas de los conchos de las otras dos clases, la que ha cuajado este género de siutiquismo plástico, la que ha sudado de sí abundantemente, este sudor en la ropa de la época.

Pero la Iglesia, la entidad que se escribe así, con mayúscula, que el de sus atributos ha lucido siempre el de sustentadora de una cultura, nunca ha pensado en sentarse al nivel del burgo-plebe a parlamentar con él sobre altos asuntos, a pedirle conceptos que no tiene, o a aceptarle exigencias tontas. La iglesia siempre tuvo algo así como concilio natural para honrar lo excelente de la cultura del mundo y decidir su propagación en las masas. Nunca se le ocurrió conceder fueros voluntarios ni forzados a la masa sobre el Santo Santorum de la literatura, la arquitectura ni la pintura religiosas. Esta posición aristocrática – en el mejor sentido del vocablo – le ha labrado buenos metros de sus cimientos rocosos de prestigio intelectual.

Una cuestión pedagógica. La cuestión parece de resorte eclesiástico, pero en verdad rebosa, en algunos aspectos esa autoridad y podemos ocuparnos de ella ampliamente. Los templos se reparten, con las escuelas, el encargo de tornear y desbastar las grosuras de la masa. Ellos maniobran las almas por la vara de los sentidos que es por donde ella – el alma – se empuerca o se limpia, se engruesa o se afila. Razón por la cual los de afuera podemos ocuparnos de la desventura que ocurre y que a todos nos interesa.

La imaginería católica mala, y que es mala por sosa, fea por falsa, no nutre la vista de ninguna enjundia de hermosura, estropea la altitud de los símbolos que pretende servir, engaña con engaño subido que sube a estafa, reemplazando la belleza con la bonitura, aplebea el ámbito religioso dándole el nivel de los salones cursis y desconoce con un desconocimiento de traidor la muy grande y muy profunda arte cristiana del pasado. El programa a que parece obedecer esta pedagogía al revés, lo llamaremos dañino primero para la iglesia y después para nuestros pueblos.

El alegato de la pobreza católica que debe comprar lo que puede, es decir, el yeso y la tiza, no se puede aceptar. Se ha dicho muchas veces que “el templo está antes que el sacerdote” en el sentido de su provisión y de su cuidado. Una imagen se compra para el siglo, ayuda o daña para cien años y por lo mismo se merece el sacrificio que los santos cálices y las santas patenas hechos en el buen oro que corresponde a su jerarquía de objetos preciosos por encima de todo lo precioso.

El decoro del culto ha sido guardado hasta hoy en casullas y estolas. Las imágenes se merecen a lo menos una honra semejante, una elemental honra que las mantenga en su terrible posición de representaciones de Nuestro Señor y de su familia divina de santos.

Retrospectiva de Pedro Olmos

* Manuscrito inédito / 1993

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Oreste Plath

Folclorólogo, escritor y profesor

Cronología

1911 (11 de junio) Nace en Cerro Leche-ros, Valparaíso.

Realizó estudios artísticos en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Concepción.

1938 Olmos contrae matrimonio con la poetisa y pintora Emma Jauch Jelves. Este mismo año viaja a Buenos Aires, Argentina, junto a su esposa, el que se prolongó por más de veinte años.

1943 publica su estudio sobre Gauguin. Editorial AmericaLee, Buenos Aires.

1943 Con la escritora Marta Brunet realiza una exposición titulada “Pequeña muestra de arte popular chileno”, Argentina. Prologa el catálogo Pablo Neruda. El conjunto de obras pasó a formar un museo en la Escuela Chile.

1945 Fue director de la Sala de Exposiciones del Teatro del Pueblo, Buenos Aires.

1946 Es seleccionado por René Hubert, agregado cultural de la Embajada de Francia en Argentina, para representar a nuestro país en “Ars Americana”, exposición de pinturas, artes populares y litografía. Inaugurada el 18 de octubre, que presentaba pinturas, fotografías y arte popular de Argentina, Chile y Uruguay.

1946 Su obra “Baile de negrillos”, obtiene después de Wilfredo Lam, el segundo premio

en el Concurso Iberoamericano organizado por la revista “Mundo Hispánico”, Madrid.

La distinción le permite acceder a estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

1946 Su obra “Danza del toro” fue elegida por Henri Matisse, uno de los jurados, para ilustrar la portada del catálogo “Maison de l’Amérique Latine”, París.

1947 Visita Chile, integrando una delegación de miembros de la Asociación de dibujantes de Argentina para realizar una exposición en Santiago.

1950 Ejecuta en Argentina. Buenos Aires un mural de 33 metros, en el local de LAN CHILE. El edificio fue demolido.

1952 Es incorporado en el Diccionario E. Bénézit, Francia.

1958 Se funda en Linares el grupo artístico y literario Ancoa, al cual perteneció.

1966 (12 de octubre) Funda e inaugura el Museo de Arte y Artesanía de Linares, de dependencia municipal. Es nombrado conservador. Jubila en 1976, y lo reemplaza el historiador Jorge Valladares Campos.

1967 En el segundo aniversario del Museo de Arte y Artesanía de Linares, se presenta una exposición de Pedro Olmos, del 10 al 26 de octubre.

El 20 de noviembre sugiere entregar la tuición del Museo a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).

1968 Exposición en la Sala del Banco de Chile.

1969 Tiene un mural en la tumba del abate Juan Ignacio Molina en la Parroquia Niño Jesús de Villa Alegre, a 20 km. al norte de Linares, Región del Maule.

1976 Realiza un mural que denomina “Canto a Linares” de 18 metros cuadrados, en el Salón de Honor de la Ilustre Municipalidad de Linares.

1976. Es condecorado con la Medalla Andrés Bello, galardón que Chile concede a sus intelectuales.

En 1976 del 9 al 20 de agosto presenta en Valparaíso una exposición.

1977 Olmos publica su “Episodio con cer-nícalos”, donde relata su experiencia de criar estas aves de rapiña, inofensivas y cordiales, entre gatos, perros y pollos. Ediciones Bolt.

1977 Publica Roque Esteban Scarpa el libro “Pedro Olmos, Emma Jauch, pintores de la realidad trascendente”.

1983 Alfonso Calderón “Pedro Olmos o el arte de ser o no ser”, Revista Atenea N 448, pp. 47-60.

1985 Realiza el mural “La diosa de la salud”, en una superficie de 70 metros cuadrados en el hall central de la FUSAT de Rancagua, de La División El Teniente de Codelco, Chile. En esta obra su ayudante fue su esposa la poetisa y pintora doña Emma Jauch y Armando Álvarez.

1989 Edita su tercer libro “Olmos y los escritores”, Santiago.

1990 Exposición en el extranjero en la “Galería de la Até” en Lausanne, Suiza.

1990 Inaugura un mural en la Facultad de Ciencias Químicas y Farmacéuticas de la Universidad de Concepción.

La Pontificia Universidad Católica de Chile conserva sus óleos “Equilibrio inestable”, “Zapallos frente al mar”, “Cueca”.

1991 (9 de mayo) Falleció en Santiago. Fue velado en la iglesia de la Veracruz y trasladado a Linares efectuándose su misa en la Catedral de Linares. Enterrado en el Parque del Recuerdo de esa ciudad.



Pedro Olmos. regalo a Oreste.

Letras a Michita

* Manuscrito inédito | 1975

Roberto Matta

Arquitecto, pintor y poeta

Michita mía

Estoy poniendo tinta para que no se borre al doblarlo.

Te escribo el día que nos vamos a Francia.

Salve Michita que estás en mi tierra.

Este viaje a Francia es para mí como un diccionario de conciencia, un empujar, paso atrás para “tomar vuelo”.

No te quiero **aburrir** con mi trabajo, pero estoy repleto, atareado, hostigado, con ganas de gritar, y como lleno de alegrías o alegrisas que decirles en la frente “al dolor universal” (como dirían los alemanes).

Michita

Como vas Michicha

Te quise (trabajé todas 36 horas para conseguirlo).

Llamar por teléfono el domingo pasado (debe haber sido 24 o 25 de mayo), pero fue imposible, quizás te avisaron.

Quizás prefiero escribirte, “la voz” es demasiado impresionante.

Ya te escribiré de París.

Son mis ganas, te escribiré dando bote (a propósito de dando bote, te diré que tenemos un proyecto), ir a Chile en un año,

y que se vean las fachas,

las fachas frente a frente

de la mitchicha y la patchicha

la michaya o la patchocha

la michula, la pachoula,

El cariño grande a **Papa** Matta

El cariño igual a **Mama** Matta

y los cariños abiertos, cerrados, capaz, convertibles

Pepito pagó con un pepino con su tomate

A Chita-moño-surgir y el porvenir

Matta amurriendo, despidiéndose.



El arte obrero, la tradición y el porvenir de la arquitectura

1922

Pedro Prado

Escritor, pintor y arquitecto

Visitamos, hace poco, el Salón de Pintura Obrera: malos cuadros y de ellos, fluyendo, tristeza. Tristeza de voluntad inútil, de propósito sin logro, de saber escaso, de expresión incierta.

Pintura y escultura obreras, ¿quién les dio ese nombre? Tales artes no admiten semejantes adjetivos. Eso no es arte, es deformidad, inexperiencia y pretensión.

Grandes artistas salieron de entre los obreros, así, varios de nuestros mejores escultores; pero no es, la suya, escultura obrera. ¿Quiere reservarse el adjetivo para la obra mediocre? ¿Por qué tal aberración?

Hay un arte de niños, ingenuo arte infantil.

Hay un arte rústico, ingenuo arte popular. Y hay, arte.

O ingenuidad, o pureza; o simpatía por falta de pretensión, o belleza por forma completa. He ahí los límites del arte.

Luego, es otro el verdadero arte obrero, no el hacer mal lo que algunos hacen bien, sino ejecutar bien lo que otros ejecutan mal.

El arte médico, sólo en la medicina se concreta, el logro de la perfección en el arte de sanar.

El arte obrero, a la perfección de la diaria obra manual que hace el obrero.

Un grupo de estudiantes de arquitectura y bellas artes fundará una Universidad Técnica. Su objeto es el de procurar al obrero mayor ciencia y dominio en su oficio, y a su obra,

mayor arraigo de ornamentación decorativa en nuestro medio ambiente. Se desea base en la realidad circundante, firmeza en la perfección, belleza en el resultado, placer, en suma o, mejor, alegría. Placer para quien ejecuta tal obra, y alegría para quien la observa.

He aquí una olvidada liberación proletaria: “no basta la economía, amigo obrero; es necesaria, también, la liberación por la belleza. El trabajo con ella, de tarea impuesta, vuélvase juego deseado; juego de dolor y placer.”

¡Este es el Arte Obrero!

¿Por qué pretender, sin fuerzas, ser un mal escultor, si se puede ser un buen ebanista?

Son los resultados y no los propósitos, los posibles de ser medidos en la realidad.

Un mueble bello estará hoy y siempre a mil codos sobre un cuadro mediocre.

Un obrero artista y un pintor artista son, en verdad, hermanos. El placer de la obra perfecta alumbrará, igualmente, sus ojos.

Venga la redención económica, pero si viene sola, será tristeza amplificada. Venga acompañada la redención por la belleza, y la alegría nacerá.

Venga una mayor justicia, pero que la obra que tú ejecutes sea perfecta, y no olvides que tu vida es, también, la suprema obra que día a día, paralela a tu trabajo, llevas a cabo.

Asiéntala en la realidad, infórmala de perfección, dirígela al ideal, y tendrás, tú, el placer, y todos al contemplarla, la alegría.

El nacimiento de los estilos

Transportar la belleza de la flora y la fauna al repujado en cuero, al tejido en lino, y al tallado en madera. Para transportar, luego, los dibujos del cuero, del tejido y del tallado a materiales más firmes, a objetos mayores. Así camina la arquitectura.

El transporte lo hace un hombre, y le pone su sello; los materiales se resisten, y le dan el suyo; otros hombres llegan y funden otras líneas ideales propias, con las líneas que esos otros hombres y esos materiales laborados, les ofrecen. Así camina la arquitectura.

En la India, detalles de templos tallados en madera, véanse, después, en otros templos, tallados en piedra. Las ruinas arquitectónicas de México y las de los incas, llenas están de dibujos de antiguos tejidos. El estilo plateresco en España fue el paso del fino trabajo de los orfebres a la arquitectura. Marcha continua de una flor que se deshoja y, pasa, a la piedra que es duradera.

Si una obra camina en perfección, ella deseando va a permanecer. La belleza quiere eternidad, y busca aliados en la piedra, el bronce y la palabra.

Si los estudiantes, y los profesores de la nueva universidad, orientan su enseñanza como la historia enseña, y los obreros a ella responden, estamos asistiendo al nacimiento de un estilo nuestro. ¿No querríais llamarlo chileno, porque es preciso combatir el estrecho espíritu de nacionalidad? ¡Sueños y sueños! Si nace, nómbrenlo como quieran, estas montañas y estos valles lo informarán. Y, este rincón del mundo, se llama Chile.

Arriendo de estilos

Es curioso constatar que los pueblos pequeños, oprimidos y olvidados, trabajan por obtener una arquitectura nacional. Así Polonia, Hungría y Bohemia, así Cataluña, así la lejana Islandia. Parece que, a semejanza de los indi-

viduos a quienes el arriendo constante de la propiedad en que viven amarga su existencia, y buscan adquirir su casa, también los pueblos se abruman del arriendo sin término que hacen de estilos extranjeros y buscan obtener una arquitectura nacional.

“Stanislaw Witkiewicz, dice Peiper, que fue el promotor más importante de las ideas estéticas en Polonia. Durante los últimos cincuenta años, creyó descubrir en las casucas de Zakopane, pueblo de las montañas de Tatra, el modelo más apropiado de arquitectura y arte aplicado verdaderamente nacional. Bajo la denominación de “Estilo Zakopane”, surge y se extiende por toda Polonia un intenso movimiento artístico, que, en las construcciones, en el mobiliario y en los objetos de uso cotidiano, imita el arte de los Zakopanés. Durante algún tiempo pareció que Polonia iba a tener la fortuna de haber encontrado su propio estilo a la inspiración de un pequeño pueblo montañoso. La tentativa fracasó, pero queda en la historia ideológica de ese país como la significativa expresión de los últimos tiempos de defensa y de lucha”.

Uniformidad progresiva

La dispersión del libro y de todas las fuentes de cultura y la facilidad de comunicación entre los distintos y más apartados países de la tierra, contribuyen, lentamente, a que las diferencias entre los pueblos desaparezcan. Una era de uniformidad avasalladora, contagio del ejemplo, bien aparente, afecta hoy, más que ayer, en el mundo.

El brillo económico de cualquier gran país disfraza su valor total, y por extensión equivocada, hasta su cultura se erige entonces, como ejemplo. Mientras, embrionarios, pero enormes valores de la especial característica de las razas admiradoras, se oscurecen olvidados, acabando por morir. Hay buenas admiraciones, pero la mala, deslumbra, ciega y mata.



Todos los grandes pueblos son fuentes de contagio mental. Todos ellos gravitan de mil modos, sobre los pequeños, débiles o inferiores. Lentamente las características estos últimos se van borrando, y del mismo modo que la fauna y la flora de la tierra cada año va empobreciendo en especies, así, también, desaparecen, sin dejar huella, mil tendencias del espíritu humano; no todas por dañosas o torpes, cierto, sólo por ser aún débiles. La debilidad es tan peligrosa como el error. Ante la crudeza de la vida, el débil nunca tiene razón y sucumbe.

La imitación de todo lo que acusa un destacado relieve, si, por un aspecto, es causa de que las cosas mejores se multipliquen y difundan, por otro, es fuente de empobrecimiento del conjunto; porque otras tendencias vitales y deseables se agotan bajo ellas, como plantas nacientes sofocadas por la vegetación exuberante de la época. De igual modo que no

todos los árboles fructifican a un mismo tiempo, llegándoles en el transcurso del año, a cada cual su turno, así no es posible exigir de los pueblos que todos a parejas produzcan; y más necio aún sería esperar o exigir, de su inmensa variedad, un mismo e idéntico fruto.

Ayer fueron Oriente, Egipto, Grecia y Roma; surge, después, España; luego, Francia; viene, en seguida, Inglaterra; y se destaca ya Estados Unidos. He ahí algo semejante al turno de las estaciones, que va haciendo madurar las variedades más distantes y opuestas. ¿Acaso se acerca la hora de América Latina?

Muchos de los pueblos eclipsados durante el auge deslumbrante de una nacionalidad, pueblos que apenas si acusan su existencia, como la oscura semilla que aguarda su turno, son capaces, sin embargo, de encarnar la reserva del porvenir.

Plantas hoy tenidas por malezas, mañana revelarán que poseen un bien del que la humanidad entera necesitaba. En la vitalidad asombrosa de los pueblos olvidados y las hierbas humildes, la vida defiende el tesoro que en ellos todavía se esconde.

Aquellos que sólo tienen oídos para apreciar las tendencias culturales de la época, y, creyendo que son el cartabón único y definitivo, ven por ajustar todas las cosas a su marcha y buscan que desaparezcan las que se resisten, son seres superficiales y dañinos. En su época juegan el papel de los más adelantados, y son sólo eco débil de fuerzas exteriores. Comprenden y aprecian con claridad lo que está hecho, más no distinguen en la obscuridad y riqueza de su propio instinto, lo que debe hacerse.

En cambio, trabajar en algo que vaya revelando claramente nuestro modo de ser y apreciar las cosas de la vida es hacer obra patriótica y humana en el más alto sentido de la palabra, en el sentido que entraña mayores riquezas y nuevos horizontes para la cultura y el mundo. Y nada tan revelador, y de tal poder comunicativo, como el arte. Así quiero considerarlo, no desligado de la vida, no como vano

lujo del espíritu, sino en el sentido que él encarna, la más profunda y necesaria vitalidad.

La verdadera tradición

Conseguir la revelación de que hablo, es distinguir entre las falsas apariencias, nuestra verdadera línea tradicional. Así para la arquitectura como para cualquier otra manifestación.

La línea tradicional no es rutina ni repetición necia; la tradición es aprovechamiento de lo que se posee, enriqueciéndose sin descanso. Es la única que puede lograr que generaciones sucesivas formen una unidad, es la que hace posible que se constituya un organismo, es la que da vida real y distinta a un pueblo y a una raza, es la que informa sobre su ser y llega a constituir el más recio dique para su defensa.

La tradición es ahorro espiritual, fortuna acumulada, caminos trazados que permiten el más expedito transporte de las cosechas futuras. Pero no son los mal llamados espíritus tradicionales los que la sostienen, antes bien son los innovadores los que la enriquecen. Los primeros hacen el estéril papel de guardianes de una cosa que desean inmóvil, los segundos la quieren ágil y viva. Estos no olvidan que todo fue en su tiempo creado, y más que las características del fruto conseguido buscan continuar el impulso creador.

En la tradición cabe todo cambio de enriquecimiento imaginable, lo que ella no permite, es la inútil destrucción del tesoro ya acumulado.

Pueblo que lejos de respetar el anhelo de ascensión que toda tradición informa, la perturba, la empobrece o destruye, es como rico y necio heredero que malgasta su fortuna.

El pueblo que considera la tradición como constante imitación de la fría forma exterior, y olvida el carácter de mantención creadora que ella encarna, es como rentista ocioso que sólo de su haber vive, ajustando a él sus nece-

sidades, ajeno a toda actividad, a toda lucha, a la vida misma. En fin, su actitud ninguna simpatía despierta, y hasta la curiosidad huye de él, es como una vieja historia que ya a nadie interesa.

Un indicio informativo

Para desentrañar cuáles son nuestras características y verlas más simplificadas, logrando así que sean de más fácil percepción, debemos estudiar estos países no sólo en la historia de los años pasados, sino en las manifestaciones actuales genuinamente populares.

El residuo que deja el tiempo y que la historia muestra, en nada se puede ver más claramente que en el pueblo. La reacción que el ingenuo tiene ante la vida que le rodea y ante las formas nuevas de cultura, revelan con mayor claridad su psicología, que la reacción del intelectual, siempre complicada por riqueza de sensibilidad o pensamiento.

La reacción del pueblo ante cualquier valor nuevo que la civilización de otros países le presenta, obedece más fielmente a su instinto que a su inteligencia, es decir, a una constante más permanente del espíritu. De aquí su valor.

Orientación de la arquitectura

De todo lo dicho, se desprende para el caso concreto de la orientación arquitectónica en estos países que ella debe informarse, sin perjuicio de no olvidar el haber ya constituido por la humanidad entera, en lo que todavía pueda hacerse persistir de la tendencia creadora que constituye las obras del pasado, en nuestra flora, fauna, mineralogía decorativa; en el arte rústico, balbuceo revelador del alma popular de hoy, suma y compendio de las pretéritas. Agréguese a ello el talento o el genio de un hombre que pueda ser portavoz del sentimiento y la necesidad colectiva, y todos esos elementos pequeños y dispersos serán

para el gran soplo de su aliento, como brasas encendidas que un viento paciente encuentra en su camino y es el origen de una hoguera que crece.

Las dos patrias

Hay una patria territorial y una espiritual, la territorial, ya los pueblos latinoamericanos la tienen lograda, faltarles la segunda. Si la primera puede perderse –llena está la historia de guerras y conquistas– la segunda, la espiritual, si se posee, no se pierde jamás, antes bien es el baluarte que, como nada rinde, puede ser el foco de toda reconquista.

Oscuramente, acaso adivinamos que se acerca para estos países una hora de prueba o de pretendida expansión cultural. Los que tengan confianza en las fuerzas del porvenir que aún, ocultas, encarnamos, dejen de prestar oído a la fácil tarea de la adaptación. Las cosas artificiales e inertes se hacen y crecen trayendo materiales del exterior, más los seres vivos crecen de dentro para fuera.

Un arte al que rija la primera forma es artificial y sin vida, fábrica formada por elementos yuxtapuestos, un día puede venir a tierra y desaparecer. En cambio, el que crezca de dentro para fuera, tendrá sus elementos organizados vitalmente, lejos de desaparecer, cuando un aspecto suyo muere, otro nace, y el todo se rejuvenece. He ahí la tradición vital, cuando parece perdida es, precisamente, cuando se renueva y supera.

Siete años en Magallanes

* Manuscrito inédito | 1960

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Laura Rodig

Escultora y educadora

Cuando los días son hermosos y son muchos en el año, salgo con los niños en botes a rodear la isla; pintamos, cantamos, y hago sus clases de exaltación de ese extraño mundo.

Será necesario decirle Gabriela, que ¿todos los habitantes de aquella isla la conocen y la quieren? ¿Qué la quieren como a una criatura de ellos? ¿Serían felices de compartir un día con usted sus peces, su sal y su harina?

Siete años en Magallanes, uno en Las Condes y después en las Islas Juan Fernández (la Más a Tierra¹), en la que trabajé en su pequeña y única escuela para los hijos de los pescadores.

Gabriela, en aquella isla la he buscado, encontrado y caminado tantas veces, y por eso tal vez no puedo dejar de hablar de ella.

Su figura es como hecha para ese clima de mar y montaña juntos.

Volcanes traspasados que emergen desde el fondo del mar hasta gran altura, y que alrededor de su única gran bahía: Cumberland, forman un inmenso anfiteatro como para grandes gestos humanos.

Y se han vivido allí acontecimientos que me gustaría contarle.

Desde la dejada de Alejandro Selkirk, el personaje Robinson Crusoe, que debió vivir en aquella isla la tremenda realidad de cinco años solo con su alma.

La llegada, la vida y el drama de los Maurilio; hombre justo y honorable. Un anciano aún fuerte que, sabiendo la despoblada isla

equipó una especie de arca con su familia, enseres y parejas de animales, plantas y semillas, etc. teniendo buen éxito hasta que la fatalidad fue a destruir el sueño de todos.

La isla ha sido muy estremecida por hechos fabulosos. Ahora ella es siempre un alucinante paraje en medio del océano, pero su vida es tranquila.

En sus desfiladeros y faldeos llenos de vegetación, donde antes reinaban la palma chonta y el sándalo (extinguido), en los muchos espacios atacados por la erosión acelerada se imponen hoy bosques de árboles gigantes y selvas de helechos. Los más famosos del mundo en sus 400 diferenciaciones.

En sus cumbres empinadas, pacen rebaños de cabras salvajes y de palomas silvestres.

Y también porque, de entre nuestra gente en orfandad, es la mejor y la más ávida de espíritu que conozco.

El clima es allí maravilloso, especialmente para el corazón y los nervios que, además de razones de naturaleza, no hay hasta ahora en la aldea una sola rueda que los moleste...

En el fondo de su profundo mar los hermosos cetáceos que, pescados en grandes jaulas, protagonizan la vida de la isla. Goletas que transitan en su busca van y vienen al continente.

El tono del mar azul o verde, detrás de la corriente de Humboldt y en su posición subtropical es allí imponderable.

1 Actualmente es conocida como Isla Robinson Crusoe.



En la base de la isla, enfrentada entre Valparaíso y San Antonio yace, en Cumberland, su única aldea: San Juan Bautista, de 400 habitantes pescadores, sus mujeres y sus niños para quienes trabajo cuando estoy allí.

Cuando recalaban en ella grandes armadas, en los tiempos de los corsarios, piratas y loberos. Y en lugares cercanos. En 1914 por el cañoneo y hundimiento del "Dresden", cuyos 59 muchachos yacen junto a su barco en el cementerio marino de la isla.

Carta a Luis Oyarzún

* Manuscrito inédito / 18 de enero de 1972

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Adolfo Couve

Escritor y pintor

Santiago

Querido Lucho:

Sólo ayer recibí su carta del 8-XII
¡y por casualidad! Libros de don Pablo no existen,
pero yo le puedo conseguir uno, ¿dónde se lo envió?
Dibujos es más difícil, ya que Pablo hijo y la
Cuca, no están en Chile. Quien tiene un
conjunto de óleos y dibujos es Nemesio Antúnez,
con él usted podría conseguir una exposición representativa.
Gracias por lo de la sala, aún cuando hace
mucho tiempo que no pinto, pienso este
año hacer una exposición de “ilustraciones”
para “mis libros”. Este año me publica
“Fabril Editora” de Buenos Aires un nuevo
libro. ¿Le entregaron el ejemplar
de “En los desórdenes de junio” y se lo
dejé en casa de C. Humeres? y si esta
exposición resulta yo se la podría enviar
a ud. Pero sería durante el invierno.
¿Cómo está usted? a Bartolini siempre
le pregunto si tiene noticias suyas.
Muy citado su artículo sobre Neruda.
La carta está confusa. Es lo primero que
hago en esta mañana. ¡Puras publicaciones
y arte y artistas! No vaya a creer que vivo de
“esto”. Escríbame y venga a vernos. No necesito
decirle lo que lo estimo y aprecio.

Hasta pronto

Adolfo Couve.

Santiago - 18-1-72.

765

Querido Lucio:

Sólo ayer recibí su carta del 8-XII.
 ¡y por casualidad! libros de D. Pablo no existen, pero
 yo le puedo conseguir uno. ¿dónde se lo envió?

Dibujos es más difícil, ya que Pablo hijo y la
 Cursa, no están en Chile. Quien tiene un
 conjunto de oleos y dibujos es Nemesio Antez,.
 con él podría conseguir una exposición
 representativa.

gracias por lo de la sala. aun cuando he
 mucho tiempo que no pinto, pienso este
 año hacer una exposición de "destinacion"
 para "mis libros". Este año me publica
 "Fábrica Editora" de Buenos Aires un nuevo
 libro. ¿le entregaron el ejemplar
 de "en los alrededores de junio" que se
 dejó en casa de C. Hummel? y si esta
 exposición resulta yo se la podría enviar
 a Ud. Pero sería durante el invierno.

¿cómo está Ud.? a Bartolini siempre
 le pregunto si tiene noticia suya.

Muy acertado su artículo sobre Neruda.
 La carta está copiosa. Es lo primero que
 hago en esta mañana. ¡Penas por publicaciones
 y arte y artistas! no vaya a ser que viva de
 "esto". Escríbame, venga a verlos. no necesito
 decirle lo que lo estimos y aprecios.

Hasta pronto

Adolfo Couve

Carta a Los Diez

** Manuscrito inédito / 30 de diciembre de 1916.*

Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile

Julio Bertrand Vidal

Arquitecto, dibujante y fotógrafo

Cofradía de Los Diez

Presente

Queridos hermanos en el santísimo espíritu de la belleza:

Leyeron un salmo a Thomson, publicado en el último número de la revista; fui sorprendido por un comentario en que se me obsequia un airoso papel, destinado al parecer a demostrar la superioridad de Thomson sobre el resto de los mortales.

Dominado por una mezcla de sorpresa y de temor, me he preguntado vacíamente, qué sentido oculta a mis pobres ojos de neófito, hoy en esta delicada y original de mostración de fraternidad decimal. Mis calificaciones al respecto nada han sacado en limpio.

Tengo deudas horribles. El espíritu maligno tal vez, se empeña en soplar a mis oídos, irónicas e insidiosas argumentaciones. Yo os defiende, pero el malvado tiene una elocuencia abrumadora.

Por de pronto, me propongo desterrarme a la montaña; ayudar, recogerme y meditar largamente, a fin de atraer sobre mi atribulado espíritu, la gracia de los bienaventurados.

Entre tanto, la paz y la fraternidad, sea con vosotros. Amén.

Vuestro hermano Julio.

Historia del Movimiento Rectángulo

* Manuscrito inédito | 1962

Elsa Bolívar Bravo

Pintora y profesora universitaria

1955: En el mes de noviembre se reúnen en el Restaurant “Spaghetti Lunch”: el escritor Luis Droguett y los pintores Waldo Vila, Gustavo Poblete y Ramón Vergara Grez, a instancias de este último para precisar las bases de un movimiento artístico que superaría la falta de utilidad y el pesimismo reinante, frente a los resultados de la labor plástica oficial. Se trataba de oponer a lo nuevo de hacer tradicional, instintivo y formativo, un estilo depurado (expresado) a lo que la línea y el plano de color se adecuaban racionalmente. Sin embargo, la mayoría se preocupaba por cumplir con el arte moderno y que en él cupieran todas las tendencias renovadoras, no sólo en la pintura, sino también en la literatura, poesía, teatro y música. Fue así como se incorporaron a los primeros mencionados, los componentes del grupo llamado “Los cinco”: Ximena Cristi, Matilde Pérez, Aida Poblete, más otros pintores, músicos y escritores.

1956: Con el nombre de “Rectángulo” propuesto por Waldo Vila y entusiastamente adoptado y expuesto por Ramón Vergara Grez, el grupo realiza su primera exposición en la Sala del Círculo de Periodistas: 14 pintores más 7 escritores, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Uwe Grumman, Aurel Kessler, Magdalena Lozano, Maruja Pinedo, Matilde Pérez, Aída Poblete, Gustavo Poblete, James Smith, Carlos Sotomayor, José Venturelli, Ramón Vergara Grez, Waldo Vila. Participan además los escri-

tores: Fernando Lamberg, Luis Droguett, Emilio Oviedo, Fernando González Urizar, Venancio Lisboa, Jorge Jobet, Braulio Arenas; también el Grupo “Tonus”: cultor de la música dodecafónica. A partir de tal adhesión, se incorporan a este salón lecturas de conferencias, conciertos, poesía, y literatura. En este período; se hacen intentos por integrar la labor plástica al teatro con proyectos de escenografías para obras teatrales de algunos de los integrantes escritores.

1957: Esta exposición del Círculo de Periodistas se transportaba al año siguiente a Valparaíso y Los Ángeles. En el mismo año -1957- Rectángulo inauguró una nueva muestra con obras más depuradas en el Museo Nacional de Bellas Artes. El grupo era en este momento el frente abierto de artistas de variadas tendencias. Sólo han quedado aquellos pintores que, de alguna manera persisten en la estructuración más estricta del cuadro, aun cuando dentro hay artistas expresionistas como Ximena Cristi, Aurel Kessler, Aída Poblete.

1958: Se retiran los dos primeros por considerar que su obra ya no se ajusta a los principios sostenidos por la agrupación. En este mismo año tienen lugar dos exposiciones que reafirman con más énfasis la posición geométrica abstracta. A la primera se incorporan dos escultores: Sergio Castillo e Isabel Sotomayor; ésta última se mantiene dentro de la entidad hasta su emigración al extranjero. Se integra

Elsa Bolívar en su taller



también el prestigioso geométrico cubano Mario Carreño, recién llegado a Chile y un valor nuevo: G. Retamal.

1959: La exposición de 1959 en el Patio Oriente de la Universidad de Chile con motivo del Simposio de Artes Plásticas, fue el más alto nivel alcanzado dentro de la línea propuesta.

1960: Otra exposición en el mes de mayo reafirma nuestra posición. En el mismo año en Buenos Aires y Montevideo se exhibe una muestra que da una impresión unitaria y acabada del grupo. Sin embargo, diferencias de criterio y problemas de convivencia producen una crisis en el mes de septiembre que culminó con la renuncia del director Ramón Vergara Grez.

El resto de los miembros -entre los cuales hubo otros nuevos pintores incorporados Aixa Vicuña, Luis Dibarce y Roberto Carmona, y Lorenzo Berg, escultor- no logran aunarse para continuar la labor. Rectángulo desaparece en

el momento mismo en que era una institución con prestigio en Chile y el extranjero, cuando preocupaba a las generaciones nuevas que comenzaban a ver en estos artistas una posición diferente, vigente y combativa.

1962: Pierre Restany¹ escribe: *“Desde el momento en que el Arte se vuelve -o desea radicalmente ser- no objetivo, es decir, cuando los artistas tienden menos a fabricar obras que a interrogarse sobre el sentido profundo de su arte y a asumir la idea que se han propuesto, se presenta una alternativa: en primer lugar, el artista puede contentarse con exponer ideas “statements” (declaraciones), que es propio del arte conceptual puro, representado por artistas estadounidenses como Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, o franceses como Daniel Buren, Bernar Venet o Alain Kirili. Estas ideas son proyectos de arte. Hay en Holanda una organización que se llama “Arts and Language” (Arte y Lenguaje). Sus actividades son puramente mentales y se traducen en series de boletines que aparecen regularmente, donde los artistas pueden enunciar sus proyectos y someterlos a comentarios. Esta opción se desarrolló mucho en Europa... Veamos el otro lado de la alternativa: Hay un cierto número de artistas que no se interesan solamente en el enunciado de una idea sino en la expresión de los mecanismos de la idea. Esto es lo que se llama “process” o, si se quiere, el proceso que tiende a fijar una idea. Y pienso, en ese sentido, que después del renacimiento histórico del “Hapening”, el movimiento se convierte en una especie de estilo o “receta” que será empleada por sus seguidores, especialmente a partir de 1963.*

Se trata de una idea de integración de la acción humana, libre y espontánea en un medio dado”.

1 Pierre Restany (1930-2003), crítico de arte francés.

Crítica y autocrítica

* Manuscrito inédito | 1961

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Pablo De Rokha

Poeta

“El doble lenguaje contradictorio de la materia”, que planteó el genio de fuego y hielo de Lenin, basado en Marx y Engels, se expresa en nosotros los ciudadanos de la humanidad, en función de la intuición y la reflexión, originando “el conocimiento por el sentimiento y el conocimiento por el pensamiento”; esto no lo planteó, lo sospechó Kant, el gran equivocado idealista de la “Crítica de la Razón Práctica”; y es el principio originador del mundo de lo artístico, del mundo de lo científico, del mundo de los sueños y de los hechos, el mundo de la verdad estética y el de la verdad lógica y filosófica; los dos universos trágicamente paralelos y no antagónicos, que dan la batalla desde las bases del ser que deviene uno, porque superan la contradicción dialéctica en la unidad de la personalidad humana.

Pero los hechos concretos del mundo en lo reflexivo son los sueños ardiendo del mundo de lo intuitivo, porque el arte es precisamente un proceso sublimatorio y complejo que va de la realidad experimental y la racionalidad lógica de los conceptos a la irracionalidad estética del lenguaje de imágenes de la expresión, arrastrando en las metáforas todas las vivencias y la dinámica del universo.

Los estadios de la conciencia y los estadios de los subsuelos de la conciencia, de la subconciencia, se interfiere, se influyen, se interponen; hablando el vocabulario de Freud, que naufragó en lo metafísico al plantear como lo creado a priori y no experimentalmente lo abismal subterráneo del sujeto. Ahora, la Reflexología de Iván

Pávlov da en los reflejos condicionados y en los reflejos absolutos el método del conocimiento experimental concreto; no fuimos antaño nosotros los errados minoritariamente en aquel entonces tan terrible de combatividad de “Arenga sobre el Arte” y sus aciertos, alterados, saboteados, malogrados o sobrepujados ahora, y sus errores seguramente parciales, reconocidos por nosotros. No fue el psicoanálisis y sus hipótesis, ya que no trabajamos como psicólogos de laboratorio, sino que aplicamos teorías y antinomias, como escritores y relatores de la doctrinas y las ideologías fundamentales del mal llamado “Occidente” que trae su “cultura”, entre comillas, del Sinaí y el Sermón de la Montaña, y después de haber liquidado con Sócrates, Platón, Aristóteles, Plotino y Dionisio el Areopagita, la gran Escuela Materialista de Tales de Mileto, Heráclito, Zenón, Demócrito, encuentra en Pavlov la más grande teoría del conocimiento de todos los siglos; el materialismo dialéctico e histórico, que no es únicamente una metodología sino una filosofía general del mundo, el cual no es dogmático, sino que nos permite reconocer errores y establecer verdades de acuerdo con la autocrítica, como por ejemplo la sobrestimación de Freud-Adler-Jung cuando la civilización capitalista-burguesa desconocía las teorías fundamentales del creador de la psicología experimental de la reflexología, trayendo así a colación al escritor y su problemática.

La irracionalidad del fenómeno estético no es absoluta, sino relativa. Es indiscutible, mientras no sea posible, digamos, componer una sin-

fonía y entender una sinfonía con la soberbia frase de Protágoras, el gran sofista presocrático: “el hombre es la medida de todas las cosas”, o pintarle como un cuadro, o expresar poéticamente, como un poema, escultóricamente o arquitectónicamente.

No existe el arte filosófico ni la filosofía artística, porque el arte es intuitivo y la filosofía es reflexiva; una filosofía intuitiva o intuicionista, una filosofía estética sería el nazismo. Si el nazismo fue o hubiera sido una filosofía, lo cual es mentira, su gran mascarada demagógica. Los conceptos no funcionan dentro del arte, actúan, por presencia, con sentido metafórico y, como conceptos, no son dinámicos y evolutivos, sino que son estáticos; no se desarrollan según su índole, no se incorporan sino como vivencias a la morfología estética y las premisas de los contenidos metafóricos. Es falso el intuicionismo bergsoniano y son falsos el existencialismo, la fenomenología, el neovitalismo, porque emplean la intuición y no la reflexión como instrumento cognoscitivo equivocado. He ahí entonces, porqué el nazismo incorporando los mitos nórdicos y la copa de sangre, el vaso de sangre del Santo Grial, que pretendió con Wagner y Nietzsche mal interpretados a la cabeza crear no una filosofía como base de su política, sino una mitología estética como base de su política, produciendo lo híbrido y lo mítico hermafrodita. Otra cosa distinta es la estética, que es la filosofía del arte a la orilla del arte, siendo la más alta y ancha forma de la crítica.

Las “Coplas” de Jorge Manrique no son filosóficas, no filosofan, sino que expresan la llamada filosofía de su tiempo, de su grupo social, de su siglo. No reflexionan, dan lo reflexionado en conceptos inamovibles: el paso del tiempo antañoso y polvoroso de sentimentalidad, es decir, la caída definitiva del feudalismo cuyo claro, fijo y puro signo es el degollamiento del condestable y formidable don Álvaro de Luna; y la agonía de la caballería feudal por la consolidación del poder real y la monarquía real absoluta.

Porque el arte es arte de clase, y en este instante, arte la clase burguesa o arte de la clase obrera; de la burguesía que periclita o del proletariado que asciende, criticándola. Pero no echemos a correr las ideas ni las premisas del razonamiento. Es preciso ir metódicamente. La sociedad da el contenido y el artista da la forma, entendiendo que en el contenido ya están dadas las premisas de la forma, porqué contenidos y forma son dos procesos contradictorios y no antagónicos que, luchando, dan la unidad expresional del estilo como conciencia y subconciencia; o **los reflejos condicionados y los reflejos absolutos** luchando, que dan la unidad expresional del estilo y la unidad de la personalidad humana. Existen las formas logradas y las formas frustradas, las formas épicas y las líricas, las formas caducas y las contemporáneas y las formas demagógicas y extemporáneas. La forma por la forma, el formalismo **del arte por el arte**. Ahora, como todo el arte grande es social, **el realismo popular constructivo**, insurgente, revolucionario, combatiente, correspondería a América Latina. El **realismo socialista** propio del pueblo que ha tomado el poder público como la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), la China Popular, las democracias orientales europeas o Cuba, la heroica; y el **realismo crítico** que engendran como contrapartida y réplicas las culturas muy maduras de Europa, como todo el arte grande es social, y es según Engels: “la fijación de las características típicas en circunstancias típicas”. El arte grande arrastra en las entrañas la lucha de clases y, la lucha de clases es su condicionante y su imponderable específico.

El ángulo central de la crítica está contenido en los postulados emitidos.

La realidad es un proceso, un complejo, un suceso y un devenir histórico, es historia y como historia la pensamos, y por ello el ser humano la percibe como historia. Aquello de la escolástica de que la verdad es la conformidad y la identidad de sujeto y objeto, es mentira y metafísica, porque para establecerla clara y ca-

tegóricamente se suponen ya conocidos el sujeto y el objeto a conocer, pues sucede lo que los aristotélicos de la lógica formal designan como “petición de principio”, es decir, como dada a priori la solución buscada. La realidad elemental no existe: todas las cosas son etapas del acontecimiento universal de la historia, son historia, reiterándole y las condiciona la historia.

Yo comprendo no pensando en mi existencia, sino porque soy pensador.

Existe un arte grande, un arte popular y un arte pedagógico que de acuerdo con los planteamientos geniales de Mao-Tse-Tung, que cuando Lenin llama a la Gran Ópera de Moscú “un espectáculo feudal” en una de sus conversaciones famosas con Clara Zetkin, lo social reaparece en el arte como el lenguaje de las épocas, existiendo un arte y una crítica burguesa, una crítica burguesa al servicio de la burguesía.

Razonamiento y estilo dan “el doble lenguaje contradictorio de la personalidad, razonamiento y estilo”, es decir, lo bueno y lo bello categórico, lo sublime en la cumbre del hombre uno y solo, de acuerdo con su necesidad, originada en su capacidad, y multitudinario de raíces.

El arte grande es social-político, no político-social. Todo arte tanto el popular, el educativo, **la épica social americana** que yo sostengo; todo arte es político, refleja la posición política del escritor, su filiación de grupo social; y si es un lacayo, hará una poesía de lacayo, y si es un héroe hará una poesía de héroe, y si es un esclavo hará una poesía de esclavo o de mariposón artepurista. La “Divina Comedia” es la gran campana de oro en la cual resuena la Edad Media políticamente ardiendo en “El Infierno”; pero no hacemos carteles políticos ni afiches políticos, sino hacemos cantos de masas, actos de masas trasladados a la literatura, cantos de masas terribles o desgarradores en Latinoamérica porque el hombre y la mujer obrera indioamericana dan la batalla colosal por el pan, la paz y la libertad que ya dio Cuba por todos nosotros.

El gran poeta es un soldado del pueblo del mundo, ¿o una rata?, que lógicamente se degenera de sirviente en sirviente del imperialismo; y **su poesía es militancia.**

La crítica sistemática ha de plantear una paralela y no una controversia frente a frente a la obra de arte lograda y una aclaratoria fraternal frente a frente a la obra de arte no lograda, pero con aliento creador o ímpetu dionísico; por lo tanto y por lo mismo ha de situarse en el denominador común vital y social de la humanidad de su época, interpretándolo como un centinela de avanzada. Al dar las características de su época, establecer la escala de valores y las categorías de su época y de acuerdo con su acento, juzgar la obra lograda y o no, y desahuciándola, si está frustrada definitivamente; no se escribe para los críticos, se escribe para los pueblos, para los pueblos de hoy y de mañana, para todos los pueblos, partiendo del pueblo natal. Ahora, a quien se le ocurre componer **“la historia personal de la literatura” es como a quien se le ocurre componer la vida pública de sus pantalones o de sus calzoncillos;** un personaje atrabiliario y más o menos cínico que va a interesar a sus íntimos con sus divagaciones, a sus íntimos y a la patología; la crítica no es premonitoria, pero no es conservadora de índole jamás, pues está llamada a iluminar los pueblos desde adentro de los pueblos.

Para el griego de la antigua y eximia Hércules existía la crítica entrañando apología y ditiirambo: ahí, por ejemplo, están la actitud de Platón frente a Sócrates, junto a la de Diógenes de Laertes o Laecio frente a los filósofos ilustres, y únicamente la sátira de los sofistas presocráticos o los cómicos como Aristófanes, no los trágicos como Esquilo, Sófocles o Eurípides, adoptaron la crítica como la entienden hoy por hoy los divagadores críticos, pero todos ellos hacían teatro o eran feriantes.

Generalmente se ejerce la crítica por los fracasados de la literatura de creación, sujetos de pequeño y unilateral talento, capaces del chiste, procaces y esceptiquillos de salones li-

terarios rurales, provincianos y de aldea, que utilizan las columnas de los diarios vendidos al gran capital extranjero, para emplear la venganza como la salida evacuatoria de sus complejos de inferioridad y resentimiento; o curas mafiosos, monaguillos, alcahuetes, faroleros, que pretenden imponer el catecismo de la doctrina cristiana como tratado de retórica. Son arcaicos, horacianos, despernacados o académicos de telaraña y componenda, farisaicos y tenebrosos; y existen antologistas del muñequero y el comadreo electorero, que se alquilan a las trailas del literateo; sirviéndose de editoriales marchitas o comprometidas, y editores ligeramente miserables que infestan las escuelas y la educación pública en general, que ensucian los sucios corrillos y los cafés podridos, mixtificando, plagiando, adulterando las cosas heroicas y profundas tratando de imponer la pacotilla y la canallada; pero hay jóvenes estudiosos, sin aspavientos, que investigando en el marxismo, la única concepción del universo que conduce a la verdad materialista histórico dialéctica, guiados por su método genial, van hallando el camino de la crítica sistemática, el cual es fin y objeto de la crítica magistral y exacta, que aclara el fenómeno estético; la crítica capitalista, burguesa y eclesiástica que nos calumnió, nos sabotó, nos difamó o nos insultó en la juventud, contra la literatura nacional, es decir, mangones de las antologías y el dinero de los premios que socavan, corrompen y arrasan la vocación heroica, transformando en pugilatos de lebreles o competencia de caballos de hipódromo esta faena seria y terrible de la creación estética. Maneja las academias y las asociaciones por la intimidación o el soborno y mantiene estado de historia y terror animal en los pobrecitos literatos inhibidos, y en estado de alerta a los mangoneadores. La crítica popular de la clase obrera, el proletariado y el campesinado está en el instante boreal de la gran aurora sistemática; si a nosotros se nos opuso el fariseísmo de la burguesía en agonía, fue y es precisamente porque con nues-

tros escritos socavamos emplazamos sus bases de sangre y explotación, y al plantear la “Oda de Cuba”, por ejemplo, en ese instante negro le clavamos el puñal del poema en el corazón podrido al imperialismo. Ayer o antes de ayer, por ejemplo, un alegre, pseudoroso y joven idiota mangoneado por un viejo idiota nos endosa “el tremendismo”, y sonrío como un caballo muy callado.

Cuando el hambre nacional aulla en nosotros y agarra del cogote a la oligarquía y al imperialismo, la servidumbre internacional se ofende personalmente y nos acusa de provocadores y beligerantes; pero no, es la sociedad ensangrentada, llagada, crucificada entre cien ladrones la que está bramando entre nosotros, refocilándose en el irresponsable imbécil que escribe por encima de la política, por arriba de la tronchada controversia humana los versos premiados como vómitos por cretinos del arte-purismo.

Probablemente, encontró más comprensión en mi poesía, la poesía de mi poesía, y la índole heroico-dionisiaca de mi estilo en el periodista de la noticia decisiva y trascendental de hoy, saliendo de adentro del espanto social de las multitudes y las muchedumbres heroicas y las masas humanas apaleadas, que en el pretencioso alquimista funerario que trafica la misma jeringa y el distinto bitoque de Sainte-Beuve en el salón de los espejos condecorados: a mí no me aplaudió jamás la derecha y la izquierda simultáneamente; tengo el honor, el honor singular y excelentísimo, el honor de haber querido ser vejado y vilipendiado por todos los tontos de Chile al servicio de su traición.

Reconozco mis errores; superando mis errores y mis contradicciones, porque decía el gran alucinado de Basilea: “el arrepentimiento es como la mordedura de un perro en una piedra”.

La figura genial y trágica, horriblemente trágica, e irreparable de Juan de Luigi, se me impone con el recuerdo del gran crítico de

América, pensando sus equivocaciones y nuestros distintos puntos de vista frente a frente a tantas materias, comparándolos con sus aciertos, su rigor personal, su poderoso heroísmo literario, logró arribar a la conclusión de que, acaso ¿fue el más gran humanista quemado y sacrificado por su propio rol histórico?.

William James, con relación a Walt Whitman; Georg Brandes, con relación a Nietzsche y a Ibsen, - y principalmente a Nietzsche -; y Paul de San Víctor, con relación a la tragedia griega, son hitos egregios de la crítica como epopeya y como controversia de la obra de arte; o Víctor Hugo en la inmensa apología de Guillermo Shakespeare.

Sería la autocrítica la que él ocupe en el sitio de la lucha de clases, cuando la lucha de clases se supere por la destrucción total del estado, y la que empuje la dinámica histórica dramática e irredargüible en todos los siglos. De ahí, entonces, su importancia y su trascendencia trasladándola al proceso personal de la creación estética. Es bien probable así que actúe en lo futuro como producto catalizador superando a la crítica en aquella gran tarea de establecer el régimen de posibilidades de la personalidad humana, que es la función esencial de la crítica, de la crítica y de los críticos, cuando no son esclavos o bufones, o lacayos del régimen capitalista. Advendrá la autocrítica pública y en equipo a superar a esta oscura monomanía de creerse conductor de espíritus y rector del dolor humano, dirigiéndolo a la manera de los cocheros a la añosa, polvorosa, estrepitosa "diligencia". Llegarán a penetrar la entraña misma de la belleza, y su misterio social los engendradores de la belleza, calando en todo lo hondo, con mucho más derecho al objeto que estos perdidos y desventurados vecinos de la retórica-poética, resentidos o inhibidos por el fracaso y la envidia, resplandeciendo y clarificando la autocrítica por adentro de los fenómenos artísticos...

Autocriticarse es autosuperarse y desarrollarse en espirales.

No niego, sino discuto el significado popular de la crítica, porque todo el mundo tiene hasta el derecho a ser un imbécil; pero yo afirmo que no es la crítica personal, la aproximada a la realidad imaginaria y metafórica, sino la crítica sistemática que, de acuerdo a una doctrina en desarrollo, no estática, dinámica, y que por encima de la crítica planea la autocrítica; y rechazo categóricamente la crítica conservadora y reaccionaria, porque en la crítica como en la obra hermosa se da la batalla entre las viejas formas y nuevas formas.

La clase rectora, explotadora de la sociedad capitalista, hace el frenaje de la revolución proletaria y campesina utilizando a estos fantasmas y zoilos procaces en el plano de la cultura; como policías, palafreneros, alcahuetes y cipayos.

Reiteramos el postulado cardinal del planteamiento: es equivocarse en lo profundo; enjuiciar el fenómeno artístico desde el ángulo de la verdad lógica, como si fuera un tratado de filosofía, y enjuiciar un tratado de filosofía desde el ángulo de la verdad estética, como si fuera un fenómeno artístico; la irracionalidad del lenguaje de imágenes, relativa, no absoluta, demuestra la racionalidad del lenguaje de los conceptos y los razonamientos relativa, no absoluta; a estas maneras contradictorias, no antagónicas de la personalidad, responde la unidad de la personalidad, y negarlas es oponer a la concepción materialista, dialéctica e histórica del individuo, la concepción idealista, escolástica, determinista, finalista y platónico-aristotélica. Esto lo vengo diciendo por escrito desde hace ya treinta y tantos largos años, basado en los maestros del marxismo; y mi oposición fundamental a la crítica académica que origina la burguesía agonizante consiste precisamente en que al confundir maliciosamente estas dos formas paralelas de la actividad psicológica -"el conocimiento por el sentimiento y el conocimiento por el pensamiento"- propicia las filosofías tenebrosamente esteticistas, es decir,

confucionistas de lo metafísico y espectral, considerándolo como la forma precisa de conocer racionalmente. Ahora bien, ¿es posible pedir a estas personas del servicio intelectual cipayo, a estos pongos viejos y macucos, a esta oscura servidumbre de intelectuales frustrados que penetre lo misterioso, abismal, tenebroso, inaudito y precursor del arte; lo maravilloso problemático y subterráneo de su origen trascendental; ¿cuándo el arte expresa la época?... No, ellos desean juegos metafóricos y nunca un arte que arranque las máscaras a la realidad histórico-social mostrando las llagas públicas o las llagas íntimas o las llagas cósmicas; dicen: “los velos diáfanos de la fantasía”... encubriéndose y escondiéndose de sí mismos, no adentro de sí mismo, sino adentro del **arte del hambre**, que entraña la fuga mística y alegórica hacia **la droga heroica** del “ensueño”; los estados del alma arcangélicos, porque el arte que liquidó como expresión la religión lo tornan beato, y de confesionario, el arte de los patronos contra el arte de los peones y los trabajadores manuales e intelectuales, que desgarrándome trabajo, viviendo yo, por ejemplo, la tragedia inmortal de la existencia...

La autocrítica marxista, metódica, sistemática, dialéctica, dramatizándose del personaje al edificio social, colectivo y de equipo, contra el deslenguado contrabando literario de la crítica capitalista o de sirvientes pequeñoburgueses, cargada de pueblo y de hechos, originará estados de conciencia ardido en los espectadores del enorme mito del mundo y clarificará de acuerdo a una inmensa filosofía racional materialista, el gran enigma irracional del arte.

¿Plantea la novela una objeción a nuestra teoría absolutamente relativa y antidogmática? Todo lo contrario. La novela se expresa en personajes de creación **imaginaria**, es decir, en lenguaje de imágenes, en personajes-metáforas, en caracteres-metáforas, y el estilo en sí es un régimen de imágenes. La novela, como la catedral gótica, por ejemplo, crea un mundo

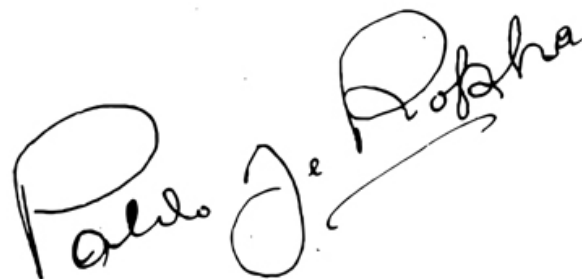
que le es propio; la una moviendo los sucesos, la otra hablando popular y gárgolas. La imagen funcional arquitectónica donde la gárgola tiene un sentido social, un sentido popular, un sentido vital y crítico tan profundo que horrorizaría a las pacotillas mentales si fueran capaces de intuirlo. Ahora, el hormigón armado de la sensación del lenguaje de imágenes gigantesco de la era industrial que avanza hacia la etapa trascendental del comunismo.

La imagen plástica en la escultura no es sólo indiscutible, sino también amenazante, en el Buonarroti o Fidiás; el de los anchos cabellos; y la pintura, tan objetiva e inmediata de apariencia, es categóricamente lenguaje de imágenes, lenguaje de imágenes y metáforas plásticas.

Yo no sostengo que el arte no arrastre conceptos; no, lo repito, yo no sostengo que el arte no arrastre conceptos: yo sostengo que el arte no es conceptual, que los conceptos no devienen razonamiento, y si no devienen razonamiento es porque son estáticos y no dinámicos; en el dominio de lo bello, es porque no funcionan como conceptos.

Rubén Azócar afirma que él concibe la novela como una gran imagen, y le asiste toda la razón del mundo al autor de “Gente en la Isla”.

Naturalmente, mis planteamientos no son la consecuencia de **mí** poesía, sino que son la consecuencia de la poesía, porque sería estúpido **imaginarse** que un escritor **invente una estética para su uso particular**; como que un conductor de pueblos haga un pueblo de bolsillo, lo dual es una gran ofensa al pueblo.



Paulo de Roberto

La búsqueda de una identidad nacional

* Manuscrito inédito | 1965-1972

Archivo Fundación José Venturelli

José Venturelli

Pintor, grabador y muralista

Siempre existe un orden que es natural, que es el cronológico, pero, dentro de la cronología no están comprendidos los estímulos, porque existen momentos en que el tiempo corre muy rápido, o donde se detiene y tenemos la sensación de que cada segundo es como un paso de diez años. Hay, como dicen, en la vida de los pueblos y de las personas, días o minutos que cuentan por años. Una vez tuve una experiencia muy hermosa en La Habana, visitando un instituto neurológico donde trabajaban algunos chilenos invitados junto a unos españoles. Se trataba de un instituto que hacía investigaciones a alto nivel y se ocupaban de la relación cortico-subcortical, que aparecía como un nombre esotérico, muy enigmático. En esos momentos ellos estudiaban la percepción de los colores, sobre la que existen diversas teorías, y, la base fundamental de esta investigación eran los animales. Los expertos tenían un zoológico de gatos y monos con enchufes en la cabeza donde hacían todas las cosas terribles que la ciencia se permite con los animales, en nombre de su desarrollo y progreso.

Hablando de todo este problema tan complicado y la metodología utilizada para la comprobación de algunos hechos, los investigadores me contaron que también tenían relación con algunos individuos que habían sido operados por traumatismo craneano o por otras razones, o que habían sido afectadas por operaciones cerebrales. Estos, les habían dejado al-

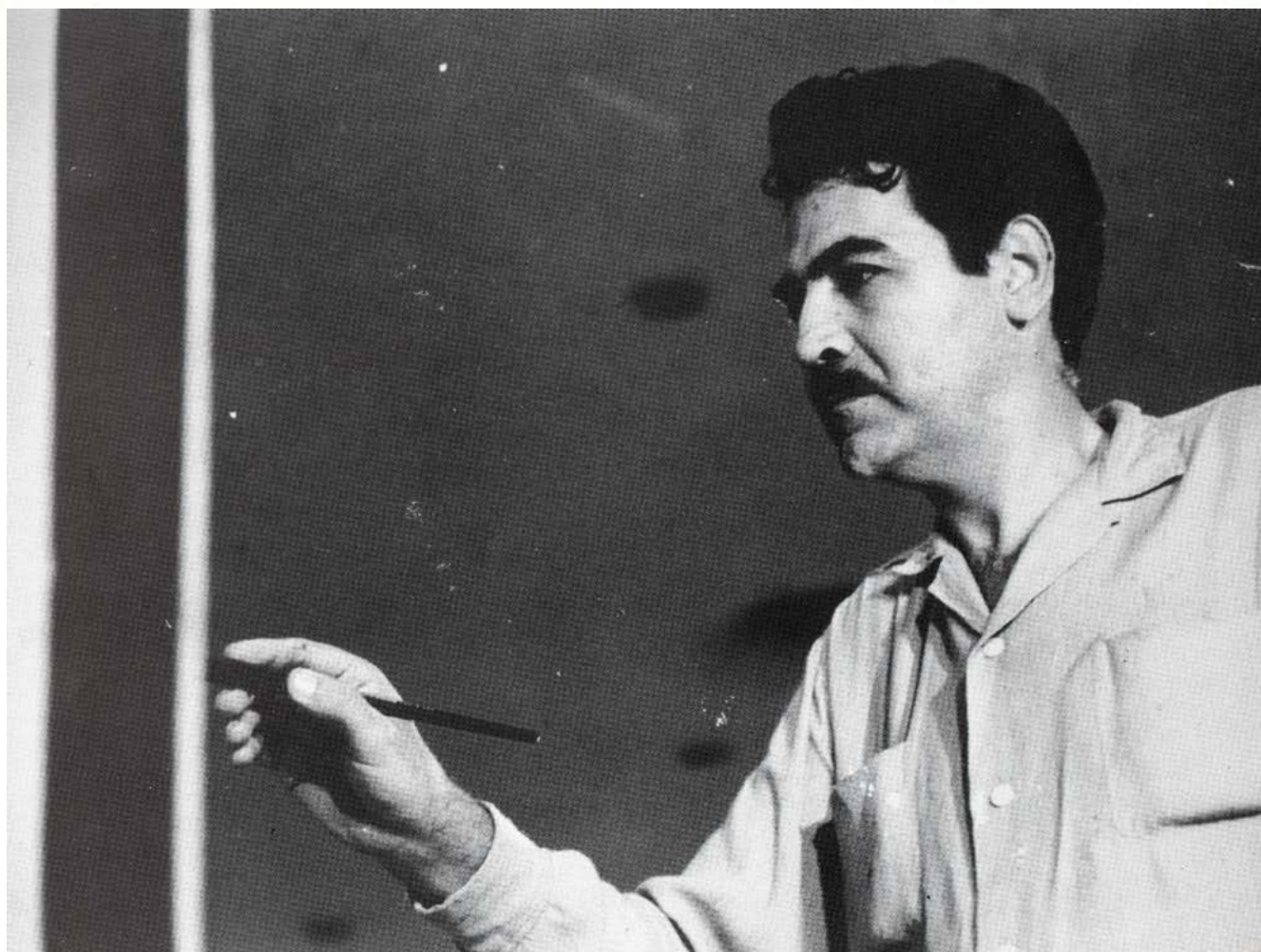
gunos electrodos dentro de la masa encefálica en el momento de la operación y los pacientes se presentaban para algunas experiencias que eran muy simples, porque consistían en lanzar a través de esos electrodos descargas eléctricas suaves equivalentes a los impulsos eléctricos mínimos y que se transmiten a través de los nervios. Resultaba muy curioso escuchar lo que contaban los enfermos. A través de estos impulsos eléctricos, ellos recibían como un golpe de memoria y podían ver una cosa con gran exactitud, pero no era una idea, no era un concepto elaborado, sino que era sencillamente una imagen registrada. Recuerdo a una de estas personas que decían que a través de un impulso podía ver una acción muy simple, pero que no eran tampoco una instantánea fija, donde había movimiento y acción. Él entraba a una cabina telefónica, descolgaba el fono, echaba una moneda y empezaba a formar un número. Esto, según su versión, era de una vivencia total. Los vidrios tenían manchas, a todo el teléfono le faltaba un poco de pintura: todo era de una exactitud y una realidad gigantesca. Pero para él todo esto no tenía sentido, era una información más que estaba abandonada ahí en su mundo interior. Y las experiencias se producían a veces variando los electrodos, como que había una secuencia temporal en el almacenamiento de esta información en la masa encefálica.

Cuento todo esto pensando en nuestros recuerdos, es decir, aquellas partes de las co-

sas que podemos recordar que están ligadas a hechos de nuestra vida, en otras palabras, son nuestra vida en el fondo porque, como bien se dice, “un hombre sin memoria no es un hombre”. Se trataba de un registro de lo que nosotros somos, pero determinado también por la realidad externa tanto como nuestra realidad interior, que son las que definen la posibilidad de recordar ciertas cosas en relación con otras porque no son necesarias. Después, existe el hecho mismo del recuerdo que puede ser totalmente gratuito e inútil, como por ejemplo el de la cabina de teléfono del operado del cerebro del laboratorio cubano, o hasta un recuerdo que tiene una función muy precisa en un conjunto de ideas, y en demostración de nuestra propia verdad. Quiero decir con esto que hay recuerdos que no recordamos; recuerdos que están ahí almacenados como en un desván, en el fondo

de nuestra memoria; hay otros recuerdos que están más vivos, pero que nos sirven o no nos interesan; hay otros recuerdos que están presentes a cada instante, pero no son necesarios para demostrar lo que nos importa en la vida.

En el caso de Marco Polo cuando visitó China, entró por el Asia central. Anduvo por lo menos 2000 kilómetros junto a la Muralla China y nunca la vio. Nunca habla de la Muralla China en su libro y no existe. Políticamente no era lo más conveniente hablar de la Muralla China en una época en que ese país estaba ocupado por los mongoles, contra los cuales había sido construida. Esta gigantesca obra arquitectónica, no podía escapar de su observación y tampoco de sus reflexiones, pero sin embargo a él no le interesó mencionarla. Quiere decir que nuestra memoria y la utilización que hacemos de ella es altamente selectiva. De todas maneras,



José Venturelli pintando.

el hecho de que nosotros podamos seleccionar en gran parte, lo que se almacena en nuestra memoria, no quiere decir necesariamente que nosotros podamos llenar nuestra memoria de lo que queramos. Nuestra memoria está hecha del tiempo que hemos vivido, de nuestras limitaciones y de nuestra propia determinación histórica, geográfica, cultural y humana en general. Y a cada cual, pues, le ha tocado vivir una parte de esa historia. Esta es la constatación totalmente objetiva del mundo que nos ha tocado vivir. Somos hijos del siglo XX y, como decía el tango, “no sólo nos ha traído la perdición sino también algunos elementos que se vislumbran el amanecer de la historia”. El siglo XX ha sido un siglo de oscuridad, pero también un siglo de luces, un siglo crepuscular. Resulta muy interesante, por ejemplo, lo crepuscular en la pintura porque son otro tipo de visión desde el punto de vista, incluso fisiológico. Ahora el crepúsculo es desde el punto de vista riguroso de la palabra, es a su vez, el fin del día y el amanecer. Ambos son fenómenos crepusculares, tanto que en algunos idiomas incluido el francés, donde la palabra crepúsculo existe para señalar invariablemente los dos fenómenos: el amanecer y el anochecer.

He tratado de investigar sobre esto, pero las fuentes de mi investigación son escasas. El siglo XX no sólo ha resultado un gran cambalache y la perdición, sino que también ha resultado un siglo de las luces del alba y de las luces crepusculares y en ese sentido hablamos del crepúsculo.

En nuestras vidas, en nuestras discusiones, en nuestras lecturas, el problema de la libertad aparece como unos de los mayores problemas de nuestro siglo y de los siglos anteriores también y lo hemos discutido desde el punto de vista filosófico, de la política, la sociedad, el arte, pero no se trata aquí de una conclusión o de una definición abstracta sino más bien de un ejercicio de la libertad por nosotros mismos. Miro a mi alrededor y veo que nuestra generación hizo uso de la libertad enriquece-

dora, es decir, se apropió de este concepto, no como una condecoración o un valor muerto, un valor fosilizado, sino como un arma de combate para construir precisamente un mundo más justo como una manera de luchar por la libertad, por la verdad. Debo señalar que mi generación y yo particularmente como persona sentí el problema desde diferentes ángulos. Primero, desde el ángulo tradicional de la libertad transmitido a mi generación fundamentalmente por los anarquistas, quienes tuvieron una influencia muy grande en lo que se refiere a toda la etapa formativa del movimiento revolucionario, en especial en el movimiento cultural o popular o democrático-cultural que impactó tanto en este ciclo de la vida de América Latina y del Tercer Mundo, emanando fundamentalmente el desarrollo cultural en muchos países en Europa que no habían logrado su unidad o que la consolidaron hace poco tiempo. Me refiero a su unidad política, pero para lo cual su unidad cultural y el desarrollo de su cultura era un elemento fundamental. Ahora ¿Qué sentido ha tenido para nosotros la libertad? ¿En qué sentido nos hemos batido por ella? En el sentido de que nos era necesaria para desarrollar nuestras propias fuerzas culturales, y digo culturales porque hablamos de la cultura, pero creo que también eso es valedero para la política o para cualquier otro tipo de actividad social del hombre para que nosotros podamos llegar a nuestras propias conclusiones, reafirmar nuestros valores, y encontrar nuestra verdadera entidad. Y esto sólo podía existir considerando la libertad no como una abstracción informe sino como un hecho muy concreto: la idea de que a lo mejor los hombres tenían que ser la suma o la multiplicación de cada uno y que cada uno debía florecer en plena libertad de sí mismo o no dentro de otro molde o bajo la sujeción de un principal o central. ¿Mi generación vivió por ejemplo en el problema de las culturas? Por un lado, existía la necesidad de poder expresarnos nosotros mismos, de ser nosotros nuestra propia cultura,

y por otro lado lo que significaba la influencia de un verdadero imperialismo cultural al que estuvimos sometidos de una manera sistemática. Es decir, lo que podría ser la cultura de los hombres, la sociedad justa de los hombres sólo podía mostrar el producto de la libertad de cada una de sus partes. Nosotros rechazábamos la teoría imperialista en la que fuimos educados, la teoría de las superioridades culturales o de las oposiciones culturales, por lo que era valedero para la cultura también era valedero para la sociedad y para la política. La oposición de la cultura cristiana con la cultura pagana, la oposición de la cultura de oriente con la cultura de occidente, la oposición de una cultura metropolitana a una cultura periférica o a una cultura anglosajona o latina. Todo eso que no es sino una máscara para esconder el deseo y la necesidad de imponernos otra cultura, y de ser la transculturización de nuestros pueblos a los que borrarán su identidad, para transformarlos en nadie, “ningunearlos” como decimos nosotros. Una manera de oprimirlos muy importante, muy fuerte.

Nacimos, salimos a la vida como rodeados de un mundo de segunda clase. Recuerdo que se hablaba de lo nacional como una cuestión detestable porque no había nacido el gran interés o la recuperación del folclor. Entonces asomaría como un interés de decoración, algo muy superficial porque era utilizado como un testimonio del turismo, decoración doméstica barata y por lo tanto los grandes modelos seguían siendo los grandes motivos europeos. Lo nuestro era cosa de campesinos, cosas de rústicos. Recuerdo que estando en Chillán, nos dimos cuenta de la variedad de su cerámica, de todas las cosas muy hermosas que existían en torno a Quinchamalí y otros centros de la cerámica del lugar. Cuando fuimos a trabajar allá en el mural de David Alfaro Siqueiros ya éramos hombres jóvenes. No hablemos de la platería araucana porque todo era considerado arte menor valioso en la medida en que estaba hecho

en plata, por su valor intrínseco, pero también era importante su valor espiritual y cultural que era despreciado.

Hay que pensar que toda la enorme riqueza oral del pueblo araucano y de otros pueblos que habitaban y que habitan Chile, ha sido despreciado hasta el día de hoy. No hay donde aprender araucano en Chile. Pablo Neruda tenía un viejo proyecto y lo redactó varias veces y me pidió ayuda. Lo que quería en el fondo era crear la Universidad Mapuche. Nada de eso se hizo en medio del desprecio más grande y, todos los araucanos que han muerto en aquel entonces por aquí cerca y en nuestro tiempo, son una enorme cantidad y un número muy elevado y hay que sumar a esto todo lo que tuviera relación con las culturas africanas. Hemos vivido incluso una época en que se hablaba de la raza chilena y entre sus bendiciones y virtudes estaba con la de no contar con el cruce con el negro, de no ser una cultura mulata, sino que ser de una cultura donde el negro no había podido llegar por razones que no eran de la voluntad de los españoles, pero sin duda había significado un gran capital. Y aparte era también un país donde no habían llegado los asiáticos, sin embargo, yo oí muchas veces en mi juventud, en boca de mis compañeros de curso, cosas que escuchaban a sus padres y que repetían. ¡Qué lástima que Chile hubiera sido colonizado por los españoles! Mejor hubiese sido colonizado por la gente rubia que son mejores porque los españoles son indolentes, es decir, la oposición a una cultura mediterránea por otra más eficaz, anglosajona.

No en vano, era el momento en que ya no existía el imperio español, pero sí el británico con grandes influencias e intereses en el país y quizás no ajenos a la difusión de ese tipo de cultura. Cosas que iban tan lejos que penetraban incluso en tipos esclarecidos, como me parece a mí que era Vicente Pérez Rosales, un hombre de gran talento y arrojo personal. Pero, sin embargo, él creía como mucha gente de su época,

que lo que necesitaba la sangre chilena era una inyección de sangre nueva y de buena calidad y esas fueron las razones porque trajeron colonos europeos que naturalmente no se mezclaron de ninguna manera con la población y se transformaron en sus opresores y explotadores. ¿Hasta qué punto la falta de conciencia dentro de nosotros mismos nos llevó a sacrificar nuestra libertad? Sacrificar nuestra libertad personal, nuestra identidad en aras de un espejismo absurdo, lo veo repetirse en el día de hoy. Los muchachos, por ejemplo, cuando íbamos al colegio, los valores que más se proclamaban eran extranjeros y estos llegaba a los extremos de la ridiculez. Por ejemplo, la moda, la manera de vestirse, hasta la música que podía escucharse. Pienso que hoy con los adelantos de los medios de comunicación, y de reproducción del sonido y de la imagen, esta tendencia tiende a aumentar más que a disminuir. En estas condiciones, el hecho de plantearse el problema de la libertad me parece que era una actitud revolucionaria; una actitud de desafío. El hecho de querer ser nosotros mismos y resolver los problemas de nuestra sociedad, de nuestro desarrollo, de nuestra identificación, de nuestra percepción, de nuestra integración a un medio eso ya parecía sospechoso. En el terreno de la literatura, por ejemplo, sólo se leían los autores extranjeros, mientras la mayoría de los autores nacionales también partían tras el éxito, la gloria incluso de lo que creían que era la literatura e imitando la literatura extranjera, fenómeno que se repetía con la pintura. Sólo en nuestro siglo, es decir, inmediatamente antes de nuestra generación, se empezó a plantear lo que fue el criollismo en la literatura; una especie de exaltación nacional ligada a la historia, en la crónica y también en la poesía. La pintura descubrió los sujetos de tipo nacional como su tema. Pienso en cosas tan absurdas que se hicieron, como por ejemplo cuando se celebró el aniversario de la independencia en Chile, nuestro país no tenía un Museo como todo país honorable debía tener.

Entonces se mandó una comisión de hombres buenos a comprar los cuadros a Europa con mucho dinero y compraron obras muy mediocres y malas porque no sabían. A nadie le cabía en la cabeza, el hecho de que haber fundado un museo chileno probablemente modesto y reducido, pero de interés histórico no sólo interpretando el momento sino en el futuro porque pasaría a ser la expresión de ese país que acababa de cumplir 100 años. Porque cuando hablamos del imperialismo cultural queremos decir que se trata de un estado de dependencia cultural, de abandono de todos los valores nacionales, propios de un pueblo para imitar un modelo que le es entregado en una forma bastante limitada y circunspecta y con mucha avaricia. Si bien es cierto que el imperialismo ha demostrado en todos estos años que estaba dispuesto a compartir una parte de la sabiduría era para ponerla a su servicio. Y así se ha visto, por ejemplo, a los hombres de ciencia chilenos haciendo investigaciones fisiológicas de la permanencia en el espacio cuando todos sabemos que Chile está lejos de estar en capacidad de mandar un satélite artificial habitado. Entonces todas estas investigaciones han servido para otras necesidades.

Me parece que no es posible el desarrollo de una cultura en forma unilateral porque pienso que al hablar de ella también es aplicable a otras actividades, porque creo que es una actividad de la sociedad, pertenece a ella y por lo tanto pertenece a la política porque al fin y al cabo es la práctica, es como hacer las cosas, como encararlas y materializarlas en la medida que ellas son posibles. ¿Pero, cuál es el camino? El camino para nosotros fue conciencia de nosotros mismos y después lo que se llama la conciencia para nosotros. Es un doble paso, primero es reconocerse como un individuo, como un ser dentro de una sociedad diferente, y ese primer paso es avanzar hacia la libertad, y la conciencia de sí mismo. Después viene la conciencia de nuestra necesidad para

reafirmar una serie de valores, que para ser lo que deberíamos ser debíamos luchar para conquistarlos por la conciencia de esa necesidad era el comienzo de nuestra liberación, de nuestra libertad, y también de nuestra condición de seres determinados, biológicamente -porque no diré cósmicamente porque vivimos en el segundo planeta del sistema solar y no en el tercero o el cuarto. Es decir, la libertad como concepto abstracto tiene sus limitaciones materiales muy precisas, porque el hombre no sólo está sujeto a los fenómenos cósmicos que no controla sino a otros que tampoco controla, pero que son mucho más omnipresentes en toda su vida, como la ley de la gravitación universal. Así vemos como los cosmonautas han salido y han pasado algunas semanas fuera de la atracción de la gravitación de la tierra y han vuelto con grandes dificultades. Se sabe poco de esto, pero se sabe que la gente ha sufrido y sufre por estos cambios. No diremos que sólo sufre biológicamente, sino que, en un mundo de falta de gravedad, en un mundo como lo concebimos hoy, la vida sería imposible y la vida social tendría que ser totalmente distinta. Esto sería el aspecto final y cósmico del hombre que lo determina porque está condenado históricamente, es decir, pertenece a un tiempo, es un tipo de individuo animal en un grado preciso de su evolución porque pertenece finalmente a un país, a un rincón, a una cultura, a una tradición, a una sociedad humana de la que inexorablemente él no podrá escapar. Nosotros fuimos educados en una cultura en un sentido contrario. El hombre a la conquista de su destino, rey de sus actos, el hombre libre para poder rechazarlo todo hasta llegar al absurdo. Recuerdo que uno podía encontrarse con un borracho en la noche gritando: "¡Soy libre!" y expresaba un gran discurso sobre lo que le daba la real gana como queriendo descubrir su verdadera necesidad, aunque bajo la inconsciencia del alcohol. Partiendo de ese sentido, de que el hombre ser biológicamente, históricamente, cultural cósmicamente limitado,



por una parte, por la otra y a través de la vida cotidiana, va adquiriendo conciencia no sólo de ser determinado sino con conciencia de lo que necesita para liberarse. Y, en la medida de que lucha por eso, en la medida que adquiera esa conciencia podrá liberarse.

Pienso que estos han sido los conceptos principales. Para nosotros, en el terreno de la pintura, la libertad nos enseñó la conciencia crítica como un primer paso un poco insoslayable de todo concepto de libertad. Después tuvimos que afrontar el problema de una vez que habíamos resuelto o que teníamos conciencia de nuestra identidad y éramos críticos respecto al mundo, era necesario ofrecer un proyecto alternativo: un proyecto de libertad. Y para realizar este proyecto de libertad había que hacer indudablemente muchos sacrificios, incluyendo, en parte, la libertad. ¿Y cómo es esa cosa terrible que la libertad para luchar por ella misma y para sobrevivir y para triunfar necesita también reprimirse o disminuirse? Esa fue para nosotros nuestra primera experiencia. Ahora en el plano de las experiencias que se pueden transmitir, pienso que la creación artística y la creatividad de un individuo puede estar unida a la creación artística como puede sumarse a otro tipo de creatividad y es, entre otras cosas, el producto de la negación de una serie de valores, de elementos que rodean la vida de un individuo. Ahora, esta negación, tiene que ser de un aspecto fundamental que nos permita el desarrollo dinámico de nuestras propias fuerzas y por lo tanto tendrá que ser de una naturaleza fundamental incluyendo nuestros más amplios objetivos, sin embargo, para alcanzar estos objetivos, tendremos que unirnos a otros hombres y nuevamente sacrificar nuestra libertad. Unirnos para crear un núcleo o un elemento fundamental que va a permitir el cambio, el trastorno. Un cambio cualitativo que permitirá entonces todas esas relaciones humanas que son ficticias y que están llenas de defectos.

También en la pintura hay que rebelarse, contra las formas de poder y hacer otras cosas. Ahora ¿Cómo y contra qué rebelarse? La respuesta es importante porque tendríamos que volver a las teorías sustentadas por los anarquistas, que son los rebelados por excelencia, porque le significó su propio sacrificio en nombre de una quimera, una libertad individual que como individuos no llegaron a alcanzar. Se destruyeron en ella, en esa lucha. Esto está ilustrado en forma muy concreta dentro de la lucha chilena, en la lucha por ella misma por ser una pintura verdaderamente chilena para empezar, rica y también original en otro sentido. ¿Qué es lo que había que hacer? Para nuestra generación fue muy importante rebelarnos contra lo que era la Escuela de Bellas Artes. No estoy diciendo que siempre es necesario rebelarse contra la Escuela de Bellas Artes, sino que estoy recordando nuestra experiencia. Teníamos que rebelarnos con los que eran nuestros preceptores y a la vez también nuestros verdugos y contra la Escuela de Bellas Artes, a lo que se refería a un sistema escolástico estéril, destinado a la creación de valores sin ningún sentido social, es decir, a la creación de profesores de dibujo, destinados a enseñarles a dibujar y que también a su vez les iban a enseñar a otros a dibujar. Era como una especie de cadena sin fin. Se trataba de un destino de un líquido mal definido, desconocido y que no iba a jugar ningún rol porque era estéril. Tuvimos en ese entonces un hecho favorable y que como siempre fue determinado por el pueblo chileno y no por nosotros. Es decir, vino el desarrollo del movimiento de izquierda chileno, que culminó con el triunfo del Frente Popular y el triunfo de las ideas izquierdistas, de ideas más avanzadas, pero que no venían a imponerse por primera vez en Chile. Eran ideas que existieron como valores nacionales muy fuertes en el siglo pasado y que fueron valores independentistas importantes. Este aspecto aparecemos nosotros como jóvenes pintores, como estudiantes, porque nuestra lucha tam-

bién fue una lucha por la conquista de nuestra libertad, que no era la libertad de la anarquía o del individuo, sino que era el reconocimiento de nuestra propia determinación histórica natural y biológica lo que podía ser la fuente y el verdadero móvil de nuestra libertad. Pensábamos que era posible conquistarla en la medida que podíamos comprender nuestras propias limitaciones, aquello que constituía nuestra necesidad. Ahora ¿Qué fue lo que constituyó nuestra necesidad en nuestra vida de jóvenes pintores? Nuestra rebeldía como casi siempre se manifiesta la rebeldía, se manifestó cuestionando, desafiando y negando aquello que nos era más inmediato. A veces, también, lo que no es más querido y lo que nos es más próximo. En nuestro caso concreto fue cuestionar a nuestros propios profesores y cuestionar el sistema de Bellas Artes, sistema que era frágil porque no tenía preparada ni siquiera su defensa. Y nuestra estrategia al cuestionar ese sistema no fue una tarea en que tuviésemos que emplear el arte de la lucha y batirnos a través de una táctica compleja, sino que sencillamente denunciábamos lo que nos parecía equivocado, nos rebelamos contra la enseñanza de nuestros profesores en el sentido no personal sino de la práctica pictórica que ellos ejercían. Nos rebelamos contra la actitud - por una parte - de nuestro arte en relación con la sociedad y de nuestra búsqueda en relación a las fuentes de información, a las fuentes de conocimiento que teníamos a nuestro alcance. Los modelos seguidos hasta entonces en la Escuela de Bellas Artes de Santiago eran los modelos europeos. No en vano en el año 27' el gobierno había cerrado la Escuela de Bellas Artes y mandó a todos sus ocupantes a estudiar pintura a Europa, convencido de que la pintura chilena iba a surgir de un fenómeno de información, de un fenómeno de conocimiento que sólo se podría lograr y adquirir en un viaje a Europa. Sin pretender rechazar la importancia del intercambio cultural o la compenetración con otras culturas, nosotros pensábamos que

lo fundamental y lo decisivo era conocer nuestra propia realidad que era al final de cuenta el caldo de cultivo donde iba a renacer nuestra relación sensible que expresaríamos a través de las disciplinas del arte. Esto fue un elemento de conciencia primario que fue determinante y benéfico para nuestro futuro porque significó tener el esbozo, de que el arte que nosotros deberíamos hacer y que podría servir al pueblo chileno tenía que ser un arte que proviniera de su propia realidad y experiencia.

En esas condiciones era muy importante para nosotros no buscar en el arte, el arte del futuro no era un problema de recorrer museos y academias o de ir al extranjero, cosa que no rechazábamos como un complemento indispensable, es decir, la cultura universal como la mejor suma de lo mejor de los hombres, pero esa cultura universal tenía que contener también nuestra voz por modesta que fuera. No podía ser hecha tomando como base el sacrificio de nuestra personalidad, de nuestra individualidad, de nuestra propia manera de ver las cosas y de nuestra propia realidad. De modo que en ese momento decidimos mirar hacia nosotros mismos y de ahí surgió nuestro interés por la realidad natural del país.

Tuve la oportunidad de hacer viajes muy largos: fui al norte, al desierto. Muchas veces a pie recorriendo la Puna de Atacama, toda esa región de lo que era el Departamento del Loa y el Salar de Atacama, es decir, todas esas grandes extensiones. A veces viajábamos en los camiones de la época que eran repletos con todo tipo de cargas heterogéneas donde entre saco y saco iba un indio, un animal y caían aguaceiros tropicales, tempestades maravillosas en un escenario gigantesco, y el frío espantoso en la noche y los calores insoportables durante el día. Era una naturaleza de una grandiosidad que tengo la impresión de que nos marcó a todos nosotros para toda la vida.

Rebeca Matte Bello: 150 años plasmados en el mármol

(Homenaje al natalicio N°150 de la escultora)

2025

María Ester González Cereceda

Investigadora y gestora cultural

Hace siete años, la estudiosa residente en Roma, descubrió una pieza inédita de la destacada escultora chilena Rebeca Matte Bello (Santiago, Chile, 29 oct. 1875 – Fiésole, Italia, 14 mayo 1929). *Une vie*, realizada en Florencia en 1913, resignifica y proyecta el legado de la artista, cuyo talento la llevó a convertirse en la primera mujer chilena dedicada a la estatuaria pública, obteniendo reconocimientos tanto nacionales como internacionales que dan cuenta de su notable capacidad. A partir de este hallazgo, la autora de este artículo ha actualizado, revelado y difundido, mediante una rigurosa investigación, nuevos estudios en torno a la vida y obra de la artista.

El nacimiento de una artista

El 29 de octubre de 1875, nace en Santiago, una de las escultoras chilenas más relevantes del siglo XIX, Rebeca Matte Bello¹.

Este 2025 recordamos el 80° aniversario del premio nobel, Gabriela Mistral², quien hasta el momento es la única escritora latinoamericana en recibir tan importante galardón.

Chile es un país acostumbrado a dar reconocimiento tardío a sus artistas e intelectuales, sobre todo si es de género femenino. Es así como la escultora chilena, resulta desconocida para una parte no menor de sus propios conciudadanos.

A través de esta re-visitación de su vida y obra, quisiera ensalzar su figura, pues, este año 2025, se celebra y homenajea el natalicio de la primera mujer escultora no europea, en recibir el título de Docente Ad Honorem de la Academia de las Artes del Diseño de Florencia³, Italia. Una de las academias de arte más longevas del mundo.

Hoy, sus obras se pueden encontrar en lugares emblemáticos como, Río de Janeiro, Brasil; La Haya, Países Bajos; Florencia, Italia y la recientemente obra descubierta en California, Estados Unidos.

La escultora, desde hace unos 10 años se ha estado manifestando, dejando trazos, pequeñas evidencias, en ocasiones muy evidentes y en otras enigmáticas y misteriosas, como en la antigua fábula infantil de Hansel y Gretel, dejando migas de pan, para encontrar el camino de regreso a casa. La artista, utilizó las redes

1 Rebeca Matte Bello, hija de Augusto Matte (Santiago 1843-Berlín 1913) abogado, diputado, senador, embajador en Alemania.

2 Gabriela Mistral (Vicuña, Chile, 7 abril 1889 – New York, Estados Unidos, 10 enero 1957). Recibe el Premio Nobel de Literatura el 10 de diciembre de 1945.

3 Accademia delle Arti del Disegno, la academia más antigua del mundo, instituida por el duque Cósimo de' Medici, político, filántropo, 1563.

sociales para dejar ese poco de misterio para llamar la curiosidad de quien escribe y comenzar juntas un viaje de regreso al inicio.

Mujer y escultora a inicios del siglo XIX: la audacia de una vida

Rebeca Matte (1875-1929), hija única de una familia aristocrática chilena, creció bajo el cuidado de su abuela materna debido a la enfermedad mental de su madre. En un entorno intelectual privilegiado, desarrolló su talento artístico. Adolescente, se trasladó a París con su padre, el diplomático Augusto Matte y en 1901 se casó con Pedro Felipe Iñiguez, con quien tuvo a su única hija, Eleonora Iñiguez Matte, Lily. Vivieron en Chile e Italia, estableciéndose finalmente en Villa La Torrossa, en Fiésolo, Italia.

Durante su estancia en París, Rebeca Matte completó su educación y luego estudió escultura en Roma con el maestro Giulio Monteverde⁴. De regreso en París, ingresó a los 24 años a la Academia Julian⁵, ya que la Académie des Beaux-Arts aún no aceptaba mujeres. Allí asistió a clases innovadoras para la época, como el dibujo de desnudos en vivo, y fue influenciada por los escultores Denys Puech y Ernest Dubois, quienes marcaron su estilo expresivo y dramático.

A los 25 años, Rebeca Matte es seleccionada para el Salón de París de 1900 con su obra *Militza*⁶, obra que reafirmó su talento y

les abrió las puertas a nuevas exposiciones en Estados Unidos, Francia e Italia. En 1913, tras la muerte de su padre, esculpió *El espectro de la guerra*⁷, un monumento compuesto de varias figuras de gran fuerza dramática que la consagró. Su hija Lily, escribe en su diario sobre el impacto que provocó esta obra en el cenáculo artístico e intelectual de su entorno "*Grandes y famosos artistas se han quedado asombrados al ver que una débil mujer ha podido hacer algo tan recio; pero, como ha dicho uno de los artículos en su honor, 'grande es la audacia, pero la Artista es más grande que la audacia misma'... Mamá camina por el sendero de la gloria*" (Iñiguez Matte, 1954, pág. 28).⁸

Muy ligada a Italia, donó varias obras a la ciudad de Florencia, entre ellas *La Derelitta* (1908), exhibida en la Galería de Arte Moderno del Palacio Pitti, junto con otras esculturas en bronce.

Rebeca Matte, bisnieta de Andrés Bello⁹, fue muchas veces valorada a través de su parentesco o comparada con hombres, reflejo de la visión limitada hacia las mujeres artistas de su tiempo. Sin embargo, su talento y altruismo la llevaron a ser reconocida en 1917 como Docente Ad Honorem de la Academia de las Artes del Diseño de Florencia, convirtiéndose en la primera mujer no europea en recibir este título. Durante la guerra, donó una obra para apoyar a artistas afectados, gesto que reflejó su sensibilidad social. Admirada por figuras como Vi-

4 Giulio Monteverde, importante escultor italiano (1837 - 1917) Grandes obras componen su producción artística. Desarrolla ampliamente la escultura funeraria. Maestro de la escultora entre los años 1897/98 en Roma.

5 Académie Julian, fundada por el pintor francés Rodolphe Julian en 1867 en París. Adquiere una gran importancia debido a los grandes maestros que allí impartían clases y también a los importantes artistas que de sus aulas egresaron. Esta academia apareció como la gran alternativa para el mundo femenino.

6 Militza se encuentra hoy en el Museo de Arte y Artesanía de Linares, Chile. Inspirada en la obra teatral del Poeta y dramaturgo, François Coppée, Pour La Couronne, 1895.

7 La Guerra, 1913, donada por el gobierno de Chile con motivo de la inauguración de la Corte Internacional de La Haya, destinada a los Jardines del Palacio de La Paz de La Haya, Países Bajos. Como anticipación de la Primera Guerra Mundial, con esta obra trata de revelar, no el rostro de una guerra ganada, sino más bien la gran pérdida de humanidad.

8 Lily Iñiguez Matte (1954), Páginas de un diario Lily Iñiguez Matte, noviembre 1913, p. 22.

9 Andrés Bello, de origen venezolano, llega a Chile en 1829. Realizó grandes obras, como trabajar en la creación del código civil y en la creación de la Universidad de Chile, de la cual fue rector desde 1843, hasta su muerte en 1865. Filántropo y considerado el más importante humanista iberoamericano.

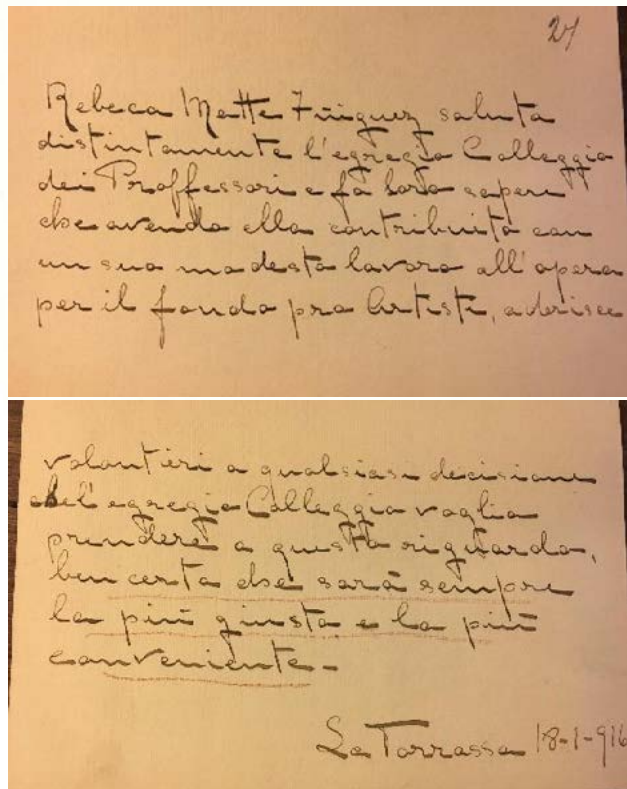
ttorio Corcos¹⁰, quien destacó su combinación de fuerza y delicadeza, su legado, virtuosismo, audacia y compromiso humano, trascendiendo las barreras de género de su época¹¹.

Rebeca Matte Bello fue una mujer altruista y pionera, que enfrentó grandes dificultades personales y familiares, transformando su dolor en arte. Su obra rompió con el canon tradicional de un arte femenino delicado, mostrando audacia y fuerza expresiva. Su sensibilidad y talento la convirtieron en una figura que trasciende su época, revelándose como mujer, escultora y madre que nunca se dejó doblegar por la adversidad.

“¡No! ¡yo no soy resignada! La vida me ha herido, pero no me ha doblegado, y si mis obras llevan para ojos videntes huellas de esas heridas, tú sabes que mi impulso no fue nunca vencido” (Echeverría Bello, 1930, pág. 03).

Bitácora de un hallazgo: *Une vie* (1913) un “unicum”

Se suele decir que de las grandes crisis surgen los proyectos más significativos, y así ocurrió en este caso. La estudiosa, que se encontraba en Italia por decisión propia, más desprovista de toda red de apoyo, y en tres coincidentes circunstancias especialmente desfavorables que marcaron el inicio del nuevo rumbo en su vida: ser mujer, sola y migrante. Tras una profunda tormenta existencial, se planteó una pregunta que cambiaría su vida para siempre: ¿habrá mujeres chilenas en Italia bajo condiciones similares? Fue en ese momen-



Rebeca Matte Bello: tarjeta autógrafa, carilla 1 y 2, archivo histórico, Academia de las Artes del Disegno Florencia, 18 de enero de 1916. Documento localizado por María Ester González Cereceda, 2018.

to, a través de una búsqueda en una plataforma digital, cuando sus caminos se cruzaron. A partir de aquella, en apariencia trivial indagación, tuvo la fortuna de descubrir a una mujer extraordinaria: de carácter reservado, generosa y marcada por numerosas renunciaciones. Su estudio permitió advertir numerosas similitudes con la artista que, en ocasiones, le han dejado perpleja. Hoy, después de dieciséis años, le resulta complejo definir quien ha descubierto a quien, claro está que la escultora se ha convertido en una valiosa compañera de viaje.

La investigación sobre su vida y obra le llevó a redescubrir *Une vie*¹², una escultura de la artista que permaneció oculta (perdida) durante décadas y que hoy se conserva en el Mu-

10 Vittorio Corcos, livornés, excelente retratista, grande exponente junto a Giovanni Boldini, de los artistas de la llamada “Belle Époque”. Realiza cuadros póstumos de Lily y de la escultora.

11 Vittorio Corcos, texto escrito para el diario “La Nación” desde Florencia 1921 y publicado en dicho diario el 08 marzo de 1922.

12 *Une Vie*, 1913. M. Ester González Cereceda, hallazgo realizado el 23 abril 2018 en el Museo Stibbert, Florencia. No existe una ficha técnica más, la información brindada por el museo en relación con las medidas de la obra es la siguiente: altura 120 cm., ancho 70 cm., y profundidad 140 cm. Se desconoce el peso pues la pieza, nunca ha sido trasladada. El material es un mármol blanco estatuario, probablemente de Carrara.

seo Stibbert¹³ de Florencia. Esta obra es, hasta el momento, un “unicum” pues, es el único mármol en donde, junto a la firma aparece la fecha de ejecución, 1913.

Se puede apreciar una figura femenina sentada, apoyada sobre su pierna izquierda, con el rostro ligeramente inclinado hacia la derecha, apoyando el mentón en sus manos entrelazadas. Su rostro de mirada retraída, introspectiva, tal vez melancólica, se pierde en el vacío. La figura aparece cubierta tan solo con un velo sencillo, que enmarca su rostro y dibuja solemnemente su silueta. Su postura demuestra relajamiento, cuyos codos apoyados en una enigmática esfinge transmite un estado contemplativo o de ensimismamiento.

Es una pieza que refleja una profunda carga emotiva, la pérdida, pues su padre fallece ese mismo año. *Une Vie*, se diferencia de trabajos anteriores, mostrando a nivel psicológico, a una mujer madura, consciente y sin pudor. Inspirada en la novela *Une vie* de Maupassant¹⁴ con influencias estilísticas de escultores del nivel de August Rodin, Camille Claudel, Giovanni Dupré, la pieza encarna la capacidad de Rebeca de plasmar en mármol lo que su tiempo no le

permitió exponer. Su obra rompe con los cánones tradicionales del arte “femenino” de su época y afirma su audacia como mujer, escultora y madre, dejando un legado que aún resuena por su fuerza y sensibilidad.

150 años plasmados en el mármol: señales para seguir difundiendo.

El redescubrimiento de una escultura de Rebeca Matte y nuevas investigaciones sobre su vida devolvieron a la artista a la escena cultural en el marco de los 90 años de su muerte. En 2019 se realizaron conferencias en Chile e Italia bajo el título *Rebeca Matte Bello: La Audacia de una Vida*, destacando su obra y su legado, además de difundir su biografía en plataformas internacionales y redes sociales.

Este año 2025, la escultora nos presenta nuevos retos en sus 150 años de natalicio, varias son las iniciativas de homenaje en Italia como en su país natal.

Sin embargo, los tiempos nuestros no son lo suficientemente eficaces para organizar estas actividades y la frustración y el desencanto no ayudan a mantener el estímulo en alto.



Une Vie Rebeca Matte Bello, 1913. Antes y después del restaura 2019. Fotografías realizadas por María Ester González Cereceda, 2018 y 2019.

13 Museo Stibbert, Florencia, cuyo nombre se debe al apasionado coleccionista Frederick Stibbert (1838-1906), quien, tras su inminente muerte, solicita transformar la Villa en museo.

14 Guy de Maupassant, novela *Une Vie*, 1883, fue una de sus primeras obras. Presenta una visión de la condición femenina del tiempo, a través de la vida de la joven aristocrática Jeanne.

Un día de febrero posando la mirada sobre un retrato de la artista en su estudio, la investigadora le dice *“Rebeca, estoy haciendo lo posible para organizarte un homenaje como te mereces, pero no me dejes sola, dame una señal de que quieres esto”*. Al día siguiente, por la mañana se encuentra con un WhatsApp de un número desconocido de Estados Unidos. Una pareja chilena - estadounidense le cuenta que están de visita en Chile y la casa en donde están alojando, encuentran un catálogo sobre de obra de Rebeca Matte¹⁵ y como gran sorpresa descubren que uno de los jarrones que aparece en este, es muy similar a un jarrón de bronce que tienen en su casa en California.

Fue así como todos, tuvieron que esperar hasta los primeros días de marzo, su regreso a California para ver qué tan parecidos eran.

Finalmente llega el día, realizan una videollamada y se puede observar en vivo el jarrón, estaban todos muy emocionados. Al igual que el jarrón de bronce que aparece en el catálogo, indicado como “El vino”¹⁶, pareciera no tener firma y pertenece a una serie de tres jarrones de bronce (La Tierra, El Vino, El Agua), realizados en París, en el 1896.

Pasan los días y en la mente de la estudiosa sigue fuerte la idea de que es muy extraño que, de tres jarrones, uno no tenga firma. Es así como el 10 de marzo, insiste con los dueños del jarrón, heredado por parte del bisabuelo de ella, que ausculten la pieza centímetro a centímetro. Finalmente, su intuición resulta certera y aparece la firma “RMATTE” en el costado izquierdo, sobre la parte más ancha de este¹⁷.

La pieza corresponde a una escultura en bronce que fusiona el lenguaje ornamental del modernismo con un simbolismo cargado

de sensualidad y vitalismo. La composición se articula en torno a un gran recipiente de forma globular, del cual surge un cuello alargado que recuerda tanto al tronco de la vid como al alargamiento orgánico de un ánfora. En este, a diferencia del jarrón catalogado, la apertura no es circular, sino ondeada. Una figura femenina desnuda, de rasgos alargados, abraza con intensidad el cuello del recipiente, evocada como bacante, se transforma en metáfora de la unión entre el cuerpo humano y la fertilidad de la naturaleza. Se aprecian relieves de hojas y racimos de uvas, distribuidos en la superficie del jarrón, refuerzan el carácter alegórico de la obra, pudiéndola vincular a las tradiciones clásicas de las vendimias celebradas en la poesía latina.

Sin duda esta noticia, es un aliciente para profundizar la investigación sobre esta pieza, que a todas luces pareciera ser de la gran escultora.

Rebeca fue una mujer sensible, altruista y reservada, que buscó la calma en Toscana y expresó en sus cartas una profunda humanidad. A 150 años de natalicio, su voz y su obra siguen vigentes, las dificultades que su tiempo le puso en su carrera aún hoy persisten para las mujeres.

La muerte de su única hija, a los 24 años por tuberculosis marcó profundamente a la artista, quien, en su memoria, creó en Chile la Fundación Lily Iñiguez Los Nidos y publicó el diario de su hija, con el nombre de “Páginas de un diario”.

Regresa a Italia a inicios de 1929, a su villa La Torrossa en Fiésole, un lugar en donde lleva a cabo importantes obras que conforman su legado.

15 Rebeca Matte Bello 1875-1929, Isabel Cruz de Amenábar, Catálogo. Origo Ediciones, 2008

16 Ibidem pag. 020, descripción de la obra, en la pag. 178 ficha técnica, con la indicación de no tener firma.

17 Jarrón de bronce, cuyas medidas son: altura 35 cm, ancho 21 cm, profundidad 19 cm. En este inventario aparecen otras tres esculturas con indicación de no poseer firma, sin embargo luego de una visita de inspección se localizar las firmas: Horacio, Museo Nacional de Bellas Artes, firma, "Matte" costado brazo derecho, vertical, manuscrita grande; Eco, Encantamiento o Ensoñación, Museo Nacional de Bellas Artes, firma, "R.Matte" costado, bajo la pierna izquierda, en la roca donde está sentada, horizontal, letra imprenta, muy pequeña; Monumento Los Héroes de La Concepción, Avenida Bernardo O'Higgins, firma, "R Matte", con la R que se alarga por todo el apellido, manuscrita, costado derecho, parte baja.

El 14 de mayo de 1929, entre las colinas toscanas, cerca de las 17 horas, la escultora se convierte en leyenda.

La organización de actividades de celebración de los 150 años de natalicio, se están concretando en su tiempo justo, con pudor y respeto se realiza este trabajo para ensalzar la audacia de nuestra escultora, quien plasmó en el mármol lo que su tiempo le impidió expresar libremente.



Jarrón El Vino, colección privada, California, Estados Unidos.
Fotografía facilitada por los dueños marzo 2025.

Dart: Festival Internacional de Cine Documental Sobre Arte

2025

Isabella Cichero

Productora y gestora cultural



(Jaar, El Lamento de las Imagenes 2017. Dirección: Paula Rodríguez Sickerts)

<https://dart-festival.com/>
<https://dartfestival.cl/>

Dart: El Arte Hecho Cine Documental

Desde hace nueve años, **Dart**, el primer festival de cine documental dedicado exclusivamente al arte contemporáneo, la arquitectura y el diseño, ha marcado un antes y un después en la forma de acercarse a las artes visuales a través del lenguaje cinematográfico. Nacido en **Barcelona** en 2017, y expandido posteriormente a **Chile**, Dart ha consolidado una propuesta

cultural única que combina la potencia narrativa del cine documental con el universo visual de las artes plásticas y visuales.

Un puente entre el cine y las artes visuales

Su esencia radica en su capacidad para hacer visible lo invisible: los procesos creativos, los conflictos internos del artista, los contextos sociopolíticos que atraviesan la obra y la historia detrás de cada trazo, estructura o concepto. En sus pantallas desfilan figuras icónicas del

arte moderno y contemporáneo como Jean-Michel Basquiat, Marina Abramović, Yayoi Kusama o Zaha Hadid, así como artistas emergentes cuyas voces encuentran eco gracias al formato documental.

Con una cuidada selección de películas, Dart ha sabido captar el interés tanto del público especializado como de espectadores curiosos por descubrir el “detrás de escena” de las grandes obras del arte contemporáneo. Su programación incluye estrenos internacionales, retrospectivas, encuentros con cineastas, y mesas redondas que fomentan el diálogo interdisciplinario.

Un festival con alma internacional

Desde su fundación en Barcelona por Enrichetta Cardinale, el festival ha crecido de manera orgánica, sumando sedes, colaboradores e impacto. En sus nueve ediciones en España,

ha recorrido espacios emblemáticos como el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), la Filmoteca de Catalunya o el Museu del Disseny, consolidando una red que une a artistas, cineastas, instituciones culturales y amantes del arte.

En 2020, Dart cruzó el Atlántico y aterrizó en **Chile**, abriendo una nueva ventana para el cine documental sobre arte en América Latina. La versión chilena del festival ha mantenido el espíritu original, pero también ha incorporado miradas locales, ofreciendo una plataforma para artistas latinoamericanos y reforzando la circulación de contenidos culturales entre ambos continentes.

A lo largo de casi una década, Dart se ha convertido en un referente imprescindible para entender cómo el cine puede expandir el campo de la experiencia artística. Su aporte va más allá de la proyección de documentales: **crea comunidad**, impulsa el pensamiento crítico y



Kusama: Infinity, 2018 Dirección: Heather Lenz)

promueve el acceso a la cultura desde un lugar sensible y reflexivo.

En un mundo saturado de imágenes, Dart apuesta por aquellas que narran, cuestionan y conmueven. Su compromiso con el arte y la educación visual se refleja en cada edición, donde las películas no solo muestran obras, sino que también **revelan vidas**, procesos, tensiones y contextos que humanizan y enriquecen la experiencia estética.

El Festival Dart proyecta un futuro prometedor en su tercera edición en Chile, programada para enero de 2026. Con sede oficial en Cinépolis CasaCostanera, este evento continuará consolidándose como un referente del arte y el cine documental en el país. En esta edición, se presentará una cuidada selección

de ocho documentales que rinden homenaje a figuras icónicas del arte visual. Destacan obras dedicadas a la pintora mexicana Frida Kahlo, el provocador fotógrafo británico Martin Parr y el reconocido fotógrafo chileno Luis Poirot, cuya mirada ha capturado la esencia del alma nacional. El festival busca acercar el arte al público general, generar conversación crítica y fomentar el cruce entre disciplinas. Con una programación diversa y de alto nivel, Dart reafirma su compromiso con la difusión cultural y la visibilización de los procesos creativos de artistas fundamentales del siglo XX y XXI. Esta tercera edición promete una experiencia cinematográfica enriquecedora y profundamente inspiradora.



Preludio N°5

Piano

Carlos Zamora

Compositor y director de orquesta



Preludio N°5

a Mahani Teave

Carlos Zamora

♩ = 60

Piano *mp*



Musical notation system 1 (measures 11-12). The right hand features sixteenth-note runs with a '6' fingering. The left hand has a bass line with chords and rests.

Musical notation system 2 (measures 13-14). Similar to the first system, with sixteenth-note runs in the right hand and bass line accompaniment in the left hand.

Musical notation system 3 (measures 15-16). The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand has a more active bass line with eighth notes. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the right hand.

Musical notation system 4 (measures 17-18). The right hand has sixteenth-note runs with a '6' fingering. The left hand features triplet eighth notes with a '3' fingering.

Musical notation system 5 (measures 19-20). The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand has triplet eighth notes with a '3' fingering.

Musical notation system 6 (measures 21-22). The right hand has sixteenth-note runs with a '6' fingering. The left hand has triplet eighth notes with a '3' fingering.

This musical score consists of six systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 23-24):** The right hand features sixteenth-note runs with a '6' fingering. The left hand has a bass line with a '3' fingering.
- **System 2 (Measures 25-26):** The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand has a bass line with a '3' fingering and a '8va--1' marking.
- **System 3 (Measures 27-28):** Similar to the previous system, with sixteenth-note runs in the right hand and a bass line with a '3' fingering and '8va--1' marking.
- **System 4 (Measures 29-30):** The right hand has sixteenth-note runs. The left hand has a bass line with a '3' fingering and '8va--1' marking.
- **System 5 (Measures 31-32):** The right hand has sixteenth-note runs. The left hand has a bass line with a '5' fingering.
- **System 6 (Measures 33-34):** The right hand has a sustained chord with a '6' fingering. The left hand has sixteenth-note runs with a '6' fingering.

EN68442-5

Musical score for piano, measures 35-41. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *pp* and *rit.*. The key signature is B-flat major (two flats). The piece features complex textures with sixteenth-note patterns and sustained chords. Measure 35 shows a melodic line in the right hand with a slur over a series of chords, while the left hand plays a sixteenth-note accompaniment. Measures 37 and 39 continue this texture, with the left hand featuring more intricate sixteenth-note patterns. Measure 41 concludes the section with a *pp* dynamic marking and a *rit.* instruction. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Consejo Asesor

Karen Plath Müller Turina (presidenta)

Carlos Zamora Pérez (vicepresidente)

Consejeros

Carmen Luisa Letelier Valdés

Ramuntcho Matta

Jaime Barría Casanova

Juan Carlos Silva Aldunate

Juan Pablo Izquierdo Fernández

Magdalena Amenábar Folch



Domingo Santa Cruz Wilson

Juvenal Hernández Jaque

Samuel Negrete Woolcock

Yvain Eltit

Pedro Lira

Gabriela Mistral

Oreste Plath

Roberto Matta

Pedro Prado

Laura Rodig

Adolfo Couve

Julio Bertrand

Elsa Bolívar

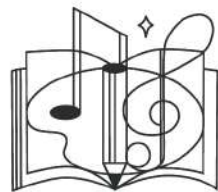
Pablo De Rokha

José Venturelli

Maria Ester González

Isabella Cichero

Carlos Zamora Pérez



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE