

Revista de Arte

ANÁLISIS, DIFUSIÓN Y VALORACIÓN DEL ARTE ACTUAL EN CHILE

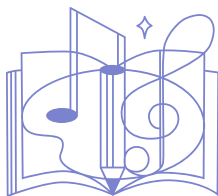
Nº2 + AÑO II + 2026



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE

Revista de Arte

ANÁLISIS, DIFUSIÓN Y VALORACIÓN DEL ARTE ACTUAL EN CHILE



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE

Editorial

Abordar, repensar, situar y problematizar en torno al arte desde la educación es una tarea nada fácil de concretar.

Reagrupar a los distintos organismos estatales, museales, universitarios y sociales en aras de una conversación sobre la educación artística, haciéndonos cargo de un currículum escolar que responda a las vicisitudes del siglo XXI, es el verdadero desafío.

Puntos de vista que parecen dejar al pasado en un lugar enrarecido, inhóspito, casi difuso. Es importante preguntarnos: ¿Qué es el arte? ¿Cuáles son las disciplinas que comprenden su amplitud y transversalidad? ¿Qué papel ocupan los profesores de artes visuales en la discusión contemporánea? ¿Cómo se regula la enseñanza artística en las salas de clases desde el Ministerio de Educación?

La presente edición de nuestra revista se intenta hacer cargo de lo que hemos expuesto. El pensamiento de nuestro líder fundador Domingo Santa Cruz Wilson sobre una exposición de arte francés, las enseñanzas del maestro Juan Francisco González Escobar desde el ojo de Gabriela Mistral, o la contextualización de la maestra Karen Plath Müller Turina de nuestra institución, van en un relato por reconfigurar la estética hoy. Voces del pasado como Manuel de Salas, Oreste Plath, Pepita Turina, Marco Bontá, Alberto Ried y Ana Cortés, contribuyen a diversificar opiniones con suma experiencia en el área.

Si consideramos el ejercicio pedagógico, el trazo en el dibujo inédito de Samuel Negrete Woolcock, las indicaciones creativas de Elsa Bolívar Bravo, las reflexiones de André Raczy, y la vinculación de arte sin barrera conceptual por Alberto Pérez, nos dan una pauta consciente de la complejidad actual.

Integramos manuscritos de Diego Pérez Pezoa y Vicente Sepúlveda Cabezón, combinando una impronta refrescante, moviendo los límites del arte más allá de lo posible. "El vuelo del cóndor", obra para guitarra clásica de Javier Farías, reafirma el compromiso que esta Sociedad de Amigos del Arte tiene por la música docta nacional.

Comité editorial
Revista de Arte

Revista de Arte N°2, Año II, julio 2026
ISSN N°2810-7829
Sociedad de Amigos del Arte de Chile
sociedaddeamigosdelarte@gmail.com



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE

Presidente y director: Yvaín Eltit
Vicepresidente ejecutivo: Cristóbal Walker Rodríguez
Comité editorial: Karen Plath Müller Turina, Maximiliano Castro Rivas, Igor Bernaola Mateluna
Fulvio Ossa Dagnino, Ignacio Ricke González, Agustín Maldonado Vergara, Abraham Nicklas Cifuentes
Pintura: Elsa Bolívar Bravo
Ilustraciones: Pati Aguilera
Edición: Pedro Maino Swinburn
Diseño: Camila Correa Harnecker

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

Contenido

Discurso inaugural exposición de Arte francés	7
Domingo Santa Cruz Wilson. Compositor e intelectual	
Recado sobre el maestro Juan Francisco González	11
Gabriela Mistral. Poeta y profesora	
Hombre en el prado	17
Samuel Negrete Woolcock. Compositor y profesor	
Entevista con Andre Racz por Salvador Rosillo y Joel Aizprua	18
Por su arte y su fe es ciudadana del mundo	31
Oreste Plath. Folclorólogo, escritor y profesor	
El Teatro Experimental	34
Pepita Turina. Escritora y conferencista	
Revista de Arte N°1	36
Karen Plath Müller Turina. Investigadora	
Cien años de pintura chilena	44
Marco Bontá. Pintor, grabador y académico	
Una carta en París	53
Alberto Ried Silva. Escultor y escritor	
Informe sobre los Tajamares	55
Manuel de Salas. Educador y político	
Informe sobre creatividad	57
Elsa Bolívar Bravo. Pintora y profesora	
Arpilleras	61
Alberto Pérez Martínez. Artista visual y académico	
Carta a Gabriela Mistral	71
Ana Cortés Jullian. Pintora	
Obsolescencia y aceleración: Temporalidad, estética y ficción	72
Diego Pérez Pezoa. Académico e investigador	
El trauma en el cine de terror: un vehículo ideal	76
Vicente Sepúlveda Cabezón. Estudiante Derecho Universidad de Chile	
El vuelo del cóndor	83
Javier Farías C.	



Domingo Santa Cruz Wilson (1944)

Discurso inaugural exposición de Arte francés

28 de mayo de 1940 | Manuscrito inédito
Centro de Documentación e Investigación Musical
Facultad de Artes Universidad de Chile (CEDIM)

Domingo Santa Cruz Wilson. *Compositor e intelectual*

Excelentísimo señor presidente de la república, señores ministros, excelentísimo señor ministro de Francia, señor rector, señoras y señores:

Si hay algo que, pese a las condiciones dramáticas que vive el mundo en los últimos tiempos, ha tomado un desarrollo insospechado, es el relacionamiento y la difusión internacional de la cultura. Parece que los hombres, en un ansia de salvar la unión espiritual amenazada por la multiplicación de las barreras que las naciones tendían a establecer entre sí, hubieran necesitado exteriorizar que la vida intelectual es el campo sin fronteras ni razas, en que el pensamiento, de donde quiera que venga, tiene igual valor e igual sentido.

Nunca habíamos visto tan numerosas como en estos años pasados las iniciativas de intercambio en el campo de las artes. Las exposiciones internacionales se han hecho frecuentes y con

una preferente orientación educadora; los festivales de música han establecido relaciones vivas entre los compositores de todo el mundo, y no podemos hoy día afirmar como antes, que la difusión es solo patrimonio de la literatura que dispone de la imprenta. La hora de un mejor conocimiento ha sonado también en el terreno de las artes plásticas, cuyas obras maestras cruzan los mares para extender la órbita directa de su influencia.

Notable es cómo en el campo de las artes plásticas las iniciativas se han multiplicado y cómo ha variado la concepción de los museos y de las colecciones privadas con una finalidad de alta cultura. Al museo antiguo, cerrado la mayor parte del tiempo y a oscuras, que muchos llamaron con razón cementerio artístico, sucede la colección activa, el museo hasta con horario nocturno, que va en busca del visitante, que le reúne las obras por épocas, por tendencias o

por autores, y cuya acción por medio de cruzadas de difusión va más allá de sus muros. Los particulares se han agrupado en torno de esta acción educativa, y así hemos visto en las últimas muestras artísticas, al lado de las obras famosas catalogadas por los museos, el aporte de tal o cual galería privada o el préstamo del que tiene una joya única, cuyo valor no puede ser mantenido como un tesoro egoísta.

En este camino generoso del intercambio de las artes plásticas, se realizaron la gran exposición de Arte italiano presentada en Inglaterra, las exposiciones españolas y francesas recientes, las grandes exposiciones de los Estados Unidos y en estos últimos tiempos, el movimiento interesantísimo, en que participa nuestro país, de intercambio entre las obras de los artistas americanos. La exposición de Riverside en Nueva York, la de San Francisco, la de los Ángeles, la Exposición de Bogotá y las recientes realizadas en Santiago de arte boliviano, argentino y la gran Exposición de 100 años de arte chileno, que en este momento viene terminando en Buenos Aires, son nada más que las muestras últimas de este activo intercambio que nos permita salvar el aislamiento en que habíamos vivido.

Pero, entre todas las iniciativas últimas, sin duda la más ilustre, tanto por su valor, como por el precedente que ella establece, ha sido la Exposición de Arte francés realizada el año pasado en Buenos Aires, de la cual podemos en este momento admirar una parte. Por primera vez en la historia de América han cruzado los mares del sur obras originales que solo conocía nuestro público por reproducciones no siempre fieles. Tenía que partir esta acción de Francia, que ha sido y sigue siendo la principal fuente de la cultura plástica americana. Inconvenientes insalvables no hicieron posible traer a Santiago las obras de pintura al óleo, como había sido primitivamente resuelto por las autoridades

francesas y la exposición actual se ha circunscrito a la **Exposición del Libro**, de los grabados, de los ilustradores del libro, de dibujos, acuarelas y de la calcografía del Museo del Louvre. A este aporte valioso ha venido a sumarse el de los coleccionistas chilenos que facilitan ediciones únicas, ejemplares numerados, impresos modernos, todos ellos con ilustraciones que los hacen ser libros de altísimo precio y en su mayoría imposibles de hallar en parte alguna.

La realización entre nosotros de una Exposición francesa correspondiente a la del Museo del Louvre, fue un anhelo que el año pasado nuestra Facultad expresó en forma vehemente al eminente comisionado del gobierno francés monsieur René Huyghe, y este gran amigo de Chile, estamos ciertos hizo cuanto estuvo de su parte para lograr corresponder a la acogida inolvidable que, como expresión de nuestra devoción por la cultura francesa, le tributamos. Es a él y al excelentísimo señor ministro de Francia a quienes en primer lugar debemos tributar un homenaje de agradecimiento. En los momentos trágicos en que la cultura parece peligrar ante una ola de barbarie que no conoce respeto, es un honra y deber para nosotros blindar este hospedaje a la obra de grandes artistas franceses del pasado y de hoy día, que son las fuentes más auténticas de las artes plásticas en el último siglo.

La exposición de dibujos, acuarelas y grabados encierra un conjunto de originales como no habíamos visto jamás reunidos entre nosotros. Están ahí **Jean-Auguste-Dominique Ingres, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Camille Corot, Édouard Manet, Auguste Rodin, Pierre-Auguste Renoir, Pierre Bonard, Henri Matisse, Maurice Utrillo, André Dunoyer de Segonzac, Raoul Dufy**, etc., nombres que son para los artistas plásticos lo más valioso que se haya producido en la época contemporánea. Bien

conocido es el papel capital que a Francia corresponde en el arte, a partir de la época de Napoléon Bonaparte, con su serie de escuelas vigorosas, discutidas en sus épocas y consagradas, más tarde, como ideologías estéticas de influencia universal. De todo este panorama tenemos numerosos ejemplos y una representación completa, que nos permite cimentar nuestra apreciación sobre la verdad misma. No solo aprenderemos en ella lo que el arte ha sido y es hoy día, sino que, a la luz de su enseñanza, nos parecerá más clara y más sólida la actuación del moderno arte chileno tan a menudo mal apreciado. Veremos que la marea cambiante de las ideas, que no ha respetado región sin transformar, ha tenido una resonancia precisa en las artes plásticas, concordante siempre con la ideología contemporánea. A nuestros creadores se les ha solido tachar de que vivan en su época, veremos ahora que no son ellos solitarios, ni tampoco, como algunos querrían,

simples epígonos de maestros con los cuales se honran de tener un parentesco ya diferenciado.

Es una satisfacción y un honor para la Universidad de Chile y en especial para nuestra Facultad, el haber prestado su esfuerzo a la realización de esta admirable exposición y justo es que al inaugurarse ella, agradezcamos a los que han colaborado de un modo tan generoso. En primer lugar al señor director general de bibliotecas, al director del Museo Nacional de Bellas Artes, a la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual y a cada uno de nuestros connacionales que han tenido la bondad de facilitar sus obras.

Entregamos, pues, desde este momento al público chileno y declaramos en nombre de la Universidad de Chile inaugurada, la Exposición de Arte francés.



Juan Francisco Gonzalez junto a su primera esposa Filomena Ramírez e hijastra (1900)

Recado sobre el maestro Juan Francisco González

(1944)

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Gabriela Mistral. *Poeta y profesora*

Cuando me viene a los sentidos el hambre de la patria corporal, se me ponen delante los rasgones de tal o cual quebrada o se me echan a los pies las lonjas de nuestra costa por el Pacífico. Estos lugares que la memoria me trae y me "sirve" para aplacar las hambrunas, están casi siempre hueros de gente. Los he caminado con pocos, casi con nadie, sola de niña y de mujer, y no por enfurruñamiento sino porque mi generación era poltronísima: el gusto y la pasión de mascar la tierra con la marcha ha venido después y es lo mejor adquirido por el chileno. Son contadas las gentes que se me ponen al costado cuando atravieso en fantasma el Valle de Elqui, la ruta de San Bernardo y la Patagonia. Uno es don Juan Francisco González, viejo casi tocado de manía ambulatoria, conversador fa-

buloso y pintor en cada lugar y a cualquier hora: pintor sentado, pintor caminando, andando y travesando. Mi pena es no haber caminado mucho más con él, no haber aprendido de su boca los nombres de plantas que ahora me faltan y no haber recibido de su dedo en alto cada gesto de la cordillera. Pero tengo por gracia el haber hecho tres caminos a su vera, siguiéndolo como a Thoreau, el trotador yanqui, o como a San Rafael, patrón de peatones.

Carbón de sauce

Don Juan Francisco, así, con un don de donador, era por mis años de Santiago un viejo de setenta años, menudillo como el Tlaloc azteca¹, armado en varilla basta y sobra. Se parecía al

1 Tlaloc: espíritu menor del agua.

espino devorado de las tierras calenturientas, en la talla y también en la valina de garfios y olor, pues era a una vez punzante y tierno. El color morocho subido le vendría de los muchos soles y resolanas recibidos o de la vieja curtidura andaluza-árabe de sus sangres. El aguileño de su rostro pedaleaba entre lo mozárabe, lo judío y lo indígena; pero le faltaba, para lo último, la grosura del hueso. Pecho adentro, era un mediterráneo completo, montado sobre sus dos orillas, andaluz + marroquí + provenzal + siciliano + argeliano: ascuas de todo esto le trajinaban cuerpo y alma. Su patria lateral, la que todos tenemos, confesada o tácita, no estaba hincada en el país de los criollos, el de las levaduras sanas revueltas con los fermentos pútridos, sino en las dos santas rayas del Mediterráneo, conformador de nuestras entrañas espirituales.

"España sola no, Francia sola tampoco; arrancar de donde arranca el mar de nuestra herencia y acabar donde se acaba. Este es el itinerario y este el viaje". (Curiosa la coincidencia del viejo chileno con el yanqui Waldo Frank, predicador desoído de la receta mediterránea para los suyos... y para los descartados del sur.)

La masa de canas, linda chafalonía cuidada a cepillo e insistencia de la mano, volvía más renegrido su rostro; eran unas canas de viejo vitalísimo, luminosas como lo alto de la ola. La quemadura de su cara lo complacía por ser la de sus frutos: la de higos y pasas, y la del dátil (¡qué pena que sus palmeras de la Serena no logren nunca un dátil!); y el sollamo de la mejilla bajaba a los gestos y al habla calurosa. Nada del viejo chileno frígido ni del criollo alemán en que nos enfundan los turistas, solo porque vemos caer nieves.

Don Juan Francisco hablaba como el olivillo de la cordillera tomado de la llama: se encendía de golpe y hervía en colibríes de fuego que a más de uno le ardían las ropas.

El viejo castizo, que valía él solo por una casta entera, caminaba con la misma rapidez alácrita de su mirada y de su charla, y es que no llevaba carne ni espíritu: un "saco" ligero en la canícula, y su clásico marcfalán² en el invierno.

El país que él recorrió como la raya de un abecedario vertical, no le sintió paso de hombre, le probó solo un cosquilleo de viento delgado que repasaba su largo lomo de cocodrilo mineral.

Él quiso despertar la geografía espiritual de un Chile todavía colonial y la despertó bastante, dejándole muchos ojos abiertos de par en par.

La pulcritud del maestro González merece hincapié. Por guerrilla contra la burguesía, o bien por pobreza, los pintores del tiempo adoptaban como a musas el desorden, la traza estrafalaria y el desaseo. González conoció la bohemiada en Chile, en España y en París; pero no convencieron las tres dudosas personas; Pedro Prado diría tal vez que no lo libró de ellas, lo mismo que de la ménade alcohólica, el amor de la mujer. Él llevaba en sí un decoro sin aliño, una bella decencia. Se parecía a las piedras-lajas que estoy viendo, oscuras y pulidas de lluvia cotidiana. Cierto es que era un enamorado y el hijo de Eros muy ancho: quería gustar a la mujer, pero también al niño, y a los viejos, y al pueblo. Por este mismo apetito de querencia su marcfarlán y sus zapatos no llevaban manchas ni polvos. Por lo mismo él hacía de su conversación una especie de fiesta sedentaria y trashumante regalada a toda anchura a su gente. Él complacía y retenía, él cultivaba la amistad a lo largo de 50

2 Marcfarlán: abrigo o gabán ancho.

años, como quien cuida palmeras reales lentas en hacerse y preciosas de conservar; gastaba en ella su tiempo de obrero ajetreado; no la dejaba empalarse en hielo ni crear mohos de ausencias largas.

El viejo memorioso contaba a sus amigos, según se cuenta, una hazaña o una ciudad ilustre, o el curso del Amazonas, como se dicen las cosas ricas y escasas. A Diego Dublé le celebraba la mina en "beneficio", constante de su fervor sin caídas; a Pedro Prado le paladeaba el arte de vida y la tierra en las caminatas; a su hermano Simón —escultor grande— le contaba por hacerlo recordar y querer; a Manuel Magallanes era quien más quería en "Los Diez"³. "En Chile no hay sino dos géneros de sencillez y falta el intermedio: el colombino y el gallináceo. Manuel y los suyos tienen la paloma. Los demás viven trocando a la del Espíritu Santo con la buena ponedora...".

A pesar de su famosa irritabilidad, el maestro conservaba a los amigos porque de su llama vivía más que de comer y beber. Hablar y escuchar, enseñar y corregir, en un turno de ternuras y acideces salubres: esto significaba para él la flor más alta del árbol de la vida.

El obrero

Tanto trabajó que para él no satisface el nombre angosto de pintor o el de artesano, canijo también. Habría dejado, se dice, unas 5000 telas. Fue, pues, tan obrero como albañiles y camallos⁴. Vivió su arte sin sentido burgués alguno, en la cotidianidad del jornalero y se cansó como un picapedrero de las canteras andinas. Cuando pensamos al país de piedra en bulto de catedral, se nos ocurre decir que González qui-

so pintar entero el cinturón de sus vitrales; pero que, además, sus manos quemadas trabajaron sacando sus bronce del horno y enmendando las pastas malas de los tubos, en un empujón generoso de hacerlo todo.

Por vitalidad sobrada y no por embelequería, él se adentró en cuatro géneros: hizo paisajes, numerosos retratos y la cinta kilométrica de las flores chilenas. Entre el uno y el otro género anchuroso, él hurgaba en las menudencias de la tierra y de las casas, con un travesear minucioso de chino o de insecto que se sabe lo mínimo y lo imperceptible y les da la misma categoría que a la mole andina y al desbordado mar Pacífico: sus naturalezas muertas servían también por espléndidas.

El embrujamiento con la flor, que duró medio siglo, recuerda la servidumbre del beato Angélico con la gente alada y la de Corot con los árboles de gran alzada. El *puck* o duende floral se lo debió ganar desde la infancia y lo ató a su servicio por un hilo de araña que nadie vio, pero que le envolvería hasta la semana de su muerte. Él las pintaba a manotadas de pasta, sin que resultasen bastas, o con unas astucias de niebla "que es y no es"; él las daba a bocanadas de color por un pincel que parecía su ventosa; y un día después, su operación era la opuesta con unos jazmines logrados sin tacto, a puro aliento volador.

La flor fue más que la mujer la persecución de su oficio y el hormigueo de sus sentidos. ¿Qué se dirían los dos en 50 años de tenerse y saberse, el viejo pagano y la flor más desasida del suelo que el suffi, la pasajera y el que duraba? Los dos pares de ojos, el febril y el siempre fresco, vivie-

3 Los Diez: capilla literaria fundada por Pedro Prado.

4 Camallo: chilenismo que significa "peón de riego".

ron mirándose fijos como el lapidario y su gema, quietos de adoración y de entendimiento.

Trabajaba "como un loco", y loco estuvo de nuestra luz, y este delirio visual no conoció relatos, no se le sosegó ni a los 80 años en el plomo de la costumbre.

Su desasosiego se me ocurría el de un Robinsón pintor, que hallase corta vida para dejar el testimonio de su isla inédita en paisajes, piedras y bestias. Su trashumancia, sus cóleras, su nerviosidad de huemul trotador, no eran sino prisa de contar todavía otra cosa.

En él no costaba más el pintar que el hablar y no valía más tampoco: el pintor perezoso y hombre enfurruñado le parecían lo mismo: cicateros de imágenes y palabras. Pintaba con la facundia de su hablar; pero en charlas y telas suyas no había frase fofa, huera o desabrida. Él pudo decir que su trabajo fue el rocío diurno que sosegó su sangre moza, pero en su invierno el trabajo se le convirtió en la tenaza de revolver su brasero y librarlo de las cenizas.

El impresionista

Don Juan Francisco dio en Santiago la batalla del impresionismo. Una batalla según su naturaleza: nada de manifiestos ni vociferaciones de cafés, ni revolcadura del enemigo después de ganar.

De vuelta de Europa, donde se dio a los maestros del tiempo, se puso a pintar el sol del valle central que él creía había pasado directamente de las manos de Jehová a las de los chilenos, y a las suyas en particular. Pintaba sin vacaciones, a fin de alegar, convencer y ganar con el pincel y no con la algarada. Sus exposiciones eran frecuentes: asombraban, desconcertaban y escandalizaban a las dos clientelas: la aristo-

crática y la de clase media, hay que decir que menos a aquella, viajada, culta y curada de espantos en Europa.

Don Juan Francisco se reía: "Eso les entrará por los ojos, se les acomodará en ellos y de allí no saldrá nunca". Sus flores fueron lo más pleiteado de su pintura, porque en el retrato el maestro conservaba ciertos sedimentos clásicos. Sin embargo, fueron sus flores las que forzaron las duras puertas burguesas, primero en piedra de escándalo, después como "bizarrerías" del valentón, al fin... como las únicas rosas, petunias y claveles verídicos.

González sin ventear mucho sus propósitos heterodoxos, se había propuesto nada menos que rehacer nuestros ojos míseros, ojos siemesisinos asustados de su luz capitana y de su tierra tan fuerte como sus vinos. Eso y nada menos quiso e hizo este rasgador de nuestros párpados: matarnos los miedos de mirar y ver y rehabilitarnos la vista diabetizada por las sacarinas del cromo sentimental. Ambición sobrada para tiempos angostos. Don Juan Francisco nos "venía" grande como la ropa de los padres con que juegan los niños. Sin embargo, su porfía pasó el Rubicón, río más asustador por los cascados bullangueros que por sus aguas. Detrás de él y gracias a su puente de cuerdas, llegaría a la pintura chilena el aluvión de libertad y gracia, siempre juntas las dos en negocios humanos. Muchos han olvidado ya al viejo prodigioso que taló y destronó la tierra bruta hasta dejar las abras prontas para volear el primer trigo. La verdad es que por las brechas se nos despeñarían en turbión fantasistas y bobos, verídicos y fraudulentos. Pero enseguida del arreo polvoso de bisontes comienzan las apartas, las escaldaduras y la luz restaurada. La pintura chilena ha tenido, parece, dos nacimientos como los tuvo la República misma: en el segundo el comadrón se llamaría J. F. González. Había en nuestro hom-

bre un pedagogo en profundidad, de los que corrigen las averías de los sentidos y les restituyen su poder amagado por el sebo del hábito. Él no enseñaba en sus cursos métodos estándares "buenos para todos" como el pan de mesa. La copia lo indignaba:

"Es la ratería criolla que llega hasta la punta de los pinceles —decía— y en la lengua del taller debe llamársela con su nombre a secas".

Su pedagogía repugnaba todas las menudas demagogias escolares: la adulación socarrona de los profesores; el aceptarlo todo diz que por alentar; el complacer el estado llano de la clase, sacrificando al mejor y al óptimo por adulación de la mayoría: toda esta política de las aulas, irritaba al pintor, porque corrompe al maestro que la exhala y al muchacho que la absorbe día a día.

La hornaza de simpatía personal del mentor era tan fuerte, que a pesar de la cirugía rebadora de su método, a pesar de la crítica que apelaba al sarcasmo como a la mostaza para descongestionar las vanidades, el maestro tuvo y mantuvo más que nadie el amor de su clase, un amor probado al fuego como las espadas.

Esta camaradería autoritaria de González con sus aprendices, anudada, y por esto mismo rigurosa, se asemejaba a los abonos mixtos que comprenden humus y sales, y traía a la memoria la relación de los maestros renacentistas con sus discípulos que tampoco fue un padrinazgo: ambas limpiaban a soda y escobilla el ámbito del taller de la vanidad y de la pereza adolescentes. Esa era y sigue siendo la moral artesana *tout court*, en cualquier parte del globo donde

aparece y así consigue el clima del trabajo fértil, los seis días sin fraude de la creación.

¿A cuántos formó el maestro? No podría hacer su recuento. Los de su Escuela de Bellas Artes darían la centena, y su aula rebosaba hacia la ciudad y las provincias lejanas. No es hipérbole decir que él hizo los ojos de la chilenidad 1920-1930, que los limpió como los colirios y que desprendió sus vigas dejando la pupila revalidada para recibir la luz.

Mucho más de lo que se sabe le debemos: la toma de posesión del paisaje chileno, que no es solo grandilocuencia cordillerana, pues tiene además cantos idílicos y el despojo estoico del desierto y más. Anchos cuadros con pujo de épica andina no valen un ángulo de las telas menudillas en que don Juan Francisco recogía una charca acuchillada de atardecer o unas pircas⁵ tumbadas en derrota casi humana.

Por anticondorismo⁶, por una especie de renditorismo populista —a lo Murillo o a lo Carrière— él se paraba en un camino para hacernos volver la cara hacia un montoncillo de piedras mendicantes que tenían en las junturas correvuelas y estiércol:

"Mire usted lo que hace el sol, allí: parecen las alforjas vaciadas de un minero ladrón. Oro, y el cobre mejor que el oro para mi gusto".

Su describir era crudamente expresivo, más sanguinoso que el cordero abierto. La cólera le arrancaba la expresión plena y era mejor verlo erizado que manso... Y entre sus asperezas de camino rural por donde se trastabillea y se tumba, él ofrecía unas dulzuras de arcillas blancas,

5 Palabra quechua: cerca de piedra y barro.

6 Condorismo: énfasis literario.

unos requesones de leche que serían repuntes de su habla de niño.

Pobreza

Pobre sería en sus tres edades, a pesar del reguero kilométrico de sus telas vendidas y regaladas, pobre naciendo sin afirmadero de herencia, pobre viviendo su Italia, su España y su Francia a salto de mata; y a los 80 años, pobre todavía sacando "el comedero" de lo que se vende tarde y mal. Sin embargo, el maestro González no llevaba encima las verrugas y las

cicatrices de otras pobreza menores. La envidia, sarampión del criollo, y la acidia, que nos dobla el color aceitunado, y el golpear a los portones de los ministerios providencias, y las marcas de la derrota en el desmaño corporal, y la salud tortuosa, todo esto no se vio nunca sobre el patriarca placentero, cargado de hijos y que parecía el novio de la Tierra chilena. Y, sin embargo, la mejor mesa él se la merecía por su buen gustar; a la casa holgada él tenía más derecho que cualquiera por su hebra de allegados, y más devuelto todavía a su descanso de Hércules viejo, rendido de pintar la anchura del mundo.

Hombre en el prado

(1910)

Samuel Negrete Woolcock. *Compositor y profesor*



Entrevista con Andre Racz por Salvador Rosillo y Joel Aizprua

Transcrito por Mari Gildea
Traducido por Agustín Maldonado

SALVADOR: Estábamos hablando sobre la apatía en la sociedad que encontramos aquí a lo largo de la universidad, la falta de compromiso entre los estudiantes, esa especie de muro que existe...

RACZ: Un muro de goma, ¿sabes lo que es un muro de goma? Cede constantemente, pero nunca logras penetrarlo.

SALVADOR: Entre la universidad y la comunidad también parece haber cierto tipo de separación.

RACZ: Bueno, hay una separación, pero lo que tienes en mente es más bien una alienación, ¿no es así?

SALVADOR: Sí, una sensación de alienación, pero yo quería hablar con usted sobre la relación de las artes con este problema... ¿cómo pueden las artes contribuir a romper este estancamiento?

RACZ: Yo creo que, en realidad, me estás pidiendo que hable sobre la relación entre la escuela de artes y los programas de Estudios Generales, y sobre qué pueden hacer los estudiantes. Esa es, principalmente, tu primera pregunta.

SALVADOR: Para situar las artes como una fuerza unificadora dentro del entorno, que creo que nos refleja a nosotros mismos.

RACZ: Bueno, aquí se da una situación peculiar. Hace aproximadamente un mes, el profesor Barzun pronunció un discurso en el que atacó las artes de los últimos 150 años. Él es un hombre distinguido, muy elocuente, pero su punto de vista era enteramente histórico, y la historia no era precisamente correcta. Podríamos haberlo debatido, pero él es, al mismo tiempo, asesor especial del presidente en materia de artes. Él es presidente del Instituto de Artes y las Letras, y por eso hace estas declaraciones con frecuen-



cia. Le gusta estar metido en todo en Columbia. Ahí está el informe, ¿lo has visto?

SALVADOR: No.



HYPERICUM CERNUUM Roxb.

RACZ: Bueno, deberías leerlo porque fue publicado recientemente y habla sobre las artes, además lo preside una persona muy distinguida. No se mencionó una sola palabra acerca de la educación de pregrado, y como usted sabe, no hubo representantes de la división de pregrado en el comité. El teatro, la pintura y la escultura son las áreas más consolidadas, tradicionalmente, y ninguna de ellas tuvo representación ahí. Así que, naturalmente, quieren hacer algo con el teatro, lo cual está bien. Deberían restituirlo, pero no deberían restituirlo, después de haberlo destruido, simplemente como pretexto. Mientras tanto, no ocurre nada, y nuevamente, durante dos años, la especialización en artes ha sido postergada, y eso realmente me preocupa. Me parece algo de mucha importancia. Mira, hasta 1957-58 existía un Grado en Bellas Artes (BFA) en artes, pintura y escultura. Entonces tú podías combinar tu trabajo en Estudios Generales con una formación amplia en artes. Se podía obtener un BFA que facilitaba el acceso a una Maestría en Bellas Artes (MFA). En este momento, todos nuestros postulantes provienen de instituciones distintas a Columbia, precisamente porque no contamos con el BFA. ¡Todo el mundo sabe esto! ¡Todo el mundo lo sabe pero no se hace nada al respecto! Ahora bien, los Estudios Generales son comprensivos al respecto, hay muchos que lo son, pero eso es algo reciente, y tienen problemas, muchos pro-

blemas. Si uno revisa el informe, se insiste en un doctorado en cine. No tengo nada en contra de los doctorados, pero ¿sabes cuál es el verdadero problema? Cuando uno es estudiante de posgrado, genera ingresos para la institución. Permíteme señalar una cosa, el programa no tiene por qué financiarse completamente por sí mismo, ni debería convertirse en una carga excesiva para los ingresos generales de la universidad... si se tiene la oferta de posgrado en artes, los estudiantes pagan cierta cantidad por concepto de matrícula, y con eso las artes pueden sostenerse aquí. En los cursos de pregrado, ¿sabes cuántos son? 300 o 400 personas tomando clases de pintura y escultura, y en cine imagino que hay tantos, o más.

La universidad no financia contribuyendo a eso, sabes, sino más bien la Escuela de Artes financia eso como un servicio. Al menos la Escuela de Artes podría esperar que las divisiones de pregrado establezcan una especialización. Durante años y años, por lo menos nueve o diez años, intenté hacer algo al respecto pero no puedo atravesar ese muro del que hablábamos, el muro de goma.

Y siempre hay alguna explicación, y personalmente, ya me cansé de eso y lo que quiero es dejar de participar por completo. Al fin y al cabo, después de nueve años, si no puedes lograr nada cuando los estudiantes lo desean, cuando el cuerpo docente y todos lo desean, y sabemos que es necesario y lo necesitamos... de hecho, lo que Columbia necesita es un programa sólido en artes a nivel de pregrado, mucho más que a nivel de posgrado. Es evidente, por lo que he estado leyendo, que los empleos son cada vez más escasos, y los títulos de posgrado tienen que ver con la inserción laboral, ¿cierto? Ves, hay una sobreproducción. Por lo tanto, lo que los estudiantes necesitan es



cultivar su interés por las artes y enriquecer sus vidas, pongámoslo de esa manera.

Y no me refiero a que esto sea solo para los estudiantes de arte, esto es para todos, para todo aquel que desee involucrarse profundamente con las humanidades debería estar involucrado en las artes. Como le mencioné, creo que cuando estuviste aquí la última vez, hay una pequeña nota sobre los recesos que escribí para el grupo de Columbia College, puedes leerla en tu grabación y ver cuál es su significado...

(LECTURA) En respuesta a tu consulta del 8 de marzo respecto a la educación, someto a su consideración las siguientes sugerencias. Primero, la ciudad de Nueva York constituye una fuente inagotable de exposiciones en galerías, los museos permanecen abiertos durante los recesos, mientras que durante los períodos académicos regulares la presión académica habitual impide a la mayoría de los estudiantes aprovechar estas oportunidades. Al final, las reproducciones terminan sustituyendo a las obras originales. Si un grupo de estudiantes pudiese visitar las galerías diariamente, creo que podría ser una actividad muy estimulante. Esta actividad no es solo para estudiantes de arte, sino más bien para estudiantes más interesados en las humanidades. También sería una excelente oportunidad para hacer surgir posibilidades latentes al estar directamente implicados con el potencial creativo de las artes visuales, debería proporcionar, ante todo, un disfrute intelectual y generaría entusiasmo en todos los participantes. Participarían instructores de varias disciplinas: sociología, antropología, filosofía, psicología, etc. El enfoque histórico habitual podría quedar en un segundo plano. Segundo, las facilidades de los estudios podrían abrirse cinco o seis días a la semana para introducir a los estudiantes en la pintura, el dibujo y la escultura. Las dos actividades anteriores

también podrían combinarse de manera voluntaria. Los aspectos organizativos tendrían que definirse más adelante. He conversado sobre estas ideas con mi clase de diecinueve estudiantes, un grupo muy representativo de todas las divisiones de pregrado de la universidad. Los estudiantes encontraron la idea atractiva y con un valor educativo significativo. Apoyaron este proyecto de forma unánime. Te recomiendo que le des una oportunidad. Propongo que se otorguen créditos (académicos) a los estudiantes por esta actividad, no con el fin de atraer un mayor número de participantes, sino porque un estudio de tal intensidad merece ese reconocimiento académico.

Ahora ¿qué piensas tú al respecto?



SALVADOR: Concuerdo contigo.

RACZ: Los estudiantes están de acuerdo, el cuerpo docente está de acuerdo, pero ¿podemos sacar estos programas adelante? Este es un ejemplo del tipo de situación de la que estamos hablando.

SALVADOR: Lo que tú advocas aquí es algún tipo de participación activa.

RACZ: Si yo te dijera, vayamos a ver una exposición en Nueva York, tú me dirías que tienes que

ir a clase. Bueno, diecinueve personas tienen cursos distintos, de modo que obviamente tienen cargas, pero que si no las tuvieran, ¿por qué no habría de poder la gente organizarse en grupo para ir a ver galerías y exposiciones y tener una conversación informal? ¿Acaso eso no forma parte del estudio? ¿No forma parte de las humanidades? ¿Son las humanidades siempre historia? La historia de cuándo se hicieron las cosas, o se trata más bien de las cosas en sí mismas y de lo que significan para uno, de lo que significan para la propia vida. No hay diferencia entre el arte antiguo y el arte nuevo, es todo lo mismo, es de calidad, y si uno responde a la calidad, te involucras.

SALVADOR: ¿Qué hay de las diferencias culturales?

RACZ: Si vamos hoy a contemplar las estatuas, o si hoy vamos a ver arte negro de África, ¿significa eso que hay que ser latino? ¿Significa que tienes que ser negro? No. El arte es una cualidad, todos somos receptivos, es universal, ¿verdad? ¿Deberíamos entonces clasificar todo en pequeñas categorías separadas y decir que esto es solo para mí y aquello es solo para ti? ¡Por supuesto que no! Tiene que ver con la sensibilidad.

Evidentemente, la sensibilidad no se desarrolla a través de diapositivas o comentarios y enfoques históricos. Ahora bien, no tengo nada en contra de la historia, solo que no quiero que la historia se convierta en burocracia. No quiero que se convierta en un simple proceso, porque entonces creo que las computadoras lo hacen mucho mejor que nosotros. Tú podrías subir la información a las computadoras y ellas se encargarían de todo. Creo que lo que tienes que hacer es entrenar es la mirada, tienes que entrenar tu sentido de inocencia. Tienes que desarrollar la percepción por sobre todo.

¿Es eso lo que más nos falta? ¡Percepción! Y porque nuestra percepción está deteriorada, no podemos responder, de modo que cuando te das cuenta de que hay falta de comunicación, es una falta de comunicación porque la persona en su totalidad no está presente, por eso hay que involucrarse como persona en su totalidad. Cuando haces arte, sea lo que sea lo que eso signifique, el hecho es que tu mente, tus sentimientos, tu inteligencia, tu destreza, tus manos, toda tu humanidad está comprometida, y, en razón de que lo estás haciendo ahora, es contemporáneo, y esa contemporaneidad lo conecta con todo lo que vino antes, si uno está al tanto. Es muy importante estar al tanto. En otras palabras, no creo que la libertad se alcance mediante la ignorancia. Creo que la libertad se alcanza cuando tienes la información y tienes la capacidad de relacionarla, ya que la información sin relacionar carece de sentido. Eso es lo que está pasando, ese es el problema ahora. Creo que fui muy enfático acerca de este problema, no sé qué otra cosa te gustaría que discutiera.



JOEL: Un artista crece. No es el mismo que cuando comenzó. Hay una evolución en su trabajo.

RACZ: Bueno, esto es lo que quieres hacer tratar acá, esta crisis de identidad en los jóvenes,

por esto el arte es de tanta importancia. ¿Crees que Picasso empezó siendo Picasso?

Picasso no empezó siendo Picasso. Empezó como Pablo "RUIZ" Picasso, y Pablo "RUIZ" Picasso no es lo que Picasso es. Le tomó toda una vida entera para convertirse en Picasso. Tomó una vida entera convertirse en Rembrandt. Tomó una vida entera convertirse en... Todos pasan por un proceso de desarrollo, en algún punto tienes que empezar. Y repito, tienes que cultivar la percepción, la sensibilidad y, en la medida de lo posible, absorber las tradiciones de varias naciones, porque hoy vivimos en una cultura que no está cerrada ni limitada en una cosa específica. Conocemos el arte gótico, conocemos el arte negro, conocemos a Picasso, conocemos a Matisse, etc. Entonces todo esto enriquece muchísimo nuestra propia herencia cultural, pero también podemos perdernos terriblemente en ella. Uno puede llegar a confundirse muchísimo con todo esto, por lo que intentas comprender y, aun así, tienes que sobrevivir como individuo. La única manera en que logras eso es a través de tu trabajo. Tienes que empezar con un arte fresco y olvidarte de todo este asunto cultural, aunque tengas que estudiarlo y disfrutarlo, pero cuando trabajas, eres tú y nada más.

Y en la medida que te desarrollas, te conviertes en ti mismo. Así que este es el problema, todo el asunto de las humanidades, porque básicamente se quiere empezar "por encima" de la situación de la universidad. Y no estoy hablando de una escuela de arte dentro de la universidad, porque esta no es una escuela de arte, ya sabes a qué me refiero, un conservatorio especializado y profesional de música, teatro o arte. Columbia no se trata de eso, y está bien, no tiene por qué tratarse de eso. Creo que las dos cosas juntas pueden lograr muchísimo más. De hecho, si vas a Europa, a España, Francia o Italia, la tradición de las escuelas de arte está en un

caos terrible. Los profesores no van, los alumnos tampoco, y después les dan un título y eso es todo. Ahora, no tomes esto literalmente, pero esa es la esencia, no hay un compromiso serio, excepto, claro, que puedes ir a los museos y puedes ser un individuo con mucho talento, pero no existe un programa estructurado como en Estados Unidos. Y aquí, en Estados Unidos, las escuelas de arte dentro de la universidad cuentan con toda la riqueza de la tradición humanista, e incluso con posibilidades científicas. Como saben, hoy en día en las artes las posibilidades científicas son inmensas, la tecnología y demás, por lo que aquí tenemos una situación muy especial.

Ahora, lo que hay que tener en cuenta es que los cambios recientes propuestos por la administración están diseñados para acercar la escuela de derecho, la de medicina, la de ingeniería y la de arquitectura a las humanidades en el college. ¿Has oído hablar de eso? Nadie está hablando de las artes. ¿Por qué? ¡Primero que nada, porque las artes son las humanidades! Al mismo tiempo, como las artes no se ven desde un punto de vista pragmático, no son vistas como una propuesta lucrativa. Cuando sales de la Escuela de Derecho, te conviertes en abogado, cuando sales de la Escuela de Ingeniería, te conviertes en ingeniero, cuando sales de la Facultad de Medicina, te conviertes en médico. Todas estas son, socialmente hablando, entre comillas, "posiciones respetables en la sociedad". Puedes ganar mucho dinero, convertirte en un colaborador de tu *Alma Mater* y ser de ayuda para la universidad. Cuando se trata de las artes, desafortunadamente, los mejores de ustedes, cuando salgan, estarán sin un centavo y pasará mucho tiempo antes de que puedan ganar algo con el arte. Este problema económico es muy serio, porque tiene que ver con la situación actual aquí en Columbia. Yo creo eso, hablo por mí mismo.

¿Por qué no es posible que en el *college* o en Estudios Generales, si un estudiante quiere concentrarse en las humanidades y al mismo tiempo, ojo, como dije antes, quiere estudiar historia del arte, por qué no podría estudiar artes plásticas a la vez y trabajar en pintura? Porque hay desconfianza, la gente piensa que la pintura, la escultura o la cinematografía son solo un placer, un pasatiempo, ¡y encima está esa idea de que mientras estudias vas a solo disfrutar! ¿Qué hay de malo en eso? ¿Qué tiene de malo? Yo creo que las personas que disfrutan con lo que hacen son las que presentan los mejores trabajos. Ya no se tienen que preocupar por sacar excelentes notas. Los estudiantes de mi clase, y estoy seguro de que en la clase a la que tú asistes también, siempre están ahí. Y las madres jóvenes no tienen pretensiones de ser grandes artistas, pero le ponen tanto esfuerzo, tanta energía, tanto interés vital y entusiasmo que eso es lo que resulta conmovedor. Te diré otra cosa, en esas clases los estudiantes se vuelven muy amigos entre sí. Es algo muy humano, ¿hay algo de malo con eso? ¿Está mal tener cursos en los que la gente se divierta y disfrute de la compañía de los demás? ¿Hay algo malo en ello? ¿No es académico? ¡Una institución académica significa precisamente eso! Es la misma vieja situación, el mismo proceso que eliminó el BFA (Bachillerato en Bellas Artes). Y yo estaba allí, ojo, ese es mi problema, he estado aquí demasiado tiempo, así que lo recuerdo. Desearía no hacerlo. En el 57 o 58, el vicerrector era la misma persona que firmó este documento como presidente del comité.

Eso fue hace quince años, y durante quince años hemos estado luchando por recuperar el BFA. Y cuando la Escuela de Artes se convirtió en una escuela (no solo el programa de artes), todos teníamos la gran esperanza de que en cine, pintura y escultura volvería a haber, al menos, un título de pregrado o una especialización. Hoy

en día estaríamos bastante contentos con la especialización. En realidad, no siento que deba interpretarse que estoy defendiendo la típica escuela de arte dentro de la universidad. No es así, esto es algo muy distinto. Realmente no queremos ser solo una etapa pasajera. Queremos una especialización como la que acabo de decirte, que aparece ahora aquí en un documento, especialización en *computer science*, dobles especializaciones, especializaciones en economía internacional, etc. Y sin embargo, no vemos nada de eso para nosotros, pasa un año más, y otro año más, y otro más, y la gente se cansa. Yo estoy muy cansado, estoy cansado y, en cierto modo, le expresé todo ese sentimiento a la Administración Central a principios de este año. Lamento decirlo, y todavía estoy dispuesto a hacer todo lo que pueda por los programas de pregrado, pero he visto muy poca cooperación. Hoy en día, la Escuela de Artes está presionando solo en los niveles más altos, ya sabes, música solo ofrece doctorado, cine quiere ofrecer un doctorado, teatro actualmente solo ofrece un doctorado, escritura solo ofrece una maestría, así que, como ves, esa es la tendencia. Y quiero dejar constancia desde ya, que realmente espero que la Universidad de Columbia nunca ofrezca un doctorado en pintura. ¡Primero que nada, porque sería una locura! Pero con la misma convicción siento que el título de pregrado es lo verdaderamente importante, porque si obtienes un título de pregrado con especialización en pintura o escultura, después de eso podrías perfectamente ir a sacar una maestría en historia del arte si quisieras. Porque en realidad, de verdad siento que debería haber una combinación entre esas cosas y que no debería estar cada una aislada. Por supuesto, es probable que no califiques para una maestría en historia del arte con antecedentes que muestren que te dedicaste a la práctica, a hacer las cosas. Y esto debería discutirse. ¿Por qué no?

SALVADOR: ¿La combinación?

RACZ: Porque en el momento en que entras a una maestría en historia del arte, esperan que vayas por el doctorado. Así que este es realmente el problema y no le tengo solución, solo tengo un fuerte deseo y ni siquiera tengo esperanza, solo deseo. Ahora, ¿qué te dice eso? Solía tener esperanza durante años, pero ya no la tengo. Año tras año veo estos documentos, veo estas declaraciones que demeritan las artes, que lo minimizan todo, y en ese entorno...

SALVADOR: ¿Sientes que tienen miedo?

RACZ: No, creo que en realidad están en contra, pero hoy en día no es muy popular oponerse a ciertas cosas, de modo que no lo intentas abiertamente, simplemente impides que ocurra, ¿entiendes?, cierto filisteísmo que existe, donde se apoya algo solo de la boca para afuera, hay quienes se refieren a las artes como contraculturales y de pronto creen que todos los jóvenes están involucrados en ellas. Ya sabes, les preocupa más si uno tiene el pelo largo y barba que si tienes cerebro en la cabeza y ojos con que ver. Hemos llegado a ese punto, y creo que cada uno de los otros problemas, cada otra crisis que existe aquí, está ligada a esto, esta rigidez. Y entonces se hacen declaraciones que parecen ser flexibles en todos los casos, pero que en realidad son lo mismo, hay rigidez, y las cosas no han cambiado demasiado. Lo demás puede cambiar, los documentos pueden redactarse de manera diferente, pero cuando hablamos de acción... Bueno, después del 68, Estudios Generales formó una comisión cuyo presidente era el profesor David. Yo era miembro de ella, y debatimos seriamente qué podían hacer las artes. Y esa comisión hizo algunas recomendaciones muy contundentes, pero en realidad no pasó nada, no pasó nada. Así que ya ves, ni siquiera es impaciencia lo que siento a estas alturas,

no es impaciencia. Quiero decir, está lloviendo todo el tiempo, ¿qué puedo decirte, que saldrá el sol? Bueno, el sol saldrá, pero está lloviendo, de modo que lo único que uno puede hacer es mojarse o ponerse un impermeable, pero está lloviendo, y ese ha sido el clima. Ahora bien, si lo comparamos con otras escuelas y otras universidades, ciertamente las escuelas públicas de la ciudad, Queens y Brooklyn, y algunas otras que conozco, tienen una participación muy sólida en las artes y los estudiantes pueden especializarse en ellas. Así que si una universidad privada decide no hacerlo... Hay que reconocerlo, claro, naturalmente, tenemos prioridades. La cuestión es si ahora estamos diciendo que las artes son la prioridad máxima. ¡Yo digo que sí! ¡Son máxima prioridad! No abogo por que se elimine algo, no quiero eliminar nada. Es una situación orgánica. Es como si para salvar la nariz hubiera que cortarse dos dedos. Yo creo que uno necesita los dos dedos y también necesita la nariz, ¿verdad? O se saca un ojo y todo está bien, pero si hoy empieza uno a sacarse un ojo, mañana terminará cortándose el pie, y así es como funciona esto. En realidad, las artes tienen baja prioridad precisamente porque son los ojos, porque hacen a las personas perceptivas y críticas, también tienen ese papel, como sabes, acumulan una enorme dosis de sentido moral y crítico en los seres humanos, así que hay que vigilarlas.

SALVADOR: Siento que esa es una situación saludable. Cuanta más información puedas obtener sobre tu propio sistema, mejor puedes gestionarlo.

RACZ: Bueno, en eso estamos de acuerdo, no hay problema, estamos de acuerdo. Pero cuando se trata de financiamiento, cuando se trata de aprobar, entonces el poder es limitado y volvemos al mismo punto.

Como te dije, considero que las clases de estudiantes de pregrado son enormemente estimulantes. Creo que ellos obtienen mucho de ello, y creo que yo también obtengo mucho. Mi fe viene de lo que veo ahí y de nada más. Así que la recompensa está precisamente ahí, en trabajar con los estudiantes y enseñarles, en experimentar junto a ellos qué es el arte, eso es algo positivo. Ahora bien, para lograr un cambio significativo, para intentar al menos regresar al punto de 1957, cuando existía la posibilidad de que alguien de cine, de pintura, de arte o de escultura obtuviera un BFA o su equivalente. Si uno quiere combinar, hay muchas posibilidades, combinar las artes visuales con el cine, combinar el cine con el teatro, combinar la música con el cine, entiendes, todas esas posibilidades existen. Pero si ni siquiera les interesa la primera propuesta, ¿por qué habrían de interesarse en las propuestas más complejas? Así que soy bastante realista cuando le digo que está lloviendo, y que yo tengo un gran deseo, y los estudiantes tienen necesidad y deseo, pero solo tendrán los platos que aparecen en el menú. Y creo que necesitamos un nuevo cocinero. Necesitamos un enfoque completamente nuevo hacia esto, nuevas perspectivas, digámoslo así. No sé qué más decirle porque seguimos repitiendo lo mismo.

SALVADOR: El artículo, veo ahora que ya había leído el artículo antes. Barzun ve el arte de hoy como "Sansón derrumbando el templo". Bueno, me parece una gran presunción de su parte hacer una afirmación que resulta obvia: que nuestra sociedad se está desmoronando. Es una obviedad para cualquiera, no hace falta tener un doctorado para saberlo, todo el mundo lo sabe.

RACZ: Si hablamos de comercialismo, de la sociedad de consumo, de las ayudas, esas que ya conocemos, que han pervertido una gran parte de las artes. El arte no es algo que simplemen-

te crece de la nada, voy a usar una metáfora antigua. Es cierto que uno vive en un centro de violencia, agitación, destrucción y todo eso, pero ya sabes, si uno echa estiércol en la tierra, crecen flores hermosas. Y las artes, de hecho, durante los últimos 150 años han sido justamente esas flores que, a pesar del estiércol, o por culpa del estiércol, de la confusión en la sociedad y del cambio de valores, los jóvenes descubrieron de repente. Vieron que para ellos era más importante hacer arte. La verdad es que ha habido un florecimiento tremendo de las artes en los últimos 100 o 150 años, así que no veo ninguna demolición.

A ver, hay cosas del arte que a ti o a mí quizás no nos gusten, pero hay muchos tipos de flores, hay margaritas y hay cardos, ¿y quién dijo que los cardos no son buenos?, ¿quién es nadie para decidir eso? ¿El arte tiene que servir a un tipo específico de sociedad? ¿O es que el burgués se muere de miedo porque Picasso decide poner una nariz de esta o de aquella manera, pero ese mismo burgués paga miles por ese mismo Picasso y lo encierra en una caja fuerte? Ni siquiera lo mira, le tiene miedo. El alcance real de todo esto... ¿entiendes a qué me refiero? ¡Lo hicieron! Y ahí está el problema de fondo, el burgués se muere de miedo porque mientras haya gente viva, mientras las personas reaccionen ante su entorno, y de eso empezamos a hablar, de la falta de reacción, mientras haya gente, al artista se le va a considerar una margarita, un cardo o una flor en sentido metafórico. Pero el artista no es eso, el artista es una antena y siempre va un paso adelante.

Y capta la respuesta, ¿sabes?, como un insecto con su antena. También es como un insecto porque tiene antena, tiene alas y es algo muy común. No vive mucho tiempo, y mientras vive, va saltando de un lado a otro. Si uno mira a los saltamontes, se lo están pasando en grande

y son de lo más originales, nunca saltan de la misma forma. Y uno se pregunta por qué saltan, ¿para buscar comida? No estoy tan seguro, yo creo que se divierten, que disfrutan de esa vitalidad. Y los artistas tienen eso. El problema es que uno entra en una sociedad donde no se puede saltar mucho sin molestar a los demás. Lo que hay que hacer, entonces, es afinar la antena. Todo el mundo encaja en un pequeño nicho, cabe en una casilla, en la tarjeta perforada, en la tarjeta de la computadora, pero eso es todo. Ese va a ser el fin del mundo, del mundo que, para mí, vale la pena vivir. Así que si hablamos de demolición, no es el artista el que está destruyendo la sociedad, los únicos que resisten son los artistas. Luego nos vienen con este discurso bajo el manto de la historia, y yo dudaría mucho de la precisión de ese enfoque desde un punto de vista histórico.

SALVADOR: Creo que Barzun debería dedicarse a las ciencias políticas.

RACZ: La verdad es que no se puede separar el arte de su entorno, y solo se lo puede analizar si se analiza ese entorno. Ahí es donde están todas las respuestas a las preguntas que tanto preocupaban al profesor. Reconozco que tiene derecho a sentirse molesto por cierto tipo de arte, pero si de verdad quiere analizar dónde están los males y cuáles son las causas, tendría que ir más allá. Habló de historia, pero la historia tiene muchas caras.

JOEL: Tendría que ser un esfuerzo colectivo.

RACZ: ¡Y un trabajo colectivo, una crítica colectiva! Donde se acepten las críticas de unos y otros. Te preguntan: "¿De dónde vienes?". ¿Alguien te pregunta eso en un curso de historia del arte? A nadie le importa de dónde vienes, solo miran las diapositivas.

SALVADOR: Entonces lo que usted propone es una relación más estrecha entre el resto de la universidad y la Escuela de Artes.

RACZ: Lo que pasa es que simplemente estoy diciendo que las humanidades y las artes, a nivel profesional, tendrían que estar unidas uña y carne. No basta con hablar de doctorados en cine, ni con hablar de doctorados en artes escénicas y maestrías, hay que empezar desde muy temprano. Como sabes, el viejo sistema de aprendizaje se basaba en que una persona con talento, a los 16 o 17 años, o incluso antes, entraba a un taller y trabajaba codo a codo con un artista. Pero ya ve, todavía queda en la universidad ese prejuicio de que cuando uno pinta, esculpe, dibuja o hace películas, se ensucia las manos. A la gente, para empezar, no le gustan las manos, y las manos sucias les gustan todavía menos. Si para pintar... nombre usted un cuadro... cualquier obra, un cuadro de Rembrandt o de Leonardo da Vinci, si para pintarlo hacían falta unas manos bien sucias y el tipo disfrutaba enormemente haciéndolo, ¿qué tiene eso de malo?, ¿es que no es intelectual? Ya ves, tenemos esos prejuicios de que el conocimiento de los libros es lo único que cuenta.

SALVADOR: Ahí veo una contradicción, porque por un lado le dan prioridad al conocimiento de los libros, a lo intelectual primero y a la práctica después.

RACZ: Exacto.

SALVADOR: Y luego van y pagan cinco millones de dólares por un cuadro. Si uno entra a la Biblioteca Low, está llena de objetos de arte que probablemente se valoran solo por lo que dicen los libros, porque ¿cuántos artistas hay en la Biblioteca Low? Pero el arte está ahí metido, es arte muerto.

RACZ: Bueno, como te dije antes, yo no creo que esté muerto. Creo que las grandes obras que tenemos la oportunidad de ver, esas piezas chinas en la Biblioteca Low, son cosas verdaderamente maravillosas, y no creo que estén muertas. Es más, están mucho más vivas que, digamos, el edificio de la Escuela de Negocios. Esas cerámicas chinas tienen mucha más vida. En cambio, ese edificio que tú y yo estamos mirando no es arte de verdad, está ahí, es solo una estructura.

SALVADOR: A lo que me refiero con arte muerto es que no está cumpliendo su función.

RACZ: Ah, ya entiendo por dónde va, que la gente no lo ve.

SALVADOR: Lo ve gente que no cree en él. Lo ve gente que claramente no piensa en los hombres que lo hicieron ni en la fuerza vital que tiene esa pieza, sino que va directo a mirar las diapositivas y los libros.

RACZ: Ya entiendo por dónde vas. Bueno, claro, hay gente más superficial y otra que no lo es tanto. Pero no deberíamos creer que la escuela de arte o la gente metida en las artes tiene el monopolio del arte en la universidad. Ese es justamente mi punto, la mayoría de mis amigos aquí son de otros campos: física, matemáticas, y podría nombrarle muchísimos más, y son los más grandes amantes del arte. Lo sé porque los he visto en los museos, los he visto en las galerías. Ese no es el problema.

El problema es ¿cómo podemos crear un programa que funcione? ¿Podemos armar un programa aquí donde las artes no se vean como un pasatiempo, algo poco serio, algo donde simplemente te dan créditos sin hacer ningún trabajo real? Hay que cambiar esa mentalidad, y la única forma de cambiarla entre los estudian-

tes y los profesores es proponer un programa que pese lo mismo dentro de la universidad que cualquier otro, eso es todo lo que digo. Digo que la conexión entre las artes y las humanidades es, lógicamente, la más fuerte, no hay duda de eso.

Mencionaste el dinero, lo que vale un cuadro, pero esa es otra historia. Eso es para la Escuela de Negocios, ¿sabe?, nosotros ni deberíamos preocuparnos por eso, ni deberíamos discutirlo. Si el Metropolitan quiere pagar un millón o cinco millones por... ¿qué era? Bueno, primero quiero aclarar algo, yo no estoy a favor de eso. Creo que de verdad le están robando a la ciudad de Nueva York. Un Velázquez más, o lo que sea, no vale cinco millones de dólares, porque son precios inflados y los únicos que ganan con eso son los comerciantes. En realidad, eso está fuera de nuestro terreno, fuera de lo que nos preocupa, no lo tomamos en cuenta. Pero claro, por desgracia, cuando se escucha que un cuadro cuesta cinco millones de dólares, todo Nueva York va a verlo, no porque les importe un comino Velázquez, sino porque cuesta cinco millones.

SALVADOR: Siento que el valor que le han metido a la gente en la cabeza es un valor de dinero, no un valor de percepción.

RACZ: Tienes toda la razón, y por eso, como habrás visto en el esquema, he dedicado mi tiempo y mi atención a los estudiantes de arte. Claro que si hay gente de otras carreras u otras actividades que disfruta haciendo arte, me parece genial, ¿por qué no? Muchas veces, alumnos de mis clases iban a una exposición y, a partir de ahí, seguían yendo a exposiciones el resto de su vida, ¿sabe? Y eso es crucial, creo que esa es nuestra responsabilidad, sin duda.

El problema es que, a nivel de pregrado, la estamos pasando fatal. Vamos a decirlo claro, tal como están las cosas, la universidad dice cada vez que toca armar el presupuesto que está manteniendo a la Escuela de Artes, seguro porque los posgrados no se financian solos. Pero yo digo que es al revés, yo digo que la Escuela de Artes está manteniendo a la universidad, porque todos los estudiantes de pregrado que vienen aquí no pagan nada extra por esto y a nosotros tampoco nos pagan por ellos. Así que ahora, cuando viene una racha financiera difícil, como este recorte tan duro que tenemos, puede llegar el día en que quieran borrar todas las clases de pregrado porque no dejan dinero. Pero ¿vamos a aceptar ese punto de vista?, ¿podemos medirlo con esa vara? Claro que no, no lo vamos a hacer. Por otra parte, las distintas facultades. Estudios Generales permite meter unos 34 créditos en clases de arte, y el College deja 18, pero si ya permiten todo eso, ¿qué les cuesta armar una especialización como Dios manda? Y sin embargo, lo tienen bloqueado.

Fui director durante nueve años, y ahora mismo estoy renunciando con una indignación tremenda, porque si después de nueve años no se puede lograr ni eso, van a pasar otros nueve, otros diez, otros quince años. Yo ya no puedo seguir peleando contra estos muros. La realidad es que los estudiantes se manifestaron el año pasado en masa a favor. Las instalaciones están, todo está aquí, pero no han querido dar el brazo a torcer. Hoy en día te aprueban lo que sea, hay carreras de todo tipo, y me encantaría ver algo de arte ahí. A ver, dobles carreras, programas conjuntos de grado y maestría, economía internacional, ciencias de la computación, todo eso lo está discutiendo ahora mismo la Escuela de Estudios Generales. Yo no me había metido a fondo en este problema, no lo había puesto por escrito todavía, pero solo quiero decirte que me parece una injusticia con los estudian-

tes de arte de aquí, con todos los alumnos, ver que pasa un año, y otro, y otro, y nunca meten nada de esto en el programa de estudios.

SALVADOR: Por lo que dices, siento que hay una falta de comunicación entre la Escuela de Artes, lo que realmente es, cuáles son sus metas, qué podría aportar al bienestar de toda la universidad, y los objetivos a los que la administración les da prioridad en el día a día. Parece que ellos miran primero el valor económico de las cosas, mientras que aquí lo primero es el valor humano. Uno va y les habla en términos humanistas, pero ellos solo entienden de dinero. ¿Qué se puede hacer, por ejemplo, para hacerles llegar el mensaje en sus propios términos monetarios?

RACZ: Yo no creo que sea falta de comunicación. Cuando leo este informe y veo quién lo firma y quiénes están en este comité... A ver, no pretendo ser el único portavoz de los programas de pregrado aquí en Columbia, pero tengo mucha trayectoria en esto y soy bastante directo. Ellos saben perfectamente que soy muy directo y crítico con lo que está pasando. Por eso, cuando armaron este comité, no metieron a nadie de la división de cine ni de las de pintura y escultura. Cuando protesté porque no había nadie, qué te puedo decir, además de que estaba claro que no querían nuestros aportes. Así que no es una cuestión de falta de comunicación.

Mira, por ejemplo, lo que dice aquí. Actualmente la escuela ofrece un número limitado de cursos de pintura, escultura, cine y teatro en la Escuela de Estudios Generales, y la variedad y profundidad de las materias están limitadas por el número de créditos que se le permite acumular a un estudiante para su título. Como resultado, las artes ocupan un lugar especial en la educación de pregrado. Esto, por supuesto, lo escribieron sin nosotros, y hace apenas un

mes dije que no lo iba a aceptar. No veo por qué deba ser un caso especial. Esa frase de "caso especial" se puede leer de muchas formas, puede ser un favor o un desprecio. Yo lo veo como un desprecio, porque le acabo de decir que si el derecho, la arquitectura, la ingeniería, si todas las facultades profesionales tienen un lugar legítimo en los programas conjuntos de pregrado, ¿por qué las artes no? No quiero un lugar especial, quiero el lugar de siempre, porque creo que esto implica un compromiso profesional tan serio como cualquier otro. Pero como ves, eso es lo que dice el papel.

El año pasado, el profesor McShane presentó una propuesta para el pregrado. Ni se molestaron en responderle ni en leerla. Él tampoco estaba en ese comité. Así que la realidad, tal como dices, es que no es falta de comunicación. La historia no es un libro, hay muchas caras que iluminan los hechos que llamamos historia. Y uno no puede agarrar el resultado final y decir que esa es la causa, cuando en realidad es el efecto. Todo esto salió de una confusión y una nube increíbles, pero eso al artista no le sirve de nada.

SALVADOR: Es una visión orientada hacia el pasado.

RACZ: Exacto, y como te decía antes, para mí el arte es hacer arte. Es maravilloso, pero yo no lo veo como algo muerto, lo veo como calidad. Si veo una alfombra antigua, con un rojo y un azul particulares, y hoy veo en la obra de algunos indígenas ese mismo rojo y ese mismo azul, para mí eso no está muerto, eso no es pasado. Al final, el verdadero problema es la cultura, lo que consideramos cultura. Hablan de civilización contemporánea, hablemos de civilización a secas. No aislemos las cosas, esto lo incluye todo, todo el espíritu que se ha creado a lo largo de los siglos. Por eso yo no lo veo como arte antiguo o arte nuevo.

De hecho, aquí en Columbia hay un profesor muy importante, no lo voy a nombrar, ya te imaginarás quién es, pero sus cursos favoritos han sido Arte Medieval y Arte Contemporáneo del siglo diecinueve y veinte. Es probablemente el mejor historiador del arte que Columbia ha tenido en muchísimos años, porque él no ve el arte como algo que se pueda etiquetar, sino como algo lleno de cualidades. Y si un ser humano puede ver esas cualidades y disfrutarlas, entonces puede aprender de ellas. De eso se trata el arte. Bueno, hasta ahí puedo llegar por ahora...



CIRCULO DE LA PRENSA DE VALPARAISO

Exhibición Pictórica a efectuarse desde el 10 al 18 de Febrero de 1936.

CARMEN

SACO

PRIMERA EXPOSICION EN CHILE

Por su arte y su fe es ciudadana del mundo

(1936)

Oreste Plath. *Folclorólogo, escritor y profesor*

En escultura, pintura, cerámica le interesó la fuerza nacional, no como un fenómeno local, sino internacional.

Carmen Saco está llena de partidas, cruzada de partidas, vive en constante revolución artística y social.

Se yergue lanzada en ondas. No produce artísticamente por aproximación, por contagio, por copia su obra de exaltación del indio y del motivo indio. No es autoctonía caída en pastiche. Es autenticidad racial que parte del Manco Cápac y (Ocllo) en contenido integral histórico.

Carmen Saco viaja por América, por Indoamérica, interesándose por sus problemas.

En España —el primer reino que se acercó al Perú— en el pueblo valenciano de Manises (célebre por sus cerámicas), estudió cerca de tres años los secretos de la ciencia del torneado, cochura, barnizajes y otros conocimientos, para así

entender mejor la cerámica indiana, el "huaco" tal vez.

Francia no le roba su fuerza de mujer de América y así la tenemos desde los pétreos muros de la ciudad del Cuzco, expresión y poderío de una raza, a Moscú, ciudad imperial donde vive para siempre Lenin, ciudad en que se ha hecho el experimento social más grande y trascendente de la historia.

Carmen Saco hasta en su obra, en su pintura que tiene atmósfera de sueño, que es lírica o anecdótica, se siente el grito, la protesta humana. Manos finas enjoyadas, el desnudo mismo tan vituperado en pintura, el que existirá como el amor, como la muerte, se dignifican y sirven a una gran causa.

Carmen con su adhesión intelectual artística a una nueva fe, compulsa a los pueblos desde sus primitivos y comprendiéndoles psicológicamente y sociológicamente, aprisiona en su obra un sentido vital que toma caracteres internacionales.



Carlos Vattier, Augusto D'Halmar, Oscar Barrera, Koro Campos, Carlos Ibazeta, Oreste Plath, Carmen Saco, Valparaíso (1936)

Se exhiben 20 obras

1. El dolor y el placer
2. Madre proletaria
3. Desnuda en la noche
4. El jugador de la tarde
5. El sueño de la rueda
6. Indio de las sierras peruanas (o sea el Nuevo Indio)
7. Un lado de la Plaza del Cuzco
8. Retrato
9. Sentimental
10. Campesinas de Paucarpata
11. Sierras del Centro del Perú
12. Fiestas de Huancayo
13. Sierras del Centro Peruano
14. Lago Titicaca
15. Costa ariqueña
16. La mano de Pizarro
17. Muerte y Paraíso
18. Muerte de la belleza
19. Desnudo
20. Detalle de Plafón

El Teatro Experimental

(26 de junio de 1941)

El Mercurio, Santiago

Pepita Turina. *Escritora y conferencista*

Un conocido telón que se descorre y un arte teatral desconocido que se hace accesible.

Aficionados en escena... ¿aficionados? Cabe la interrogación de dudas. Se responde: Artistas.

No voy hablar de la obra de Cervantes que ya está consagrada por los siglos de los siglos, amén; no de Del Valle Inclán y su estetismo que nos cautivó desde las *Sonatas*. Aquí hay que hablar de lo que los críticos llaman "revelaciones". Y esas revelaciones son Pedro de la Barra, director; José Ricardo Morales, asesor literario y director artístico; Héctor del Campo, escenógrafo; María Maluenda (la mozueta de *Ligazón*), con su dicción agradable y sus movimientos de alga en poesía de los silencios; Roberto Parada en su prestancia de soldado petulante burlado por un sacristán; Pedro Orthus, con su beatería maliciosa, decidida, puesta al servicio de su enamoramiento por la doncella-fregona; y en general, todos los que integraron el reparto de *La guarda cuidadosa*, actores que no han sido actores que no han sido y que los saben ser. Más en la sombra, orientadores, índices con-

fiados y luminosos, Oreste Plath, José Angulo y Santiago del Campo.

Yo había visto en los ensayos la capacidad y la confianza. Y he visto la superación en el momento público; la superación estética en la mímica (movimientos, gestos, actitudes); en el sonido (palabras); en lo inanimado (decorados y luz), la superación impremeditada del artista en comunión con el público, con un buen público captador, como el del domingo, un público curioso y descarado de mediocridades, librado de reverencias al profesionalismo.

Cada espectador "aficionado" que ronda temores de falla se reivindicó. Es que al decir "aficionados", al decir "estudiantes", la mayoría se acuerda de fiestas escolares en que se recitaban horriblos versos patrióticos, o con movimientos torpes y cursis danzaban ridiculeces con arcos de flores y vestidos de papel o se presentaban comedias con parlamentos declamatorios, de un tirón, por miedo a las pausas y al aliento, con timideces de colegial en trance de exámenes.

El aficionado que sabe serlo, y que por belleza o cultura le nace el arte, es el que ha intercalado el arte en su vida y no piensa en el bolsillo del público, ni en el del empresario. Tampoco piensa que él no puede dejar de ser primer actor, y siempre primer actor, y tremendamente primer actor.

¡Con mil aficionados chilenos de posible buen resultado artístico! ¡Cómo se podría hacer un grandioso buen teatro y a la par un buen público de teatro!

Con pasos de alba hacia una nueva amanecida desde la estructura de un teatro de experimen-

tación, se ha insertado un punto cardinal en el teatro chileno.

Nota. En el artículo "Crónica Nacional. 20 años después: cuando el teatro universitario era niño", por Humberto Malinarich. Cita el artículo de Pepita Turina. Fue publicado en *Revista Ercilla* 21/6/1961.

Nota. La primera presentación fue en el Teatro Imperio (Calle Estado, entre Agustinas y Huérfanos) el día domingo 22 de junio de 1941 a las 10.30 horas.

Obras *Ligazón* de Ramón Valle Inclán y *La guarda cuidadosa* de Cervantes.

Revista de Arte N°1

(2025)

Karen Plath Müller Turina. *Investigadora*

Mis saludos a los estudiantes, amigas, amigos, a nuestros panelistas, músicos, a todos los presentes.

Empezaremos por:

Ximena Santa Cruz Bolívar, psicóloga, nieta mayor y albacea de Domingo Santa Cruz Wilson (1899–1987), compositor e intelectual, líder fundador de la Sociedad de Amigos del Arte de Chile (1931–1944).

Juan Eduardo Irrarrázaval Rossel, diputado por el distrito n°14 (Alhué, Buin, Calera de Tango, Curacaví, El Monte, Isla de Maipo, María Pinto, Melipilla, Padre Hurtado, Paine, Peñaflor, San Bernardo, San Pedro y Talagante), quien nos ha acompañado y apoyado en todo momento, con nuestro anhelo por retomar el legado pictórico de nuestra institución, así como una gradual reforma educativa artística, tan urgente y necesaria en nuestro país.

Ximena Cousiño Prieto, pintora.

Pedro Maino Swinburn, curador de la Pinacoteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile y cofundador de la plataforma web pinturachilena.cl.

Les recomiendo que la visiten.

Los músicos **Vicente Sánchez Keupuchur** (guitarra clásica) y **Gonzalo Zuleta Calvetti** (piano).

Profesor de Artes Musicales **Claudio Cerda Arce** (músico trompetista, Magister en Educación, director de la Banda Don Orión y sus alumnos).

La Banda Don Orión de Cerrillos, perteneciente al colegio del mismo nombre, cuenta con trompetistas, saxofonistas, percusionistas y guitarristas. Ubicado en Avenida Pedro Aguirre Cerda N°7335.

Esta banda en septiembre de 2025 fue a cantarle a Roma al papa León XIV, integrada aproximadamente por 80 niños y jóvenes. Acompañada de don Gabriel E. Gamboa Berrios, director administrativo de la banda.

Nuestro anfitrión, el folclorólogo, académico y segundo presidente de la Sociedad de Amigos del Arte, director de la *Revista de Arte Yvaín Eltit*.

A las personas que están involucradas en esta revista

Cristóbal Walker Rodríguez, técnico agrónomo y vicepresidente ejecutivo de la Sociedad de Amigos del Arte.

Cris Belmar, artista visual, tatuador y director artístico.

Maximiliano Castro Rivas, estudiante de 2° año de Derecho en la Universidad de Chile, y subdirector de esta publicación.

Andrés Sánchez Ramírez, diseñador gráfico y encargado de la edición de la revista que presentamos hoy.

Mi nombre es Karen Plath Müller Turina, investigadora en arte y folclor, presidenta del consejo de la Sociedad de Folclor Chileno y Sociedad de Amigos del Arte de Chile.

El arte es una creación artística en que expresamos sentimientos, emociones, y que podemos conectarnos con el público.

Entran muchas disciplinas, como la pintura, escultura, arquitectura, fotografía, música, danza, literatura, teatro y cine.

Es la actividad humana creativa que manifiesta una visión personal e interpreta lo real o imaginado.

Es importante que conozcamos a los artistas del pasado, como del presente.

Primero que todo, saludamos y agradecemos a **Patricio González Núñez**, dueño de este espacio y presidente de la Fundación Casa de Los Diez, y al equipo de gestión y soporte: **Isidora Toro Reveco, Gisela Aravena Ibáñez**.

La Casa de Los Diez es un testigo significativo del desarrollo artístico e intelectual chileno de comienzos del siglo XX. La edificación original data de mediados del siglo XIX —se estima alrededor de 1840-1850— y fue construida en adobe, con muros de gran espesor, estilo neocolonial en su intervención posterior.

En 1922, el arquitecto **Fernando Tupper Tercornal** adquirió la casona y ofreció el espacio al grupo artístico-intelectual conocido como Grupo de Los Diez para sus reuniones y actividades creativas.

El grupo artístico y cultural chileno de "Los Diez" estuvo compuesto por músicos, escritores, pintores y escultores. Sus diez miembros fundadores son: **Pedro Prado, Julio Bertrand Vidal, Augusto d'Halmar, Manuel Magallanes Moure, Julio Ortiz de Zárate, Alberto Ried, Eduardo Barrios, Juan Francisco González, Acario Cotapos, Alfonso Leng y Ernesto Guzmán**.

En 1929, debido a problemas financieros, la propiedad fue rematada y adquirida por **Alfredo García Burr**, quien vivió allí hasta su muerte en los años 80.

La importancia de la **Casa de Los Diez** se manifiesta en diversos niveles: como testigo físico de un momento de renovación artística en Chile, cuando un grupo de creadores buscó romper con la tradición para proponer una nueva sensibilidad nacional; como ejemplo de cómo la arquitectura puede convertirse en escenario de creación colectiva; y como símbolo del patrimonio que requiere cuidados constantes.

Presentación Revista de Arte N°1

Participan

Ximena Santa Cruz Bolívar

Psicóloga y nieta mayor Domingo Santa Cruz Wilson

Karen Plath Müller Turina

Presidenta Consejo Sociedad de Amigos del Arte
y Sociedad de Folclor Chileno

Pedro Maino Swinburn

Curador Pinacoteca Pontificia Universidad
Católica de Chile y cofundador pinturachilena.cl

Ximena Cousiño

Pintora

Juan Irarrázaval Rossel

Diputado

Yvaín Eltit

Presidente Sociedad de Amigos del Arte
y director Revista de Arte

Música

Gonzalo Zuleta (piano y órgano)

Vicente Sánchez (guitarra)

Banda Don Orione

Claudio Cerda Arce

(director musical)

Jueves 13 Nov.

11:00 h.



Sala Luis Gastón Lobos,
Ex Congreso Nacional
Compañía 1131, Santiago

Organiza



Patrocina



ACADEMIA
CHILENA DE
BELLAS ARTES



INSTITUTO
DE CHILE

El Líder
El Diario de la Provincia de San Antonio

Colaboran



CHILENA FM



La **Casa de Los Diez** no es solo una casona antigua en el centro de Santiago, sino un escenario material de la historia cultural chilena. Desde su construcción en el siglo XIX, las transformaciones de los años veinte, su posterior uso y hasta la actualidad, este inmueble encarna la fusión de arte, arquitectura, comunidad y memoria. Al habitarlos y conservarlos, edificios como este refuerzan nuestra identidad colectiva y nos invitan a preguntarnos cómo queremos preservar el legado cultural para el futuro.

En septiembre de 1997, la **Casa de Los Diez** fue declarada Monumento Histórico Nacional mediante el Decreto N° 976, reconociéndose su valor arquitectónico, artístico y simbólico.

Desde el año 2015 existe la Fundación Cultural Casa de Los Diez Alfredo García Burr, cuyo objetivo es conservar la casona y abrirla como espacio de difusión cultural, talleres de arte y encuentro de creadores.

Posterior al receso de la Sociedad Bach de Chile, don **Domingo Santa Cruz Wilson** buscó encauzar su interés por un proyecto institucional que respondiera a la carencia pictórica de esa época, tanto por la emergente institucionalidad, como por una concentración de las artes en exposiciones, enseñanza e investigación, mayormente en Santiago y Valparaíso.

Tan espontánea como rápidamente, don Domingo convocó a **Juvenal Hernández Jaque** (1899-1979), abogado, académico 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 pintor, quienes acudieron en ese entonces al restaurante de la Posada del Corregidor, ubicada en Esmeralda n° 749, Santiago Centro.

Los tres pilares fundantes fueron:

1. 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.
2. Ayuda oportuna y discreta del artista necesitado, sin reparar en condiciones sociales, especialidades ni tendencias.
3. Difusión artística, sobre todo, en la juventud.

Nuestra institución tuvo una abierta, comprometida y concreta relación con las comunidades escolares. Se realizaron talleres de pintura, apreciación musical, clases de composición para niños, maquetismo en arquitectura, poesía, entre muchos otros.

Filomena Salas González (1895-1964), crítica de arte y gestora cultural, segunda esposa de Domingo Santa Cruz Wilson, coordinó dos iniciativas de gran realce.

Por una parte, la Sociedad de Música de Cámara de Amigos del Arte, con la misión de ofrecer distintos conciertos y presentaciones, lo que se tornó irregular e intermitente. Se presentó un ciclo con música de cámara y piezas musicales para cello, piano, violín y acompañamiento de coros escolares. Aliados esenciales para **Filomena** fueron: **Alfredo Amenábar Ossa** (1878-1954), ingeniero agrónomo y cellista, y **Víctor Tevah Tellias** (1912-1988), director de orquesta y violinista.

Y el "Círculo sobre la Expresión Artística del Niño", constituido para reunir a un grupo de diferentes profesionales como médicos, profesores de todas las ramas, e interesados en la educación infantil. Fue todo un éxito. Semana a semana se dialogaba cómo debían avanzar como colectividad. Llegaron a tener un carác-



Pedro Maino Swinburn,
Karen Plath Müller Turina,
Ximena Cousiño (2025)

ter académico. Tuvieron más de 200 miembros, entre los cuales mencionaremos a **Gabriela Mistral** (1889–1957), poetisa y profesora; **Alberto Spikin-Howard** (1898–1972), médico psiquiatra, pianista y profesor; **Claudio Arrau León** (1903–1991), pianista chileno mundialmente conocido.

Como era habitual en las instituciones de **Domingo Santa Cruz Wilson**, la reflexión era una constante.

Desgraciadamente, la brillante **Revista Marsyas** (1928), publicación mensual de la Sociedad Bach de Chile, quedó en silencio.

La **Revista Aulos** tuvo 7 números entre los años 1932–1934, fue fundada y dirigida por Domingo Santa Cruz.

Santa Cruz mencionó la **Revista Más**, pero tampoco duró.

Entonces don Domingo y Juvenal idearon un proyecto revolucionario, rupturista y transversal: la **Revista de Arte**.

Su elaboración tardó 3 meses, con escaso ánimo de la sección de artes plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y las dificultades financieras adyacentes. Colocaron a **Vicente Salas Viu** (1911–1967), musicólogo y académico español avecindado en Chile, 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.

En el primer número de nuestra revista se precisa lo que pensábamos y aún pensamos:

"El problema fundamental que encuentra en Chile una tentativa de renovación artística, es un problema de cultura. Un país nuevo, sin tradiciones estéticas ni bellos monumentos que en naciones más antiguas constituyen viva enseñanza y permanente ejemplo, necesita la creación de un ambiente propicio, que recoja y difunda la irradiación de los centros culturales más evolucionados, dando estímulo al mismo tiempo a nuestros valores artísticos incipientes".

Entre las líneas temáticas que se abordaron estuvieron: arte colonial, arquitectura y modernismo, historia de la música chilena, concepto de la cultura y sus implicancias, territorio y sociedad, patrimonio cultural regional, etc.

Se intentó mantener la **Revista de Arte** en el formato de boletín, pero fue peor. No más de tres números se alcanzaron a imprimir, con ciertos títulos controversiales que dividieron a la Sociedad, sumado a que don Domingo y el equipo editorial, habían cumplido con su gran cometido: el Instituto de Extensión Musical.

En 1944, **Domingo, Juvenal, Samuel y Romano**, llevaban diversas responsabilidades en las artes y la música nacional al alero de la Universidad de Chile.

Sumado a voces conservadoras y eclesiásticas que se escandalizaron por considerar a las poblaciones periféricas de Valparaíso, Santiago y Rancagua, dirigidas en la prensa por **Eduardo Cruz-Coke Lassabe** (1899-1974), médico y político. Se inició un receso indefinido.

Hace ya un tiempo veníamos haciéndonos varias preguntas:

- ¿Sabe nuestra juventud quiénes son los cuatro grandes maestros de la pintura chilena? ¿Conocen a **Aurora Mira Mena, Rebeca Matte Bello o Elsa Bolívar Bravo**?
- ¿Qué nociones tienen de arte las poblaciones que nunca han pisado un museo de arte?
- ¿Qué se enseña en las salas de clases sobre artes visuales?
- ¿Por qué el Ministerio de Educación no posee una sola unidad que se haga cargo del tema?

Fue el momento que con **Yvaín** vimos que era necesario que regresara la Sociedad de Amigos del Arte, con un diagnóstico claro, museos que se dedican a exponer según sean sus amistades, autoridades académicas y ministeriales ausentes de la enseñanza del arte, y una concentración de la escena artística y cultural en las grandes capitales de la nación.

Autorizados por la **familia Santa Cruz Bolívar**, y con la ayuda de **Jaime Bellolio Avaria**, alcalde de Providencia y miembro de la Sociedad Bach, se conformó 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; **Karen Plath Müller Turina**, investigadora en arte y folclor; y **Maximiliano Castro Rivas**, estudiante de segundo año de Derecho de la Universidad de Chile e investigador, (directores), nos constituimos en la Dirección de Desarrollo Comunitario (DIDECO) de la Ilustre Municipalidad de Providencia, el 9 de julio de 2025.

La escritura pública consigna los siguientes propósitos de la Sociedad hoy:

1. El arte de nuestra nación como fin democratizador para cada niña, niño y adolescente al interior de cada aula chilena.
2. La educación artística desde su problematización, reflexión, proyección y reconfiguración en aras de una nueva propuesta programática contemporánea.
3. Trazar y promover las directrices de la investigación estética y artística chilena del próximo siglo con un enfoque ciudadano mediante la **Revista de Arte**.
4. 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.

Anteriormente inscribimos la revista en la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Información, la cual nos notificó en su registro de revistas es-

pecializadas con el ISSN N° 2810-7829, el 28 de noviembre de 2024.

Después **Yvaín** configuró un nuevo comité editorial multidisciplinario, juvenil y contemporáneo:

Yvaín Eltit (director), secundado por **Karen Plath Müller Turina** y **Maximiliano Castro Rivas**, junto a **Igor Bernaola Mateluna**, historiador del arte; **Fulvio Ossa Dagnino**, psicólogo y guitarrista clásico; **Ignacio Ricke González**, **Agustín Maldonado Vergara**, estudiante de Derecho Universidad de Chile, y **Abraham Nicklas Cifuentes**, estudiante de Literatura hispánica de la misma universidad.

La revista es 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.

Las áreas que abarcamos son: artes visuales, arquitectura, diseño, música contemporánea y humanidades.

En esta revista n° 1 encontrarán los siguientes textos:

- Editorial
- Carta a Samuel Negrete Woolcock (1962), Domingo Santa Cruz Wilson
- Inauguración Museo de Arte Contemporáneo (1947), Juvenal Hernández Jaque
- Niño en el campo (1912), Samuel Negrete Woolcock
- Reorganización Sociedad de Amigos del Arte (2025), Yvaín Eltit
- Dibujo a Julio Fossa (1908), Pedro Lira Rencoret
- Degeneración del arte cristiano (1931), Gabriela Mistral
- Retrospectiva de Pedro Olmos (1993), Oreste Plath
- Letras a Michita (1975), Roberto Matta
- El arte obrero, la tradición y el porvenir de la arquitectura (1922), Pedro Prado
- Siete años en Magallanes (1960), Laura Rodig
- Cartas a Luis Oyarzún (1972), Adolfo Couve,
- Carta a los Diez (1918), Julio Bertrand Vidal
- Historia del Grupo Rectángulo (1962), Elsa Bolívar Bravo
- Crítica y autocrítica (1961), Pablo De Rokha
- La búsqueda de una identidad nacional (1965-1972), José Venturelli
- Rebeca Matte Bello: 150 años plasmados en el mármol (2025), María Ester González Cereceda
- Dart: Festival Internacional de Cine Documental Sobre Arte (2025), Isabella Cichero
- Preludio N°5, Carlos Zamora Pérez

Muchas gracias



Cien años de pintura chilena

(primera parte)
(mayo de 1947)

Marco Bontá. *Pintor, grabador y académico*

La pintura es uno de los aspectos de las artes que más tiempo tarda en desarrollarse en Chile. De los países de América del Sur es uno de los últimos en impulsar esta forma de la cultura. Perú, México, Ecuador, Colombia, Venezuela y Brasil desde antes de su independencia, durante el período colonial, fueron más favorecidos y las corrientes culturales europeas encontraron en estos centros un ambiente más propicio, que les permitió dar comienzo, con mucho mayor anticipación que en nuestro país, a algunas escuelas de pintura. En todos ellos pudo surgir una pintura o arte colonial y muchas obras fueron ejecutadas por mano esclava. La escuela quiteña, que abasteció en el siglo XVIII el modesto mercado americano con cuadros místicos y algunos retratos, fue una de las más fecundas, la que alcanzó mayor auge durante la colonia, como, asimismo, la primera escuela que pone en contacto la sabiduría técnica de la pintura española con el sentido plástico rudimentario del indio.

Los distintos factores que en América dieron origen al desenvolvimiento del arte formal, para Chile se hacen más negativos debido al poco interés que, al comienzo de la formación de estos pueblos, demuestran las corrientes inmigratorias que le consideraban demasiado pobre, sin oro ni metales preciosos. Chile, por consiguiente, no posee pintura de esta época y los ensayos que pudieron hacerse no pasan de ser simples balbuceos de copistas aficionados que tienden más bien a reproducir o imitar defectuosamente, con pobrísima técnica, los cuadros de pintores europeos de temas religiosos. Entre estos se destaca el jesuita Carlos Haimhausen, que introdujo al país, entre los hermanos de esa orden, algunos escultores, pintores y arquitectos en un intento de producir en Chile un primer movimiento artístico. También cabe citarse el criollo chileno Ignacio Andía y Varela, que sobrevivió a la independencia e hizo retratos de capitanes y gobernadores del reino que aún se conservan.

Alguna importancia pictórica tienen los retratos de O'Higgins y de otros próceres, del mulato José Gil, de origen peruano, que vino a Chile de paso en los años que vieron el nacimiento de nuestra República.

La pintura chilena nace en conjunto con la independencia, pues hasta ese momento, ni el aporte europeo, ni el indígena, proporcionan elementos suficientes para su formación. Los viajeros ilustres que por cualquiera razón pasaron por el país durante los años que anteceden a la emancipación política, no dejaron huella alguna en el arte y la herencia indígena, por otra parte, rudimentaria y absolutamente primitiva desde el punto de vista de las formas, no alcanza más allá del cultivo de una alfarería de técnica y concepción pobre que se mantiene inmóvil en su etapa de desarrollo, desde el descubrimiento de América hasta nuestros días.

Chile no demuestra preocuparse seriamente de estas cosas, sino hasta la llegada al país de algunos artistas europeos, que son atraídos por el brillo y el prestigio que va adquiriendo en el exterior la joven República. La seriedad y el patriotismo de sus primeros gobernantes, como asimismo el esplendor de días de riqueza que sobrevivieron más tarde, dan impulso a todos los aspectos de la cultura y al progreso intelectual. En 1842, el gobierno funda la Universidad de Chile, crea en 1849 la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Escultura de 1859.

Es con la llegada al país de los pintores Charles Wood, de Liverpool, Juan Mauricio Rugendas, de Augsburgo, y Raimundo Monvoisin, de Burdeos, que se inicia un movimiento de interés y el arte pictórico comienza a echar raíces en el país. El primero de los nombrados fue contratado por el gobierno para enseñar dibujo en el Instituto Nacional, que había abierto sus salas de clase el año 1813. Era de oficio militar



Juan Mauricio Rugendas. *Vista de Santiago desde el cerro Santa Lucía hacia el oriente, 1840.* Óleo sobre tela; 33,5 x 41,5 cm. Colección privada

y pintaba de afición, con preferencia marinas; el segundo, Rugendas, e igualmente el tercero, Monvoisin, son dos pintores de oficio, de rica experiencia y de larga y conocida carrera artística en Europa. La obra realizada entre nosotros por estos artistas es, desde un comienzo, el contenido formal de mayor significación. Es, puede afirmarse, el fundamento definitivo de todo el desarrollo ulterior de nuestra pintura. Rugendas, viajero curioso y penetrante, atraído a la tierra chilena, seguramente, por ese espíritu nuevo que imponía el Romanticismo en Europa: ese espíritu nuevo que pudo romper con el academicismo neoclásico del imperio napoleónico, que introdujo un aspecto nuevo en la vida y como consecuencia inmediata, transformó los temas de ese tiempo, despertando la curiosidad por las tierras lejanas y exóticas. Así como el pintor francés Delacroix fue al África a pintar odaliscas, guerreros árabes y cacerías de leones, del mismo modo, Rugendas busca en los países de América lo típico, lo que posee un auténtico color local y puede decirse con certeza que es el primero que descubre por estos lugares lo pintoresco de la fisonomía de nuestras costumbres. A su pincel se deben los cuadros que mejor han interpretado los temas

criollos: en algunas telas, este maestro alcanza resultados deliciosos, tanto en la técnica, profundamente ágil, como en la composición libre y ajustada a las concepciones más elevadas del arte europeo. Muchas de ellas recuerdan la gracia y el encanto de los cartones para tapicería de Goya. Rugendas es un pintor todavía poco conocido entre nosotros y a quien falta una verdadera valorización; sobre todo, como precursor de lo que podría llamarse el estilo de una escuela de pintura americana. Cabe hacer notar un fenómeno curioso; y es que este pintor no tuviera mayor influencia en la formación de los sentimientos artísticos que sirvieron de base a nuestros primeros artistas, ya que en su arte se reflejaba de un modo inconfundible, todo lo nuestro: contenido y forma. En cambio, no pasó lo mismo con Monvoisin, que desde el primer momento entusiasma al medio ambiente y es él quien forma en Chile los primeros discípulos de cierta importancia: como son Francisco Javier Mandiola y Gregorio Torres. Monvoisin, si bien es cierto, aportaba una técnica más completa, es decir, más de acuerdo con el criterio que se tenía de la pintura, con mayor oficio manual para reproducir la realidad; sin embargo, no tiene el mismo vuelo imaginativo de Rugendas y el arte que realizara en Chile está condicionado a la pintura llamada de cámara; retratos de personajes de nuestra sociedad, individuales o de conjuntos, en el ambiente y la pompa de entonces. Los cuadros pintados en Chile sobre temas históricos son bien característicos por la falta de entusiasmo y de impulso innato con que están realizados. Ellos demuestran claramente la restringida perspectiva que lo hiciera viajar a América. No obstante, su sabiduría de oficio queda en evidencia con claro acento: Monvoisin no era un artista destinado a desentrañar de lo desconocido una expresión plástica de ricos contornos, como lo hiciera un Delacroix, un Rugendas dentro de sus proporciones y, más tarde, en forma tan maravillosa, un Paul Gauguin



Raymond Monvoisin. *Retrato de Mariano Egaña*, 1827. Óleo sobre tela; 117 x 90 cm. Colección Banco Central

que elevó de rango y categoría la región y los personajes más anónimos de la paradisíaca isla de Tahití. Es el impulso del naturalismo de David y de Ingres lo que anima los primeros pasos de nuestra iniciación en el arte de la pintura.

Con Monvoisin, algunos aficionados chilenos se ensayan en la técnica de pintar retratos; pero es solo en 1849, cuando por Decreto del Ministerio de Educación, se fundó la Academia de Bellas Artes, que los estudios artísticos adquieren una organización que hace posible su desarrollo sistemático, sin interrupción hasta nuestros días. Se designó para el cargo de director a Alejandro Cicarelli, napolitano de nacimiento y pintor de oficio, con estudios artísticos en el Instituto Real de Bellas Artes de su ciudad natal.

Cicarelli fue contratado en el Brasil al término de sus compromisos con el emperador, donde ejerció de pintor de cámara y profesor de la emperatriz María Teresa de Borbón.

La influencia que su enseñanza pudo ejercer en aquellos tiempos precarios para iniciativas de este género, en que todo había de ser improvisado por el propio maestro, se mantuvo de acuerdo con sus concepciones y la manera como entendía los diferentes aspectos de su arte. Sin ser un romántico, como correspondía a su época, Cicarelli continuó, más bien, fiel al neoclasicismo; añoraba a Roma y a Grecia en su edad más pura, y a su llegada al país hizo la promesa muy singular a la buena fe nativa de que reconstruiría entre nosotros la Atenas de la América del Sur.

En esta Academia de Bellas Artes se forma el primer grupo de artistas republicanos de resonancia en la pintura chilena: Antonio Smith, nacido en 1832 y muerto en 1877, quien inicia, en un esfuerzo muy saludable, la búsqueda de las cosas de su tierra: la del paisaje, siendo el precursor de esta forma de expresión, que más tarde ha de tener tantos y serios cultores entre los nuevos artistas nacionales. Manuel Antonio Caro, nacido en 1835, fallecido en 1903, interpreta las costumbres populares como el anterior; en sus cuadros, muchos de gracia y técnica ágil, donde se constata también el primer intento logrado para exaltar en el arte, las escenas características de la vida chilena.

A mediados del siglo XIX, Chile transforma su economía con el advenimiento del salitre y los ricos yacimientos de oro y plata. Con ello surgen nuevos alientos para todas las actividades del país y como consecuencia lógica de esta situación las Bellas Artes reciben nuevos y vitalizadores impulsos.

En 1869, es designado director de la Academia de Bellas Artes un pintor de origen alemán, Ernesto Kirchbach, nacido en Dresden, discípulo destacado de Julius Schnorr, director de la Academia de Múnich, quien vino a continuar la obra

empezada por Cicarelli. Al igual que su antecesor, Kirchbach gustaba de la pintura anecdótica, de los retratos y de los temas históricos. Su preocupación por el dibujo y la composición lo hacía despreocuparse de otros aspectos esenciales de la pintura, como es el colorido. Sin embargo, un extraño y feliz contraste pudo realizarse con este maestro teorizante y de rígida enseñanza: pudo formar discípulos de la categoría de un Juan Francisco González, el más libre de todos, el menos académico y el mejor colorista de nuestros pintores.

Años más tarde sucede en la dirección de la Academia otro pintor italiano, Juan Mochi, y gracias a la obra que dejara iniciada Kirchbach, la enseñanza de las Bellas Artes toma decidido incremento en el medio cultural chileno y cada día crece el entusiasmo por su práctica, la que se ve enriquecida con nuevos cultores, que entran en la carrera del arte con criterio absolutamente profesional. Mochi despierta en sus alumnos la necesidad de buscar en Europa, en París principalmente, el complemento final de su perfeccionamiento. Es en estas circunstancias cuando surge para el arte nacional un grupo de pintores de alta calidad y preparación, que dan comienzo a un movimiento serio, y con ellos, sin duda, se establece la base de lo que puede empezar a llamarse la pintura chilena: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos.

La convivencia con el vastísimo panorama del arte europeo: la riqueza de aquellos centros de estudio, con sus museos y galerías que abarcan siglos de arte; el aprendizaje con maestros destacados y la posibilidad de alternar en un medio de inquietudes superiores, tuvo para estos primeros pintores viajeros, resultados prodigiosos. No debemos olvidar que por aquellos tiempos el contraste con el pobre ambiente artístico de nuestra capital, era infinitamente mayor que hoy



Juan Mauricio Rugendas. *Vista de Santiago desde el cerro Santa Lucía hacia el oriente*, 1840. Óleo sobre tela; 33,5 × 41,5 cm. Colección privada

en día. Se carecía de todo, salvo de la reciente y pobremente dotada Academia, que contaba con una o dos salas de clase, con modelos de yeso y una que otra litografía de algún cuadro antiguo europeo; todo esto en medio de una atmósfera de estancamiento que le imprimía la afluencia de aficionados de la sociedad santiaguina, que tomaban las bellas artes como un pasatiempo elegante o simple «adorno». Eran muy pocos los que buscaban por entonces en el arte un camino para expresar algo íntimo, obedeciendo a ese impulso natural, indispensable, que antecede a toda creación artística de calidad.

Pedro Lira fue a Francia con la resolución inquebrantable de dedicarse por entero al estudio y al cultivo de la pintura, abandonando por completo toda otra actividad que pudiera alejarlo de estas preocupaciones. Ni aun la atención

de sus bienes personales le preocupa, pues sacrificó casi totalmente su fortuna personal en aras de este ideal que se había trazado. Vuelve de París convertido en un maestro. Una técnica magnífica ennoblece su obra y sus virtudes de artista se han afirmado; su espíritu curioso, abierto a las ideas nuevas, le facilita la comprensión y modalidades del arte de su época. Es un artista romántico puro: la grandiosidad y ejemplo de Delacroix, a quien entiende y admira profundamente, lo llena de entusiasmo y de sueños que procura expresar en telas de grandes dimensiones. De esta época son los cuadros *Sísifo*, *La Fundación de Santiago* y *Los Canteros del Mapocho*. Desde Europa mira hacia su tierra con fervor y en su último período, cuando los vientos de renovación del impresionismo revolucionario francés comienzan a sacudir al naturalismo anecdótico, de los románticos de última hora que exageraban la nota, con sus te-

mas del dolor y de la miseria, Lira se acerca más a los motivos de su suelo natal, y, con una visión clara y bien entendida de la atmósfera y de la luminosidad de los impresionistas, pinta escenas criollas como son: *El niño enfermo*, *Niñas en el balcón*, que ponen en evidencia hasta qué punto estuvo siempre atento a todo sentido de evolución y de progreso.

Pedro Lira fue el fundador del Museo de Bellas Artes; escritor, editor de revistas. Agita proyectos de protección oficial para el artista, propaga las ideas estéticas de Hipólito Taine, recopila un *Diccionario Biográfico de Pintores* de utilidad para el estudio de la historia del arte. Aparte de toda esta actividad, desempeña el cargo de director de la Academia de Bellas Artes, después de Mochi, y toma a su cargo la enseñanza de la pintura donde desarrolló una acción pedagógica de resultados magníficos, que son la base del interés con que el país acoge posteriormente el incremento de las actividades artísticas. Su labor de orientador fue prolífica y formó un grupo valioso de artistas que aún viven y de entre los cuales se destaca la venerable figura de Pablo Burchard, su discípulo preferido y Julio Fossa Calderón, que obtuvo las más altas recompensas en los Salones Oficiales de París y que acaba de fallecer en esa ciudad.

Contemporáneos de Lira, que contribuyeron a la formación de lo que puede llamarse nuestro primer período de pintura nacional y que merecen ser citados por haber realizado una labor artística que está lejos de ser el producto de una simple afición, son los siguientes pintores: Cosme San Martín, que practicó de preferencia el retrato; Onofre Jarpa, paisajista que interpretó la cordillera de los Andes con acierto, dentro de un realismo absolutamente descriptivo; Ernesto Molina, pintor de paisaje con cierto sabor de intimidad; Alfredo Helsby, pintor de la luz y de la atmósfera, con visión impresionista; Ni-

canor González Méndez, dibujante y excelente profesor; Rafael Correa, pintor de animales con marcada influencia de Troyon; Alberto Orrego Luco y Ramón Subercaseaux, pintores de calidad, pero con espíritu de turistas, casi todos sus cuadros son *souvenir* de viajes.

Alfredo Valenzuela Puelma es otro pintor que, como Lira, toma el arte con resolución, eso sí, menos curioso que este, se detiene en toda su obra en las formas y los temas de los románticos. La influencia de Delacroix lo hace pensar también en el África muy en boga entonces y, con su técnica que en nada desmerece a la de los buenos pintores europeos, pinta grandes cuadros de temas árabes: *La Perla del Mercader*, *Magdalena*, *La resurrección de la hija del Jairo*, hoy en nuestro Museo. Fue un gran retratista, su obra es abundante y generosa en cualidades pictóricas. La vida de París lo sedujo definitivamente y es allá donde lo sorprenden sus últimos días. Valenzuela Puelma se alejó sin labrar hondos surcos en su tierra natal, como lo hiciera Pedro Lira, y más tarde como ningún otro artista chileno, Juan Francisco González.

Es con Juan Francisco González que la vida artística nacional se vitaliza y adquiere contornos propios. Su pintura es la manifestación de una inquietud constante para encontrar un camino que exprese los caracteres de su tierra y de su raza. Como educador es uno de los ejemplos que más arraigado vive en el recuerdo de los que fueron sus discípulos, o de los que le conocieron. Su fuerte personalidad acentuó con rasgos originales: tanto su obra como sus gestos y su acción en el medio artístico nuestro, representa una de las páginas más ricas dentro de la corta historia del arte nacional.

Tuve el placer de ser su alumno y pasar varios años junto a su benéfica influencia, al igual que la mayoría de los pintores que hoy forman mi

generación, tal vez, la más abundante de todas las que se han formado en el transcurso del desenvolvimiento del arte chileno. Es a él a quien debemos nuestra formación y el entusiasmo que hemos puesto en este difícil camino del arte.

A su muerte, organizamos una exposición retrospectiva de toda su obra, como un homenaje póstumo al maestro. En esa ocasión escribí las siguientes palabras que deseo repetir, aquí porque nunca será suficiente el recuerdo que de él hagamos. La maravillosa lección que se desprende de tan acendradas convicciones del arte y de sus fines, serán todavía, por mucho tiempo, el fuego sagrado de una bien entendida chilenidad.

Dije entonces: «Con su sombrero calañés, su melena plateada y ondulante; sus mostachos bien distribuidos sobre la coqueta mosca que adornaba el fino mentón: desabrochada la chaqueta y las manos atrás con su cañita que pocas veces apoyaba en el suelo, mirando por encima de los hombros, con aire arrogante, como un D'Artagnan, entraba todas las mañanas a la Academia de Bellas Artes».

En el taller, los alumnos le esperábamos con cariño para oír sus consejos y correcciones. El maestro, paseando por entre los caballetes hacía lacónicas observaciones al pasar frente a cada uno: «ver grande —decía— de arriba a abajo, y resolver en el tamaño de la uña». Así, con frases esquemáticas y simples, transmitía su sentido del arte.

Estas frases sencillas, dichas en el transcurso de su vida de maestro, eran precisamente la verdad de su criterio estético, la forma de su concepción pictórica y el espíritu que animó su obra.

Quizás sus alumnos no comprendimos entonces el sentido cabal y la profundidad de estas palabras, que hoy frente al panorama total de la labor realizada, es posible apreciar su significación.

Para don Juan Francisco González, «ver grande, resolver en el tamaño de la uña», significaba que la belleza no residía en las dimensiones de la tela, ni mucho menos en el motivo o modelo; sino en la visión generosa del mundo de las formas, en la emoción expresada, materializada en obra de arte. He aquí, porqué su pintura está concebida en pequeños cartones, que, sin embargo, son un panorama extenso de meditaciones de elevado vuelo plástico.

La unidad que caracteriza toda buena pintura queda enunciada en la frase simple y familiar del maestro; «ver de arriba a abajo», lo que significa enfocar en una sola mirada la expresión total de las formas: prescindir del detalle para captar lo esencial, ya sea en la luz o en el color, y concebir simultáneamente la nueva forma: el cuadro.

En su pintura está muy distante de ser el frívolo copista de rincones de arrabal o el buscador de leyendas de caserones abandonados, a pesar de sus buenas aficiones a la charla y a la narración de cuentos del terruño, para lo que poseía una gracia admirable. La psicología de su raza la sabía caracterizar con singular picardía; pero el pintor era silencioso, profundo y concentrado en la acción.

Su arte es la expresión clara de una paleta sensual e insaciable de armonías policromas.

Como impresionista del color, cada plano, cada centímetro de sus telas está enriquecido por la superposición de tonos diversos, de artificio sugestivo, expresando un verdadero estado emocional de gran lirismo. Los motivos se pierden: la preponderancia del color borra toda



Juan Francisco González. *Rosas*. Óleo sobre madera; 47,5 x 34,5 cm. Colección Museo Palacio Vergara

línea, toda construcción, hasta llegar a veces, a deslindar con el surrealismo, como, por ejemplo, en sus motivos de flores, acaso los más característicos y valiosos de su obra, en donde la personalidad del artista se arrecia y adquiere mayor relieve.

Un pedazo de sandía, una fruta cualquiera; una flor, un trozo de muralla, etc., son mundos suficientemente grandes para su inagotable paleta.

Tres viajes de estudio a Europa, justifican sus convicciones pictóricas y la tenacidad con que supo mantenerlas. Estudió a los venecianos: la técnica de Velázquez; penetró en la escuela napolitana, a través del «Españoleto» Ribera, al que siguió como lo demuestran sus admirables academias. Sintió el dramatismo de Delacroix, las frondas decorativas de Corot; pero el impresionismo francés, audaz y revolucionario, pudo más en su alma joven de ilusionado que el Tiziano, que el naturalismo de Mercier, Herner, Cabanel, Courmon y Bourguereau. Junto con el aire libre de Sisley, la luz de Pissarro, la magia colorante de Monticelli construyó su estilo y ordenó su expresión.

Su temperamento y su poder de asimilación, pudieron permitir al artista elegir cualquiera de los innumerables caminos que el panorama histórico y contemporáneo del arte europeo muestra al artista americano, todos tentadores, para quien busca un oficio o sistema de fabricación de cuadros: no obstante, para los artistas verdaderos como Juan Francisco González, su intuición selectiva le encauzaron por el único camino lógico y natural que correspondía a sus emociones, a sus inquietudes estéticas: el camino que marcaba su época.

Esta selección no dejó de ocasionar en nuestro ambiente algunos sucesos pintorescos, que más de una vez encendieron su cólera o des-

pertaron su buen humor. Era sabroso y picante recordar con él su regreso al país del segundo viaje a Europa. En nuestras manos están los amarillentos recortes de prensa, en los cuales los amantes de la costumbre y de la tranquilidad espiritual, ponían en alarma la opinión pública por el escándalo de su pintura «moderlista y desorientadora».

Existe un hecho ineludible: la masa se transforma y al evolucionar modifica sus ideas, para ella es hoy Juan Francisco González, un «pintor clásico» y comprensible...

Captador siempre del momento, su arte no se detuvo en la sistematización de ningún estilo, por más que ésta halagara su vanidad o sus intereses, y ya al final, como en un arranque de completa renovación, deseando acaso, empezar de nuevo, sintió resurgir la línea constructiva de los clásicos italianos.

Juan Francisco González marca una etapa justa y precisa de transición, de gran trascendencia para el desarrollo de nuestro arte: pues, en ella se detiene lo superficial y desarraigado, para hacer surgir el espíritu curioso e investigador, encaminado hacia la conquista del ideal que tiene derecho a forjarse cada generación.

El maestro ha dibujado su último croquis, su cuaderno quedará abierto mostrando su vida y su obra magnífica. Será la expresión del mayor esfuerzo para encontrar el alma de un pueblo, como el más vigoroso estímulo de dignidad artística que hayamos recibido en el transcurso de nuestra pintura.

Una carta en París

(Mayo de 1925)

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Alberto Ried Silva. *Escultor y escritor*

París, mayo de 1925.

¿Qué persona culta no ha visto alguna vez en su vida, por lo menos una reproducción del famoso cuadro de Ignacio Zuloaga titulado *Mi tío Daniel y su familia*?

Pues bien, yo he tenido ayer el honor de conocer a la familia del tío Daniel en una soberbia presentación de las obras de su difunto fundador y de otras propias que los hijos han efectuado por primera vez en París.

Los herederos de ese patriarca de la cerámica española (herederos de sangre), por espíritu y por arte se han aventurado "en la lengua promiscua y turbulenta" donde se cotizan todos los valores estéticos del mundo, y, metidos en un departamento del Hotel Goya, en pleno *Faubourg Saint Honoré*, exhiben un conjunto, por demás, heteróclito, de *pottiers*, de mayólicas y de mil variados objetos de alfarería que dan en su conjunto una nota de exotismo bien raro, en este París de las faltas entrabadas o de las blusas de seda temblorosa.

Teodora, Esperanza y Juan, resolvieron a la muerte de su padre, don Daniel, acaecida en 1921, continuar la obra iniciada por su ilustre progenitor.

En una hermosa iglesia románica de la histórica ciudad de Segovia, la iglesia de San Juan de Los Caballeros, propiedad suya, tenía don Daniel instalados sus talleres, sus hornos y su propia morada.

Allí mismo sus hijos han proseguido y acrecentado la obra.

Juan ha publicado un álbum en que se resumen en policromías algunas de estas maravillas; me lo obsequia diciéndome: "Tome usted esto, aquí encontrará algo de ese prodigio iniciado y realizado pacientemente durante una vida entera, por mi gran padre".

Esperanza y Teodora están también junto a mí, son las mismísimas muchachas del cuadro de su tío Ignacio que ahora disuenan armoniosamen-

te en París, como las notas puras y lejas de un oboe, en una orquesta endiablada.

"Ah —dice Teodora— están también junto a mí tantos recuerdos Si usted fuera a visitarnos a Segovia, viviría en la misma iglesia, que es nuestra, y despertaría en las mañanas con el canto de los gallos. Este París nos agobia..."

Esperanza, en un gesto bien meridional, avienta sobre sus hombros un gran chal a grandes flecos y exclama: "Sí, señor, aquí no nos acostumbremos... Estamos en primavera y todavía no se ve el cielo... Hace frío y mucha bulla".

Iniciados los hijos en los mil secretos de la técnica de este arte de la cerámica por el padre, don Daniel, han logrado resucitar en España centenares de viejos modelos que los siglos habían sepultado. Recorro, en compañía de este castellanísimo grupo de artífices, la admirable exposición, y pronto descubro que no puede contemplarse la cerámica si no es con la sensación de remozamiento de lo arcaico o dentro de un marco de la más absoluta y revolucionaria modernidad. Es decir, que no me interesa el partido del centro y que, o me voy con el de la extrema izquierda, o con aquel de la derecha conservadora.

Los modelos que más se venden, según confesión propia de mi amigo Juan, son justamente los más "sensatos". Ocurre, en consecuencia, con las obras ceramísticas, análogo al fenómeno que aquel de las exposiciones de pintura o de escultura. Se venden las cosas que no gustan a los artistas y que en alfarería podríamos calificar también como obras *pompier*s.

Juan Zuloaga y sus hermanas testimonian mi tesis y me dicen con bondadosa sonrisa: "¿Qué quiere usted? ¿Quién que no sea artista de verdad, va a comprar por ejemplo este Cristo primitivo y deforme? ¿Y quién que no sea una persona equilibrada, moderada o americana no va a comprar este otro?". Veo paisajes cosidos en que se destacan yuntas de bueyes, colinas llenas de luz o techos rojos; todos fotográficamente iluminados.

...

Los Zuloagas nacieron artistas, pero también en el corazón de España, de esa España vieja, en esa Castilla de ayunos y renunciamentos, la estúpida e inevitable lucha por la vida los ha obligado a fabricar y producir mucho. La modernización de los procedimientos técnicos acarrea fatalmente consigo el perfeccionamiento.

Informe sobre los Tajamares

(1792)

Manuscrito inédito⁷

Colección Joaquín Toesca y Ricci

Archivo Patrimonial | Pontificia Universidad Católica de Chile

Manuel de Salas. *Educador y político*

M. Y. S. P.

Santiago, 6 de Septiembre de 1792.

Informe el Subdelegado D. Joaquín Toesca
como Arquitecto a cuyo cargo corre la ejecución de esta obra.

(Firma)

Arquitecto D. Joachín Toesca.

En 14 de octubre del año pasado de 791: se sirvió Vuestra Señoría nombrarme de Intendente de la necesaria Obra de Tajamares del Río de esta Ciudad, y de los Ojos del Puente de ella, que tantos tiempos haize se deseaba y proyectó, que hoi deve al zelo de Vuestra Señoría la Confirmación de Su Majestad, y un fondo conque verificarse. Inmediatamente empesé a asitar el desempeño de esta confianza con todo el zelo que me dicta el amor a mi Patria, mi propio honor, y el deseo de contribuir con

este monumento a la Gloria de un Gefe que por tantos modos beneficia a este Reyno.

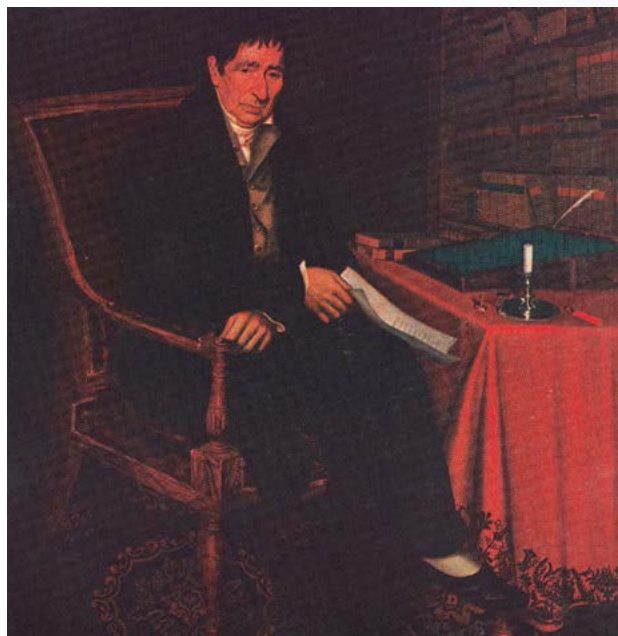
Se ha logrado a esfuerzo de las oportunas Providencias de Vuestra Señoría, hazer un abundante acopio de Materiales, Herramientas, y Utensilios de buena calidad, y a los precios mas comodoss. Los Subalternos indispensables que nombré usando de las facultades que Vuestra Señoría me hizo honor de darme han servido con aquella pureza, y actividad que exiése una Obra publica, y de que se les ha procurado dar

⁷ Transcrito por Fulvio Ossa Dagnino.

ejemplo. Los Sueldos asignados a estos desde el Director hasta los simples Jornaleros son los mas cortos que se han visto en el Reyno, y tal vez en parte alguna; y sin embargo sirven bien y gustosos.

Al conjunto casual de estas felices circunstancias deve esta Ciudad ver concluida, y en su total altura una parte que es considerable para haver sido hecha en el primer año en que se empesó sin conocimiento del Terreno, de los Operarios, y abastecedores de Materiales, Viveres & y en que ha sido forzoso haver otras Obras que debian preceder a la principal, como, apartar el Rio, y componer el Camino: esto tiene de largo 120 Varas Castellanas; de altura 7, comprehendido un Estrado, ó simiento de 3 Varas; de ancho sobre que descansan los Estribos, el espesor de otra Muralla, de 2 Varas; y su distancia de Estribo a Estribo 4 Varas, siendo el esquera de estos el de vara y quarta; y en suma un pasamano de una vara de alto: asimismo hai hechas cien Varas de Simiento, y muchas de escabacion para otros.

Antes de poner la mano a esta Obra, y para su aciento, entre otras cosas consulté a Vuestra Señoría para que se sirviese declarar qual de los Planes que corren en los Autos hechos por varios Ingenieros devia executarse; y Vuestra Señoría en una Junta que mandó formar para esto, prescribio los Materiales, dimensiones, y lugar desde donde devia empesar a Trabajar: concluyendo con sujetar a mis devidos conocimientos las ocurrencias que no pueden preveerse de ante mano, y hazer aquellas variaciones que exiñsen las ocurrencias. Con estas facultades, las luzes que me han subministrado la experiencia, y observacion, y consultando a la solidez de la Obra, compreferencia a una escrupulosa adesion al prebonido por la Junta, se ha variado en la execucion lo mandado aun que no en parte substancial, pero que influie en la eco-



Manuel de Salas (1754–1841)

nomia, y Robustez. Todo se ha hecho despues de mui meditado por el Dixector D. Joaquín Tosca, Arquitecto aprobado por la Academia de San Fernando, y Alferez de Exercito.

Mi anelo de servir vien al publico, y de desempeñar la confianza de Vuestra Señoría no se tranquiliza con esto, y asi antes de continuar el Trabajo me parese combeniente que, si Vuestra Señoría lo tiene a bien, mande Reconocer lo hecho hasta aqui, y el metodo que se observa con todo lo demas que le parezca, y determinar si deve continuarse en la misma forma, o no, y de este modo llevar en sus Hordenes seguro el aciento y cumplimiento de mi obligacion, que es de asegurar la Ciudad, y complazer a Vuestra Señoría.

Nuestro Señor Guarde a Vuestra Señoría muchos años. Santiago y Septiembre 4. de 1792...

Manuel de Salas
M. Y. S. P. G. y C. General D. Ambrosio O'Higgins
de Ballenary

Informe sobre creatividad

(1979)

Manuscrito inédito

Elsa Bolívar Bravo. *Pintora y profesora*

Hace más de dos años, dentro de las pocas horas disponibles que me dejaban las labores directivas del Departamento de Artes Plásticas, comencé a trabajar en una línea diferente a la que hasta entonces había mantenido en mi pintura: color bastante saturado y contrastado, formas planas estrictamente sometidas a estructuras geométricas y ausencia de figuración.

En 1980 retomé mi quehacer pictórico, después de haber pasado por un largo período de dudas y meditación sobre el mismo. Vino de pronto una necesidad de expresar el vacío y el silencio, no como una actitud nihilista de huida y rechazo de la realidad, sino como un medio de volver a lo esencial para encontrar el nuevo rumbo.

Pinté entonces algunos cuadros con el mínimo de elementos: color negro y blanco. El primero: negro, matizado para expresar luminosidad sobre el plano, textura para animar las superficies demasiado despojadas de formas; quise así dar espontaneidad a la factura, con pincelada suelta y cierto grosor de materia. El segundo: blanco, lo trabajé con la mayor pureza posible,

dejando el tono natural de la imprimatura en algunos casos o usando el pigmento vinílico, luminoso y frío.

En el intertanto viajé a Nueva York, donde casualmente tuve la oportunidad de ver en el Museo Whitney, una exposición de la escultora norteamericana Louise Nevelson. Una de las tres salas que constituían su exposición exhibía obras únicamente negras dentro de un ámbito del mismo color; la más interesante de estas obras era un entorno cuyo recorrido interior y contemplación producía el mismo estado anímico de reconocimiento y serenidad que yo buscaba conseguir.

Otra sala en el mismo museo, constituida por obras minimalistas y concretas, también con ausencia casi total de color, confirmó mi identificación con este clima silencioso y casi místico. Sobre todo, se me hizo más significativo en ese momento por el contraste que presentaba con el acelerado ritmo, el bullicio y el color de la ciudad de Nueva York.



Elsa Bolívar. *Caracola-Marginella Gigante 4*, 2009. Óleo sobre tela, 60x60 cm

Un tiempo después me propuse comenzar una nueva serie, agregando al color negro la presencia de una forma específica dada: el cubo.

La selección del cubo no se producía al azar. Había estado trabajando con varios grupos de alumnos, dentro de un curso de composición aplicada, con los cuales analizamos tanto su significación, en varios ámbitos, como su estructura interna y externa.

El cubo, y el cuadrado, su exposición bidimensional, existen como forma y como símbolo en la gran mayoría de las culturas desde la prehistoria. Como signo numérico, el cuadrado reviste una variedad de significados mágicos; como figura geométrica ornamenta la piedra, la cerámica y la arquitectura de innumerables

circunstancias. Como cuerpo o estructura espacial se encuentra en la arquitectura desde la prehistórica hasta la actualidad, pasando especialmente por el oriente, la casa japonesa usa como módulo el cuadrado en sus espacios y exteriores.

En fin, es imposible enumerar la enorme variedad de significados y usos que esta forma descubierta por el hombre tiene a través de la historia.

Personalmente, me interesó de ella su característica de estabilidad, simetría y multidireccional en su espacio interior. Representa la máxima quietud y al mismo tiempo, todo el potencial de movimientos humanos a través de sus múl-



Elsa Bolívar (a la izquierda) y estudiantes en su taller en la Universidad de Chile (1982)

tiples ejes direccionales: vertical, horizontal y diagonal.

Mi último trabajo lo constituyen cuatro telas (1×1 m.) que forman una unidad; en ellas se distribuyen cuatro cubos negros iluminados focalmente, creando un espacio entre todos ellos a través de la proyección de sombras. Las denomino "Moradas del silencio N° 1, 2, 3 y 4" porque con ellas invito al espectador a sumergirse en un mundo silencioso y oscuro para enfrentarse consigo mismo.

Planeo nuevas obras en las que el movimiento, de alguna forma prometedora de nueva vida pueda, tal vez, romper el silencio. Dichas obras serán enviadas al Certamen Nacional de Artes Plásticas.

Trabajo en este momento la casi totalidad de mis horas disponibles en el taller del que dispongo en el campus Las Encinas, el cual está abierto a la comunidad de la Facultad que se interese por visitarlo.



Elsa Bolívar. *Boceto Recolectora, elemento fuego.* Óleo sobre tela; 48 x 30 cm

Arpilleras⁸

(1984)

Alberto Pérez Martínez. *Artista visual y académico*

Introducción

El tema de la presente investigación es la presentación y análisis de las artesanías realizadas por los detenidos políticos en cárceles y campos de detención o concentración, como así mismo las de aquellos que, habiendo logrado su libertad, continúan realizando las mismas artesanías que han incorporado ya a su vida.

Junto con este arte, otro, de gran valor expresivo y que toca tanto el campo del tapiz como el de la pintura y la poesía, es también sujeto de análisis.

Las arpilleras realizadas tanto por las mujeres, familiares, detenidos o desaparecidos, como por las esposas de los cesantes, reúnen condiciones nunca vistas en Chile.

De condiciones estéticas indudables, son, sobre todo por su origen, una forma de quehacer netamente comunitario.

Este origen comunitario es el resultado de experiencias en que el sacrificio común, las privaciones, la organización de un sistema de trabajo y ventas, la necesidad de subsistir y mantener en funcionamiento el pequeño núcleo artesanal, permiten que el relato que se desarrolla en los tapices, llamados genéricamente arpilleras, sea un testimonio vívido y rico de una realidad inédita.

La relación de estas comunidades con la sociedad es a la vez nueva como lo es también la de la Iglesia con el mundo carcelario. Asimismo, el contacto con las personas que apoyan los pro-

8 El presente texto no constituye un artículo propiamente tal. Son apuntes que Alberto Pérez solía escribir a mano y luego mandaba a transcribir a máquina. Los utilizaba como apoyo para sus conferencias en las que lograba comunicar mucho más de lo que aquí aparece escrito. Por ello, solo se han corregido errores de tipeo y alguna puntuación para facilitar la lectura. Cabe destacar que es posible que Alberto fuera el primero que desde la academia llamara a poner atención en la arpillera como un arte con valores estéticos y humanos muy potentes. Ya antes, en 1976, aportó un texto para el catálogo "Mateo 25" de la exposición de arpilleras en la Galería Paulina Waugh, disponible en <https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000076-000007-000001> Una mirada más reciente sobre esta tradición la ha brindado en 2011 Josefina de la Maza en "Nunca te entregues ni te apartes del camino": Textiles de resistencia en la década de los setenta", descargable en <https://historia396.cl/index.php/historia396/article/view/544>

yectos de realización como de comercialización tiene también gran importancia.

La actividad de la mujer trabajadora se ha visto naturalmente intensificada por la ausencia de los jefes de hogar o por su condición de cesantes. Toda la labor artesanal, fuente principal o única de ingreso, ha debido alternar con las pesadas labores caseras. Ello ha convertido, a veces, la actividad creadora en una carrera contra el tiempo. En este aspecto, el análisis de la asesoría que han prestado instituciones es de suma importancia.

La tutoría puede constituir una influencia peligrosa en el terreno de la expresión estética. Sin embargo, nada habría sido posible sin la guía que esta tutoría ha prestado. Ella ha transformado un trabajo ocasional, sujeto a los altibajos de la obtención de materiales y financiamiento, en un sistema de producción y comercialización estable y dinámico.

Es en el aspecto de la expresión estética donde dicha tutoría puede suscitar problemas. De hecho, en todo arte popular el contacto con el arte culto y el comercial constituye un riesgo.

La influencia del arte culto sobre el popular no siempre se resuelve en influencias "académicas" mensurables, sino en una expresión del medio ambiente. Esta puede tomar la forma de exigencias formales, en cuanto al aspecto del objeto, o presiones relacionadas con la posibilidad de competir en el mercado. Ambos problemas deben ser delicadamente considerados cuando se evalúe la fuerza originaria de una fuerza expresiva, y su debilidad o pobreza de acuerdo con la presión que se ejerce sobre los artesanos en relación con la temática o la confección. Estas

están en relación directa con el juego potencial del mercado de consumo.

La "tradición" puede iniciarse hoy. Es necesario cuidar con esmero de aquellos aspectos del "arte popular", un arte directo y no contaminado.

Toda la inmensa gama de técnicas y realizaciones, toda la capacidad de adaptación de materiales de desecho o perecibles que los reos políticos y sus familiares en los extramuros han incorporado al arte en un gesto espontáneo y nuevo, dan al presente ensayo material suficiente para el análisis de una actividad que en Chile no encuentra paralelo.

Las circunstancias en que dichas artesanías han cobrado aliento se verán con posterioridad. Lo medular del asunto consiste en que, después del 11 de septiembre de 1973, surge en Chile un quehacer estético distinto. Su origen es el impulso del hombre de afirmar su existencia, su personalidad, su condición de ser humano.

Surge este impulso enraizado a las manifestaciones más primarias de la especie en su afán de develar el mundo y afirmar de paso su presencia en medio de él.

Las implicaciones antropológicas de esta afirmación se entroncan con la lucha del hombre primitivo en medio de un mundo hostil que debe conquistar para sobrevivir⁹.

No es menos hostil el mundo que nos rodea hoy día. Contra el impulso de aplastar la vida surge la voluntad de preservarla; contra la ansiedad del aparato represivo por erradicar la noción de individualidad aparece la conciencia de un pueblo que decide salvar al individuo.

9 Usamos el término primitivo no solo en su sentido antropológico, sino como sinónimo de simple o rudimentario.

Para ello y como ejercitando su libertad manual, que es la última libertad que le queda, el hombre decide relatar la historia de esa esperanza y la del individuo por modificar sus condiciones de existencia.

El arte de los reos políticos, de sus mujeres, de las esposas e hijas de los desaparecidos, de los cesantes y de todos aquellos que configuran la nueva comunidad del dolor y la persecución, es una de las muestras más vigorosas que podríamos denominar "arte popular".

Sin embargo, es necesario una aproximación de tipo general a aquellos problemas que tocan al arte popular entendiendo el sentido de sus génesis, continuidad y permanencia.

Muchas son las instancias en las cuales se tiende a confundir el arte popular —entendido como raíz— y otras manifestaciones de arte ingenuo, por ejemplo, que no basta para identificar determinadas formas como "suficientes" o "adecuadas" en el contexto de la actividad artesanal perdurable que se da en llamar arte popular.

Uno de los problemas que presenta hoy día el estudio del arte popular es el hecho de que en la sociedad moderna no son muchas las comunidades en las cuales se dan las condiciones para el desarrollo de dicho arte como lo concebimos tradicionalmente.

En el aspecto social, existe una desintegración de la comunidad entendida en el sentido de grupo humano solidario, cuya actividad en cierto sentido surge de propósitos comunes. Esta desintegración obedece a diversas causas, pero podemos citar como elemento primordial el avance acelerado de la industrialización, las exigencias de una organización administrati-

va nacional en patrones vinculados al dominio e influencia de la metrópolis en lo político y económico.

La comunidad cerrada ha visto quebrada sus fronteras y desplazado sus intereses, cuyo origen se remontan a la existencia tribal.

Es curioso cómo uno de los factores que han contribuido y aclarado este proceso es la visión que la civilización tecnológica proyecta en relación con las formas de vida primitiva, dándonos el carácter de lo exótico, a veces, y otras, despreciando la distancia que las separa de las formas aceptadas universalmente.

Esta especie de descrédito, incluye las costumbres, las tradiciones, los mitos o la religión que en muchas ocasiones toma en la vida de las comunidades alejadas un carácter propio, original y por ende no ortodoxo.

Íntimamente vinculado al cambio de estructura social, a la gradual desaparición de las comunidades autosuficientes, está el arte popular, cuyas raíces se nutren tanto de las formas primitivas como de la tradición nacional o regional.

Si uno de los rasgos más destacados de lo popular en las manifestaciones plásticas, musicales o poéticas es la simplicidad, la elementalidad, sin duda que el fenómeno que describimos, relacionado con el desplazamiento de las formas originales de vida social que inspiraron el arte de cada pueblo, influye necesariamente en la transformación, decadencia o desaparición de dicho arte.

El concepto de que la sociedad capitalista moderna aniquila el alma del hombre no es nuevo.

Ya Carlyle hablaba del "vínculo del cobro" y de la "mecanización de la producción"¹⁰.

Con este ataque a la deshumanización, a la frialdad y al "daño" que se infería a la vida, vino también la severa advertencia del historiador del arte victoriano John Ruskin, quien hace suyos estos conceptos y los aplica a la decadencia del arte. Arte y moral, o el arte como reflejo de la primera, estaban —según los críticos del siglo XIX— en peligro de una decadencia irreversible.

Se trataba de una crisis general de la cultura, y en esta sufrían el arte (como encarnación de la belleza) y el gusto (como modo de apreciación y aplicación de modas y de normas) los efectos perniciosos de esta carencia de orientación y cuidado. Tanto las convicciones sociales de Carlyle y Ruskin, como de otros críticos o historiadores europeos, y las más avanzadas de William Morris, indicaban que el desarrollo del arte como fenómeno social estaba íntimamente ligado a la posibilidad de integrar la vida. Tan grande es el acento que William Morris pone en la función social del arte que, partiendo del idealismo de Carlyle y del economicismo posterior de Ruskin, llegará a predicar la necesidad de un arte creado por el pueblo y dirigido a él. Señala que el arte surge del trabajo, de la artesanía práctica.

Unos más, unos menos —con las contradicciones entre la teoría y la práctica que el medio social y artístico del siglo XIX implica—, atribuyen la decadencia del arte a la fábrica moderna, a los métodos mecánicos de producción y división del trabajo "que impiden la relación tan necesaria entre el obrero y la obra, suprimiendo el elemento espiritual y alejando al productor del producto de sus manos".

Pero quizás lo más valioso en esta aproximación al viejo tema de la decadencia del arte, de la necesidad de la recuperación de valores auténticos, en última instancia, de la nostálgica mirada hacia "la edad de oro" —que no es otra cosa que la búsqueda desesperada del hombre por encontrar su raíz—, es la lucha frontal de Ruskin contra el industrialismo. Citamos a Ruskin porque lo original en él consiste en haber destacado en su tiempo la necesidad de luchar contra el industrialismo por el hecho de que nos alejaba cada día más de la artesanía, de la industria doméstica, de las formas antiguas de producción artística cuya característica central era precisamente lo comunitario.

El servicio que prestó Ruskin es esta lucha romántica contra el monstruo industrial, y fue sin duda el de "atraer la atención hacia la fealdad de las artesanías victorianas y recordar a sus contemporáneos los encantos de la habilidad manual honradamente cuidadosa [?] frente a los materiales espurios, las formas absurdas y la ejecución barata y ruda de los productos victorianos"¹¹. En verdad, esta crítica —tan antigua— ya nos remite a problemas que mantienen su vigencia y a una actitud que en el mundo contemporáneo conserva su vitalidad, habiendo perdido la dosis de idealismo romántico. Es evidente que la necesidad del arte ha nacido junto con la necesidad de interpretar el mundo.

La tarea emprendida por antropólogos y arqueólogos nos describe los caminos que el hombre ha seguido para representar el mundo a través de la imagen y cristalizar formas significativas a partir de su experiencia milenaria. No parece un exceso compartir la opinión de Herbert Read en el sentido de que el arte tiene un lugar prioritario en la evolución de las facultades superiores

10 Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: 1982, v. 3, p. 133.

11 Ibid. El signo de interrogación es de Alberto Pérez, y la traducción consigna "espúreo" en vez de "espurio".

que constituyen la cultura humana, por el hecho de que dicha actividad se sitúa en el inicio de la tarea de explicar y representar las apariencias. Solo a partir de la actividad artística cristalizadora de formas significativas o simbólicas se hace posible un "discurso simbólico" y surgen —en opinión de Read— la religión, la filosofía y la ciencia como modos de pensamiento. Así entendemos que es posible "una correspondencia entre las principales épocas del arte y una ampliación de nuestra conciencia acerca de la naturaleza de la realidad"¹².

Si bien es cierto que en el desarrollo de la historia del arte estos juicios nos permiten establecer una metodología y fijar criterios de análisis muy ricos, no es fácil considerar el arte popular como un capítulo más de la historia del arte; no definirlo tampoco como un estanco dentro del cual se produce un desarrollo aislado. El análisis quedará así reducido puramente al aspecto formal, tipológico y anecdótico.

Si ha sido difícil definir el arte popular, y nos debemos contentar, en la mayoría de los casos, con descripciones del quehacer, de la actividad misma del artista, y buscar definir lo mejor posible su obra, es por la confusión que nace de conceptos tales como: lo primitivo y lo popular, lo folklórico y lo típico, lo ingenuo y lo elemental. Distinta cosa es discutir directamente los problemas que atañen al arte popular intentando una definición de este, reconociendo la crisis que enfrenta y que reduce su ámbito gradualmente más y más, y fijando los límites de sus fronteras y las razones que afectan su disolución. A pesar de su carácter esencialmente localista, de una génesis que implica aislamien-

to del creador frente a otros artistas y en otros casos, por el contrario, significa trabajo colectivo y utilitario, sus vínculos con el arte culto, su eventual dependencia de patrones extraños, es también evidente. Desde que el hombre trazó una línea sobre la tierra húmeda o arañó la pared rocosa de su cueva, describe una forma a través de un ademán.

Se prepara así el camino de las más primitivas expresiones estéticas y de artesanía que surgirán del primitivo grupo humano.

La vasija pintada, la máscara, el entrelazado de cañas o el hilado serán el inicio del arte primitivo. Un arte cuyo producto, en la mayoría de los casos, es práctico, útil al desarrollo de la vida social de la comunidad. Está allí para servir como complemento a una serie de actividades comunitarias a las que transmite la fuerza del color, la forma, la profunda expresividad del ritmo y el sonido en la danza o en la palabra hablada o cantada.

Pero, como quiera que sea, la obra como producto individual del artesano o como resultado de un trabajo en común se entiende como primitiva cuando es el fruto del trabajo de un "hombre primitivo", es decir, aquel que vivió o vive en un grado de civilización primario o incipiente. No es posible confundir las artes primitivas —entendidas como la actividad de pueblos primitivos— con las populares, cuyo origen y desarrollo no dependen de los mismos factores¹³.

Ocurre lo mismo cuando confundimos lo folklórico con lo popular. En la raíz de todo folklore

12 Herbert Read. *Imagen e idea*. México: FCE, 1957, p. 15.

13 Las diversas acepciones del término "primitivo" no están en discusión aquí como tampoco sus grados. Se entiende que la base de la diferenciación entre los diversos grados de primitivismo está en relación directa con el nivel del desarrollo de las ideas. Citado por Jean-Albert Cartier en "Les peintres naïfs – Primitifs ou poètes?". *Le jardin des arts*, N° 29, 1957.

existe una tradición más o menos codificada que pasa de generación en generación, pero esta tradición alcanza una amplia plataforma desde donde las formas se modifican o interrelacionan, siendo muy permeables a las influencias diversas del medio. Así como son múltiples los elementos primarios que lo integran y numerosas las formas de darse en la sociedad la expresión de esas raíces que lo constituyen, el folklore tiende a una flexibilidad progresiva.

Al contrario del arte popular que encierra su quehacer en experiencias individuales que pueden o no comunicarse a un conjunto mayor —sea taller o comunidad—, el folklore pertenece a todo un pueblo, raza o nación entendida como realidad étnica o demográfica.

El arte popular suele ser ingenuo entendido en el sentido de su espontaneidad y ausencia de elementos académicos. Ingenuo en el sentido de su frecuente rigidez y ausencia de elaboración intelectual como así mismo del sentimentalismo que lo caracteriza. Pero no todo arte ingenuo es popular.

Existe en la llamada "pintura ingenua", por ejemplo, una desconexión con lo oculto que nos hace sentir a veces como la genuina representación de un "estado de naturaleza" en el artista, de especie de inocencia primitiva que le permite traducir el mundo como una visión fragmentaria en forma simple, elemental. Pero no siempre es así.

Suele ser difícil identificar lo que en el arte llamado ingenuo es de auténtica raíz popular.

Los pintores "primitivos" demuestran una capacidad de representar la naturaleza exenta de la reflexividad del artista intelectual. Su traducción del mundo es, por lo tanto, un modo intermedio

entre lo conceptual y lo óptico sin la elaboración que el saber o la teoría permiten.

De alguna manera, el cuadro ingenuo no se resuelve nunca, como afirma Jakovsky; existe una pequeña oscilación entre lo que el pintor ha visto, o lo que ha creído ver, y lo que ha hecho.

La ausencia de composición, ritmo convencional o de elaboración cromática, entendida en un sentido académico, nace justamente de una aproximación fresca, no contaminada, no profesional, y que en la mayoría de los casos constituye una diversión ocasional.

Es precisamente cuando el mecanismo comercial del mercado del arte se toca cuando se produce el debilitamiento de estos valores ingenuos para ser reemplazados por una aproximación a lo establecido o a lo que el público pide. Este don natural, esa aptitud innata sin cultivarse, que solo se acrecienta con el ejercicio del pincel, es lo que distingue al ingenuo del pintor que, plenamente consciente de los mecanismos de un estilo, se adapta —sin ingenuidad verdadera, sin la mirada de emoción sincera— a los requerimientos de una forma que resulta exterior y fabricada.

El arte popular es por definición un arte opuesto al arte de museo.

Entendemos que nace de un artista para un público determinado; y si bien se nutre en la tradición, no pretende ser universal ni agotar en su expresión la totalidad de lo captado.

Es un arte fragmentario en cuanto —y en esto se vincula a lo ingenuo— destaca arbitrariamente determinados rasgos del objeto con un interés en que predomina el sentimentalismo. Fragmentario también, porque su expresionismo espontáneo selecciona —a veces severamen-

te— el sector de la realidad que se ha de representar y el cómo ha de hacerse.

Su aparente ausencia de elaboración responde no a un descuido, sino a una mezcla de espontaneidad y tradición.

De hecho, el arte popular se remonta a remotas épocas y se vincula de manera discontinua...

El tapiz y el bordado, como otros oficios de las fibras flexibles y como forma de arte culto, tienen ya varios siglos, sin mencionar su origen remoto en Oriente.

Los talleres que se organizan en Occidente, con el objeto de realizar grandes tapices, tienen ya forma definitiva en los talleres de París, Arrás y Bruselas hacia el siglo XVI y XVII. Las técnicas, la coloración de las lanas o hilos, el tipo de punto que recibirá la trama y los diseños constituyen una tradición en Francia, Flandes, España, Hungría e Italia ya en el siglo XVII.

El carácter decorativo de estos trabajos, su función de alhajamiento de interiores, es inclusive anterior al cuadro. Son más bien un principio de la pintura moral.

El tapiz y el bordado como forma de arte popular son hoy día más nuevos.

Es difícil explicar su origen, pero sin duda, esporádicamente, surgen como consecuencia del hilado y tejido de telas para vestir. Su utilización es reducida al ámbito del ajuar casero sin pretensión de decoración monumental. Es difícil precisar también, en lo popular, qué es específicamente tapiz y qué es bordado. Ambas técnicas se identifican muchas veces.

La idea de sustituir los pigmentos de la tintura por hilos o lanas de colores se origina quizás en

el hecho de que el bordado resulta una técnica más simple y primaria que no requiere de las condiciones de maestría o estudio previo que caracterizan el dibujo y la pintura.

La mujer encuentra en el trabajo bordado una especie de prolongación de sus labores caseras y tiende a llenar un vacío momentáneo con una actividad que es en parte utilitaria y en parte recreación. Característicos son los bordados con motivos florales que decoran los modestos manteles de saco en el campo.

(2)

La pequeña industria comunitaria entrega también en diversas regiones del mundo figuras, paisajes, escenas religiosas o costumbristas, realizadas con la ingenuidad de una visión localista y primitiva.

Chile ha visto esta actividad surgir hace ya algún tiempo en la zona de Isla Negra, contigua a San Antonio. En un comienzo, la iniciativa de unas pocas mujeres permitió el florecimiento de un arte espontáneo, cargado de sentido y en que el vehículo del color y el diseño reflejaba un estado de ánimo, una actitud frente al mundo.

El tiempo ha ido debilitando esta carga de sentimiento y esta calidad no contaminada del diseño.

El comercio, la demanda, la tuición indiscriminada, ha hecho de estas industrias caseras una fuente de producción cuya "administración" ha restado rigor al lenguaje.

Esto quizás no lo perciba el turista para quien hasta "el recuerdo de la zona", la "cosa típica" y, en fin, para quien en general el objeto no tiene otras connotaciones que las de ser exótico.

Se ha dicho que las "arpilleras" realizadas desde 1975 por las mujeres de los cesantes, los detenidos o los desaparecidos, tuvieron como origen en su base los bordados de Isla Negra.

Sin duda es así, y prueba de ello es que en un comienzo el público preguntaba si aquellos trabajos ejecutados en lana provenían de la costa.

Lo que poco a poco fue diferenciando estos trabajos fueron sin duda las limitaciones en el uso del material y, más importante aún, el sentido específico, el contenido y la fuerza que emanaba de su temática.

(3)

Dijimos en un comienzo que lo que caracterizaba al arte popular es una visión del mundo no ordenada en términos convencionales. Una apreciación arbitraria del foco de interés, pero que desprende de él toda la intención que es carga emotiva y vital.

Los talleres de arpilleras nacen a raíz de una realidad dramática. Las mujeres, madres y hermanas, mujeres de los detenidos o cesantes, enfrentan el hambre de sus familias.

No existen recursos, no hay trabajo permanente, a esto se suman condiciones de represión que agregan el temor y la desconfianza a la convivencia.

Se hacía necesario recurrir a una actividad que reemplazara el lavado de ropa ajena que ha constituido siempre una fuente de ingreso para la familia proletaria. Este trabajo era escaso y mal pagado. Exigía un desgaste cuyos resultados no contribuían a paliar los graves problemas económicos.

Después del golpe militar, las poblaciones conforman verdaderas islas donde la pobreza se mira a sí misma sin encontrar una salida.

Las comunidades de la miseria, limitadas por su propio aislamiento, cercadas por una ciudad ajena, debieron soportar después del 11 de septiembre de 1973 un asedio inmisericorde, la violencia desatada.

La vigilancia se extremó hasta el punto de que al transitar por las calles sin trabajo constituyó un delito.

Esta era la realidad. La visión del mundo cargada de emoción fue la respuesta espontánea a esta violencia activa y pasiva.

La urgencia de sobrevivir se impuso al silencio y la muerte. A la negación total se enfrentó la vida.

Toda la gama de necesidades económicas, todos los problemas que las madres debieron enfrentar y que tendían a apalea las bolsas de cesantes, la iglesia y personas de buena voluntad, cristalizaron en una realización artesanal que poco a poco, desde la vastedad de los inicios y la inseguridad del uso de materiales y técnicas, fue adquiriendo forma y sentido pleno.

(4)

Nacían las arpilleras, como una respuesta a las urgencias económicas, a la expresión de situaciones que comprometían la integridad física de la familia y, finalmente, como una forma de entender que el sufrimiento común podía dar cauce a un lenguaje también común.

Si la práctica exigió ajustar los materiales, organizar los grupos de mujeres, administrar el dinero detenido y, en fin, mantener en marcha

la actividad en una tuición o dirección artística que permitiera un mejor aprovechamiento de todos los elementos, la necesidad primera, la idea inicial y la voluntad de expresar una experiencia común, ha mantenido hasta el momento su fuerza y su originalidad

La técnica de retazos permite una distribución del color arbitraria y viva.

Las zonas se reducen a un campo de color cuyos diseños previos, en el caso de retazos de estampados, alternan con géneros monocromos.

La elección de dichos trozos y su distribución —aunque se ajuste, en general, a criterios figurativos— da margen para un uso en el cual la fantasía alterna con las exigencias del diseño y la historia previamente elegida.

El tema en algunos casos dará también para una aproximación expresiva en el color, pero ello dependerá de la mayor o menor conciencia pictórica, formación o asesoría que reciba el artesano. El otro hecho importante es el del tema, que muchas veces conduce al color, fija la distribución de los objetivos y ordena la historia.

(5)

La representación —aspecto esencial de este arte de arpillera— lo vincula con las más viejas técnicas del bordado, de la miniatura de textos y el tapiz.

Los antiguos textos religiosos o de crónica hicieron ya uso del relato en imagen para acompañar los incipientes manuscritos de los primeros siglos de la era cristiana.

El Pentateuco de Ashburnham, del siglo VII, inició en Occidente una larga serie de códigos miniados que a veces desarrollan temas historiados en que la figura de Cristo o de un santo desenvuelven en un solo cuadro el relato, apareciendo varias veces en los distintos episodios.

La tradición bizantina es una fuente importante, prolongando a su vez la técnica de los primeros textos cristianos, como el rollo de Josué del siglo X, hoy en la Biblioteca Vaticana, que alternaron con las ilustraciones de Virgilio y los latinos.

La técnica del ícono, imagen portátil, también desarrolla el modo historiado como lo harán los dípticos de marfil¹⁴.

Estos textos y los salterios y breviarios góticos, como los de Robert de Lisle, San Luis y Jean Pucelle, desarrollan una temática tanto religiosa como laica que desembocará en trabajos de tapiz y bordados, como el Paramento de Narbona y la tapicería de Jean de Bandol con el Apocalipsis de San Juan 11.

(6)

Estas técnicas —solo por mencionar algunas— desembocarán en la gran pintura flamenca e italiana del siglo XV, en que la historia de un personaje y su desarrollo mantiene el carácter de relato uniforme cuyo desenvolvimiento apreciamos en un solo cuadro o varios recuadros del mismo panel.

Los bordados, como los tapices, a través del tiempo, tanto en Oriente como en Occidente,

14 Ejemplos interesantes son, entre muchísimos otros, el díptico de marfil con escenas de la vida de Jesús, Carolingio del siglo IX (British Museum). El llamado díptico Alton Towers, marfil del siglo V representaciones de los milagros de Cristo (Museo Alberto y Victoria de Londres) y el mosaico portátil de origen bizantino. Con las doce fiestas del año, del s XIV (Florencia, Opera de Duomo).

han usado la superficie flexible que la urdimbre y la trama ofrecen.

Vastas historias en que los personajes aparecen y desaparecen en el paisaje y la escenografía se desarrollan en la tapicería de Bayeux como en un frontal bordado de la catedral de Manresa.

Esta característica tan antigua, que tiende a concentrar el relato por un sentido de unidad como de economía de espacio, se nos revela con características similares en la pintura ingenua como así mismo en el bordado popular.

En este, la representación en relato concentra- do asume características de historieta.

En la medida que el tema ofrezca más o menos dramatismo, el desarrollo se hace más complejo y dinámico, y el texto incorporado como parlamento de las figuras —como en el manuscrito paleocristiano o medieval— [asume] un papel tanto explicativo como decorativo.

Las arpilleras muestran en este aspecto un interés pictórico indudable. La fuerza de los temas, vinculados a los temas candentes, sirve de motivo para una combinación imaginativa de recortes de género cosidos en que tan pronto el paisaje sirve de marco a las figuras como estas lo llenan por completo.

Interesa detenerse en las diversas series de arpilleras y en los temas elegidos por las bordadoras.

Estas incluyen desde el tema libre hasta los temas que interesan a todas las artesanas por igual.

Influye también a veces negativamente la demanda del mercado que si bien resuelve problemas inmediatos económicos, debilitan a veces la ejecución.

Influye también el material utilizado en la posibilidad de adecuarlo al tema, su uso arbitrario por necesidad o escasez.

Es evidente que la temática cotidiana es variada a partir del momento en que la cesantía o la ausencia del hambre provoca la necesidad económica.

Así se desarrollan cuadros en que el cesante busca trabajo, recibe ayuda solidaria, se dirige a las bolsas de cesantes, o vuelve al hogar sin encontrar trabajo.

La desaparición o muerte está presente en su hondo dramatismo y a través de la descripción simple de un niño que pregunta por su padre o una visita al cementerio.

Carta a Gabriela Mistral

(1951)

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Ana Cortés Jullian. *Pintora*

Ana Cortés

Crucero Exeter 0360

Santiago de Chile

Santiago 12 de noviembre de 1951

Mi muy querida y respetada Gabriela:

El día de la Maestra mis niños pintores decidieron dedicárselo a usted, pues pensamos todos que usted era la tierna encarnación de ese nombre, y desde entonces se pusieron a pintar algo que simbolizara su vida; con tanto cariño han trabajado; he elegido algunos de los mejores trabajos y aquí se los mando; es decir van en un rollo aparte, pero al mismo tiempo que esta carta. Una de las niñas, Tatiana, pintó para usted esa Pascua.

Ellos han trabajado absolutamente solos y algunos le han dedicado sus trabajos como ellos lo han sentido. ¡Quisiera yo que usted se diera cuenta que profundo amor hacia usted florece en todas las escuelas de Chile! Los niños son del norte y del sur, de Iquique, de Chillán, de Puerto Montt. Niños artistas con verdadera vocación.

Aquí el ministerio les da internados a los de provincias y medio pupilaje a los de Santiago. Muchos de ellos han mandado ellos mismos sus dibujos y han sido elegidos. También hay músicos. Para mí es una profunda alegría enseñarles, si es que algo se les puede enseñar, pero hacerlos trabajar con alegría, y hacerles descubrir tanta belleza a su alrededor en este país tan bello es algo que, a mí, pintora, me enseña muchísimo.

En nombre de ellos le envío yo nuestro cariño profundo, nuestra tierna consideración, nuestra amistad.

Ana Cortés

Obsolescencia y aceleración: Temporalidad, estética y ficción

(2026)

Diego Pérez Pezoa. *Académico e investigador*

¿Cuándo acaba una "cosa", y comienza otra? Esta extraña pregunta nos invita a repensar los vínculos entre obsolescencia y aceleracionismo, en todos los planos posibles de lo real. Al parecer, lo que tiende a perder valor o a desaparecer, encuentra sus determinaciones en la economía cultural que habitamos. No obstante, la ecología general de las cosas y los objetos que dan forma a la realidad solo se concentra en el sistema de utilidades que aceitan la máquina productivista del capitalismo, y pierde de vista los espacios y quehaceres de los individuos que re-activan materialidades e inmaterialidades capaces de potenciar nuevos imaginarios de existencia. En este breve ensayo solo queremos dar cuenta de lo siguiente: los vínculos entre aceleracionismo y obsolescencia se encuentran marcados por una tensión temporal constante

de desplazamiento de la ficción, muy presente en la vida cotidiana actual de los individuos.

El aceleracionismo es una tendencia filosófico-política que busca acelerar las contradicciones generadas por la propia axiomática capitalista para provocar su colapso sistemático y sensible. El aceleracionismo busca, según el filósofo austriaco Armen Avanessian, acelerar "la liberación de las fuerzas de destrucción creativa que desencadena innovaciones tecnológicas y sociales en aceleración constante"¹⁵. La crítica tradicional —principalmente asociada a los discursos históricos de una izquierda hegemónica— ha buscado develar y exponer estas contradicciones del capital, con el fin de corregir las fases cruciales de las relaciones de producción y ofrecer elementos de acondicionamiento

15 Avanessian, Armen y Ries Mauro (comps.) (2021), *Aceleracionismo*, p. 36.

basados en la redistribución de los ingresos fiscales, el Estado de bienestar y el gasto impositivo. Sin embargo, la puesta en escena política de la crítica emancipatoria ha evidenciado complicidades con la axiomática capitalista, específicamente en su trabajo intelectual y académico, donde el capitalismo cognitivo se ha fortalecido de todas las estrategias que buscan transgredir las lógicas productivas del capital. De este modo, la clausura de las utopías y la pérdida autonómica en la construcción colectiva de los futuros humanos, se instalan como singularidades melancólicas de la ineficacia del pensamiento crítico. En el sistema del arte ocurre exactamente lo mismo; las diversas maneras de transgredir estética y políticamente lo que se conoce como "realismo capitalista"¹⁶, se vuelven inofensivas ante los mecanismos de innovación, espectáculo y retroalimentación imaginativa que utiliza la axiomática capitalista para colocar a circular (o re-territorializar) las imágenes mercantilizadas de las vidas exóticas y los objetos culturales. El capitalismo, en consecuencia, utiliza una dimensión estética en su proceso de diseño de formatos de vidas y existencia, que consiste en la fagocitación de lo nuevo y lo hiperbólico (el excedente creativo de futuro) de las formas de productividad desplegadas por los individuos.

Por tanto, lo que caracterizaría al aceleracionismo es su despunte, o, mejor dicho, su contraparte reflexiva y estética con el discurso crítico tradicional, en vista de sobreestimar los imaginarios políticos socavados por la lógica neoliberal y progresista, que se ha acoplado sin reparos a la axiomática capitalista, y así esperar que "el capitalismo explote en pedazos"¹⁷. El método estético —es decir, un aceleracionismo estético— se impone como modo de

lectura e intervención en este plan de acelerar los deseos capitalistas irreductibles a su propia axiomática. La reconfiguración y reelaboración de nuevos materiales o viejos oficios, donde los objetos y las cosas pierden sus programaciones y funcionalidades iniciales, abren una *estética ineficaz* capaz de sobreponerse a la lógica mercantilizada del arte. De esta manera, buscando la (in)eficacia de una estética aceleracionista, tanto las prácticas humanas como los objetos cotidianos se ficcionalizan, creando una dimensión especulativa de la realidad mediante la alteración de una experiencia de tiempo inédita. La obsolescencia se impone, en tanto, como la transmutación de valores negativo que permite desajustar (es decir, volver ineficaces) los objetos y las prácticas humanas en una ecología oscura e inmaterial desvinculada de las lógicas exhibicionistas y mercantilizadas del arte. El futuro se abre, precisamente, a través de la ficcionalización de elementos pasados, obsoletos, imponiendo la ironía que esgrime la lógica que vuelve útil o inútil los futuros objetos y prácticas humanas. De ahí que el trabajo de un aceleracionismo estético sea sobre el tiempo de las prácticas y los objetos; sobre la paciencia de un ejercicio o la demora de un material. La alteración del tiempo productivo de las cosas, objetos y prácticas acelera el proceso de colapso de las relaciones sociales de producción, que esconde o reprime los deseos. Y esto es posible casi exclusivamente mediante un ejercicio de ficción material sobre aquellas cosas que dábamos por acabadas, y que cohabitan cotidianamente con nuevas maneras de producción, tecnologías y puntos de vistas.

Es importante recalcar que un aceleracionismo estético no se condice con una estética popular. Si nos apegamos a la noción de *pueblo* que

16 Fisher, Mark (2022), *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires.

17 Avanesian, Armen y Ries Mauro (comps.) (2021), *Aceleracionismo*, p. 177

el filósofo francés Jacques Rancière nos ofrece, donde el pueblo "es la existencia suplementaria que inscribe la cuenta de los incontados o la parte de los sin-parte, [y no es] el populacho laborioso y sufriente quien viene a ocupar el terreno del actual político y a identificar su nombre con el de la comunidad"¹⁸, seguramente nos hará más sentido que el movimiento aceleracionista no confíe ni desarrolle sus hipótesis reforzando el modo de subjetivación surgido de una 'cultura popular', ni pueda desarrollar una estética de un modo unitario de subjetivación como tal; pues, la tradición del concepto de 'pueblo' indefectiblemente se adhiere al nacimiento del Estado nación, y una estética popular, en ese caso, siempre se encontrará contaminada por los preceptos y simbologías que fueron diagramadas para la domesticación sensible de los cuerpos, junto con su desplazamiento. Desafortunadamente, por estas razones, la figura de lo popular ha sido completamente trastocada por las lógicas neoliberales, y ha servido como material para una nueva ofensiva fascista sensible y ha convertido al ciudadano en un compulsivo individuo consumido¹⁹. Por lo mismo, tanto la cultura popular como la misma noción de sujeto popular, y su autonomía idealizada, se reconfiguran en una pragmática popular que busca re-traducir los elementos materiales que las formas de gubernamentalidad han implementado históricamente desde la instalación del neoliberalismo como modo de existencia²⁰. Así, el *sujeto popular*, ahora re-diseñado autónomamente a partir de materiales y ecologías oscuras, piensa sin el Estado, pero a su vez, piensa dentro de las lógicas gubernamentales del neoliberalismo, y no fuera de ella. Al estar al tanto de este fenómeno, un aceleracionismo es-

tético buscaría, más bien, elementos materiales subrepticios a la forma de existencia neoliberal para, así, ficcionalizar la figura de lo popular hacia una monstruosidad horrorosa restante y deseante, mucho más autónoma e incapturable que la desgastada metafísica antropológica de un pueblo preconcebido verticalmente por las gramáticas del Estado nación moderno.

La obsolescencia del pueblo deja a los cuerpos abigarrados ante otras intersecciones de sentido, mucho más intensivas y voluptuosas, mucho más rica en destellos y extrañamientos, desprendiendo una infinita ráfaga de deseos que las formas identitarias asociadas a diversos quehaceres (u, oficios) ya no pueden sostener ni reproducir. La búsqueda de un aceleracionismo a nivel estético implica que la relación entre arte y trabajo se entremezcle en un fango de conceptos y percepciones sobre las actividades humanas y no-humanas, abriendo las porosidades de los cuerpos improductivos hacia otras formas de re-imaginar la existencia entre lo que hago y lo que 'soy'; donde el cuerpo se conecta con una serie de energías cosmológicas capaces de nutrir otra existencia relacional, desbordando la simple noción ética de una otredad. Aunque siempre el mecanismo consista en dos pasos feroces y rápidos, donde un@ entrega la vida y proyecta toda su energía: primero, volver inútil, mediante una aceleración ficcional audaz, toda forma de existencia programada, donde lo humano y lo no-humano no logren diferenciarse antropológicamente; y segundo, cuando creamos que la ociosidad desprendida de esta apuñalada certera, no tiene sentido, o emerja una culpa por detenerse o descansar ante tan fuerte relámpago, enrare-

18 Rancière, Jacques (2006) *Política, policía, democracia*, LOM ediciones, Santiago de Chile. p. 67

19 Moulian, Tomás (1997) *Chile Actual: Anatomía de un mito*, LOM ediciones, Santiago de Chile, p. 81

20 Gago, Verónica (2015) *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Traficante de Sueños -Tinta Limón, Buenos Aires, p. 311

cida por fuerte bajas de serotonina, sepamos —pues, se trata de una sabiduría-ficción no carcomida por el capital— que se transformará, menos que en una esperanza, en un socavón de aire electrónico proveniente de alturas y cableados incalculables, un *shot* de químicos postilustrados inyectados a la vena de excitación orgásmica arrasadora. Así, tiempo, ficción

y ocio, cumplen con el deseo de expandir la idea general de una experiencia estética humana hacia imaginarios donde lo sensible se vuelve confuso e inexplicables, pues, ¿existiría algo como una estética no-humana?, ¿una estética animal, una estética digital? ¿Existiría un arte sin humanos?

El trauma en el cine de terror: un vehículo ideal

(2026)

Vicente Sepúlveda Cabezón. *Estudiante Facultad Derecho Universidad de Chile*

"La familia es el mejor microcosmos para trabajar. Si te alejas mucho de aquello, te estás escapando de varias de nuestras raíces, de nuestros sentimientos más primitivos... Es de ahí donde nuestras emociones más potentes, nuestros sentimientos más viscerales vienen" (Wes Craven, 1979).

"Para el hombre, el tiempo no puede desaparecer sin dejar huella, ya que para él no es sino una categoría subjetiva, interior" (Tarkovski, 1991, p. 77).

La caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 constituye un hito fundamental para comprender el colapso financiero que dio origen al período conocido como la Gran Depresión. Sin intención de restar importancia a esta fatídica época en la historia del libre mercado, si desplazamos el foco desde sus consecuencias estrictamente económicas hacia sus efectos culturales y

sociales, emerge con fuerza un ámbito central para este estudio: el mundo del espectáculo.

Esta sociedad "en recesión", golpeada por un fenómeno que no entienden, pero cuyas consecuencias se hacían visibles en la vida cotidiana, fue el impulso ideal para el auge del cine como método de entretenimiento y distracción. El público encontró en este universo proyectado en una sala oscura, ahora enriquecido por el sonido sincronizado, una experiencia inmersiva y a un bajo costo.

La película *El cantante de jazz* (1927) había introducido el sonido en un mundo hasta entonces mudo. Esta innovación técnica, en conjunto a la repentina crisis económica estadounidense —nuevo hogar de la industria cinematográfica— generó las condiciones ideales para la proliferación de un arte con décadas de experiencia. Es en estos momentos en que empezamos a hablar del género fílmico.

El cine de terror surge ampliamente influido por el expresionismo alemán de la década de 1920, y en búsqueda de la adaptación de clásicas obras literarias. La reciente incorporación del sonido benefició de manera particular al terror, el que aprovecha el adquirido poder sonoro para potenciar la transmisión y adaptación del género literario del mismo nombre (Barañaño, 2018, p. 102). En este contexto, iconos como *Frankenstein* de Boris Karloff, *Drácula* de Béla Lugosi, junto con otros monstruos clásicos de *Universal Pictures*, como el hombre invisible y la momia, resultaron ser una sensación en taquilla (Oscars Org., 2015).

Así, en un escenario de crisis e inestabilidad, el terror encontró un terreno fértil para desarrollarse tanto en términos comerciales como en su recepción por parte del público. Sin proponérselo necesariamente, el género escoltó a la sociedad entreguerras en su tránsito incierto por los comienzos del siglo XX, ofreciendo algo más que simple evasión: una forma de canalizar sus sentimientos.

Noël Carroll (1990, p. 214) explica este fenómeno en su libro *La filosofía del Horror*, señalando que:

"Dado que el género de terror, en cierto modo, se funda en la perturbación de las normas culturales, tanto conceptuales como morales, ofrece un repertorio de símbolos para aquellos momentos en que el orden cultural —aunque sea en un nivel menor de generalidad— ha colapsado o se percibe en proceso de disolución. Así, el terror, un género que por lo general solo convoca a un público limitado —debido a sus formas particulares de atracción— puede captar la atención masiva cuando su iconografía y sus estructuras se despliegan de tal manera que articulan la ansiedad generalizada propia de épocas de tensión".



Frankenstein (1931). Dirección: James Whale

Posteriormente, una fuerza recién descubierta amenaza a la población asiática, víctimas de un terror desconocido que destruye ciudades enteras sin temor a las consecuencias, sino más bien argumentando la defensa de lo propio.

La Segunda Guerra Mundial genera diversas opiniones dependiendo del público a quien se le pregunta, pero en definitiva, las pérdidas humanas son un factor reconocido y ampliamente documentado. Tras este catastrófico evento, la sociedad japonesa cambió radicalmente, y entre sus mecanismos de afrontamiento, se encuentra la creación de una fuerza ficticia con un poder de destrucción similar, nacida de entre las cenizas de lo que fue Hiroshima y Nagasaki.

Godzilla fue una forma de representar imaginativamente —e incluso de exorcizar— no solo el ataque atómico, sino también la Segunda Guerra Mundial en general, y de atenuar temores nucleares más contemporáneos. Como señaló el crítico de cine japonés Toyomasa Kobayashi, las ansiedades recientes influyeron en el atractivo de la película: "Para personas que recién comenzaban a experimentar una recuperación económica tras una guerra que dejó al país reducido a cenizas, el espectáculo de la destrucción urbana causada por *Gojira* resultaba extraordinariamente realista. Sin duda, ese fue uno de sus principales atractivos" (Hoberman, 2012).

Esta ola de criaturas se amplía conceptualmente a lo largo de los 50' en películas tales como: *El enigma de otro mundo* (1951), *Llegaron de otro mundo* (1953), *El mundo en peligro* (1954), *Tarántula* (1955), *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (1956), *La Mancha Voraz* (1958), y un sinnúmero de insectos gigantes y alienígenas de presupuestos bajos. Noël Carroll (1990, p. 208) señala que estos monstruos son *outsiders*, lo que definitivamente debe mantenerse así. Desde cierto punto de vista, la única manera que tienen estas criaturas para poder abrirse lugar es a través de una entrada forzada. Por supuesto, una invasión es la preocupación principal de las películas de ciencia ficción en los años cincuenta. Es más, el autor considera bastante clara la metáfora entre estos invasores y la amenaza comunista internacional, en conjunto a las ansiedades post era nuclear y los inciertos efectos de esto en el material genético.

Basada en la verdadera historia del asesino Ed Gein, en 1960 surge una película trascendental en la historia del cine, *Psicosis* de Alfred Hitchcock. El autor del libro —del mismo nombre— ha señalado que "La violencia masiva de la Segunda Guerra Mundial me condujo a exami-

nar la violencia y sus fuentes a nivel individual" (Bloch, 1985).

Cambia el paradigma en el cine de terror, nos sentimos atraídos por el agente activo de la trama, y la película busca favorecer ese enfoque. Alfred Hitchcock, en conversaciones con el director francés François Truffaut, señaló que: "Me parece que el público cambia a menudo de sentimientos a lo largo de la proyección. Al arranque, se espera que Janet Leigh no sea detenida. Nos sorprende totalmente su asesinato, pero desde el momento en que Anthony Perkins borra las huellas, el público se pone a su favor, esperando que no le descubran" (Truffaut, 1974, pp. 286–287).

Este fenómeno se ve reflejado en diversas latitudes y de manera exponencial a través de las siguientes décadas. Comenzando con el *giallo* italiano, subgénero de misterio y terror que mezcla la novela policíaca con imágenes vibrantes y coloridas, usualmente inundadas de sangre y violencia gráfica.

El auge del *giallo* a comienzos de los años sesenta coincidió con el inicio de los Años de Plomo, un período de cerca de dos décadas de violencia política marcado por enfrentamientos explosivos entre facciones de derecha e izquierda, incluidos secuestros, atentados y asesinatos. El director Lucio Fulci, responsable de algunos de los *gialli* más confrontacionales, afirmaba que "la violencia es arte italiano", pero a lo largo de los años setenta la violencia también fue una condición de la vida cotidiana en Italia (Deighan, 2024).

Mundialmente conocido es el subgénero *slasher*, consistente en la concentración del sujeto antagónico en un personaje, cuyas habilidades —más o menos sobrehumanas— son utilizadas para concretar el asesinato de una masa de

personas, usualmente jóvenes y en pleno descubrimiento de sus libertades. No es casualidad que el auge de este tipo de películas en el público norteamericano encuentre su lugar tras el retorno de los soldados derrotados en Vietnam, junto una morbosa popularidad por los medios de comunicación atentos a la próspera cantidad de homicidios que lanzó al estrellato a sujetos tales como Jeffrey Dahmer, Richard Ramírez y el asesino del zodiaco.

Desde *La Masacre de Texas* (1974) y *Halloween* (1978), hasta el posteriormente categorizado *meta-slasher* de los noventas, la persona pasa a ser reducida a un pedazo de carne. Dentro de la ficción de terror contemporánea, la persona no pertenece a ninguna categoría ontológica privilegiada, sino que siempre es, potencialmente, materia prima para los molinos satánicos del género. Incluso aquellos a quienes identificamos como héroes y heroínas pueden fácilmente terminar bajo la guillotina (Carroll, 1990, pp. 211–212).

Con el cambio de siglo, uno de los eventos más catastróficos de la historia americana contemporánea dio un nuevo giro a la instaurada línea seguida por el género en análisis. El ataque al *World Trade Center* en el año 2001 tuvo como inmediata consecuencia el levantamiento de un sentimiento nacionalista en Estados Unidos, lo que fue interpretado por el presidente George W. Bush como una oportunidad para instaurar la campaña *War on Terror*, consistente en la instauración de diversas medidas —tanto intrusivas como diplomáticas— con la finalidad de acabar con el terrorismo a nivel global.

Esta doctrina del shock se tradujo a nivel cinematográfico bajo el llamado subgénero del *torture porn* (concepto instaurado a modo de crítica pero resignificado posteriormente). Los académicos suelen asociar al 11 de septiembre

como una suerte de detonante del subgénero conocido como *torture porn*, y sus persistentes temas de violencia aleatoria y sentimiento antiestadounidense reflejan, en efecto, la paranoia que impregnó las semanas y meses posteriores a los ataques (Rife, 2024).

Paralelamente, países tales como Francia, Canadá, Corea del Sur y Japón reaccionaron de manera similar, con movimientos cargados de violencia gráfica tales como el nuevo extremismo francés. Pasaron a la posteridad películas tales como *Ichi the Killer* (2001), *Irreversible* (2002), *Saw* (2004), *Hostel* (2005), *Frontiers* (2007), entre otras.

Tras esta ola de violencia cinematográfica, se instaura un subgénero posteriormente conocido como "terror elevado", pretendiendo diferenciarse del resto al ser un cine de menor intensidad gutural, ya que sus temáticas buscan el equilibrio entre la contemplación y el miedo psicoemocional. Películas como *Babadook* (2014), *Huye* (2017) y *Midsommar* (2019) sedujeron a espectadores y críticos en un periodo de relativa estabilidad socioeconómica.

Finalmente, nos encontramos en el complejo momento actual, todavía rodeados de las consecuencias de una pandemia sin precedentes, un incierto escenario político y diversos focos de tensión bélica. Quizá es muy pronto para una asociación, sin embargo, considero posible visibilizar ciertas tendencias, tales como el derrumbamiento de ciertos límites preconcebidos, la concentración en el ámbito familiar, la estetización de lo grotesco y el auge del nuevo terror analógico.

Es posible encontrar la presencia del cine de terror ahí donde el trauma surge y/o resurge, siendo un termómetro bastante sensible ante los fenómenos globales que aquejan al espec-

tador. Cuando la sociedad entra en una nueva fase, los géneros se transforman con ella, porque los géneros no son sino ventanas de la realidad, diversas formas que tiene el escritor de mirar la vida (McKee, 1997, pp. 123-124).

En Latinoamérica es más difícil identificar este fenómeno, pese a ser un continente descubierta a punta de sangre, desarrollándose entre miedos y enfrentando las mayores atrocidades en el proceso a la actualidad. El académico colombiano Gabriel Eljaiek-Rodríguez (2018, p. 163) señala que mientras el cine de terror del norte sudamericano se encuentra plagado de fantasmas colonialistas y espectros de conflictos contemporáneos que parecen no tener fin, la parte sur del continente es representada por el muerto viviente, una criatura paralizada entre la vida y la muerte.

Pareciera ser una división no antojadiza, sino más bien una forma bastante descriptiva (dentro de la subjetividad) y visceral de plantear al sudamericano frente al trauma de su propia historia. Con lo anterior no deseo sugerir el sobredesarrollo ni el infradesarrollo de la relación entre Latinoamérica y su memoria, pues creo ya quedó ejemplificada la relevancia de esta en la evolución universal, sino más bien, reflexionar respecto a la ubicación del terror chileno ante los acontecimientos que han acompañado la historia del país.

Analizando las películas de terror chilenas distribuidas en cines comerciales del país entre los años 2000 y 2016, el número de espectadores no supera los 300.000 (Risner, 2020). Por el otro lado, la Red de Salas Independientes de Cine de Chile ha generado informes estadísticos en los años 2023 y 2024, en los que el terror no se observa dentro de los géneros más representados dentro de su programación a lo largo del país.

El profesor asociado de la Universidad de Indiana Jonathan Risner (2020) analiza la producción de estas películas de terror y conecta sus temáticas y pretensiones con el consumo cinematográfico de los propios directores chilenos, quienes abstraídos de cualquier tradición nacional, aluden en sus obras a quienes los inspiraron desde otras latitudes. De este modo, las películas de terror nacionales que alcanzan cierta popularidad suelen acoplarse a ciertos subgéneros de popularidad transnacional, tales como los vampiros, zombies, *slasher*, *found footage*, *torture porn* y terror psicológico.

El mismo autor señala que este aferramiento a los subgéneros permiten que las películas sean reconocidas y recibidas como cine de terror por aficionados del género en Chile y en otros lugares y, de manera igualmente importante, por distribuidores y programadores de festivales de cine en Chile y en otros contextos, quienes inevitablemente actúan como mediadores entre los consumidores y los productores cinematográficos.

Actualmente, el cine chileno es un concepto en amplitud, desarrollado en el extranjero por directores tales como: Raúl Ruiz, Alejandro Jodorowsky, Pablo Larraín y últimamente Cristóbal León y Joaquín Cociña. La elección de los anteriores cineastas no es aleatoria, sino que refiere a la utilización de elementos del terror en su cine, pese a no ser necesariamente exponentes del género.

Pablo Larraín, tras una reconocida trayectoria nacional e internacional, estrenó en Netflix la película *El Conde* (2023), una sátira al dictador Augusto Pinochet con diversos elementos del género de terror, siendo sus atributos vampíricos un obvio ejemplo de aquello.



La Casa Lobo (2018). Dirección: Cristóbal León y Joaquín Cociña

Más allá de las diversas opiniones que surgieron tras su popularización, *El Conde* es un buen ejemplo del uso del terror para contar la historia de Chile, no ocultando, sino comprendiendo y aceptando la inmortalidad metafórica de algunos personajes históricos. Su nominación al Oscar por *Achievement in Cinematography*, su presencia en el Festival de Venecia y demás reconocimientos permiten concluir que internacionalmente hubo un entendimiento —ya sea positivo o negativo— de la historia detrás de la historia.

Por otro lado, con un presupuesto mucho menor, los directores Cristóbal León y Joaquín Cociña dirigieron la película de terror *La Casa Lobo* (2018), una fábula animada que retrata los horrores ocurridos en Colonia Dignidad.

Premiados en el festival especializado en cine de animación más importante del mundo (Annecy), y obteniendo reconocimiento inter-

nacional, Cristóbal y Joaquín lograron proyectar un oscuro episodio de la historia nacional a través de un estilo narrativo abstracto. Posteriormente, ambos directores colaboraron con Ari Aster, uno de los directores más influyentes a nivel mundial en el cine de terror, quien quedó tan sorprendido con *La Casa Lobo* que produjo el cortometraje *Los Huesos*, relato animado que narra la realización de un ritual que busca liberar a Chile de su herencia feudal, en el que emergen Diego Portales y Jaime Guzmán.

En comparación, pareciera que el cine de terror latinoamericano está descubriendo su voz auténtica y personal, teniendo exponentes mundialmente reconocidos como *Cuando Acecha la Maldad* (Argentina, 2023), *Vuelven* (México, 2017), *La Llorona* (Guatemala, 2019), entre otros. Lo anterior, ha permitido el desarrollo de tramas que reflejan los temores de la sociedad continental, abarcando la violencia social, la relación con el narcotráfico, la corrupción, inmigración

y los crímenes de lesa humanidad. Por su parte, Chile se encuentra activamente aportando a la instauración del continente como exponente del género de terror, incluso llegando a la 79ª edición del Festival de Cine de Cannes, representado por Jorge Olguín y su película *Kalkutún, Juicio a los Brujos*.

No me corresponde atribuir trascendencia a la incorporación del género de terror en el cine latinoamericano, pero concuerdo con lo men-

cionado por Stephen King (1988, p. 39), quien señala que:

"Amamos y necesitamos el concepto de monstruosidad porque constituye una reafirmación del orden que todos imploramos como seres humanos... y permítanme sugerir además que no es la aberración física o mental en sí misma lo que nos horroriza, sino más bien la falta de orden que estas situaciones parecen implicar".

Bibliografía

- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (28 de octubre de 2015). *How scary movies were sold in the '30s*. Oscars.org.
- Baraño, J. (2018). *Historia freak del cine* (Vol. 1). Planeta.
- Bloch, R. (1985). An interview with Robert Bloch. En D. E. Winter (Ed.), *Faces of fear: Encounters with the creators of modern horror*. Berkley Books.
- Carroll, N. (1990). *La filosofía del horror o paradojas del corazón*. Paidós.
- Deighan, S. (20 de septiembre de 2024). *The Italian art of violence*. The Criterion Collection.
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2018). *The migration and politics of monsters in Latin American cinema*. Palgrave Macmillan.
- Hoberman, J. (24 de enero de 2012). *Godzilla: Poetry after the A-bomb*. The Criterion Collection.
- McKee, R. (1997). *El guion*. Alba Minus.
- Red de Salas de Cine de Chile. (2024). *Informe de programación y públicos 2023* [PDF].
- Red de Salas de Cine de Chile. (2025). *Informe de programación y públicos 2024* [PDF].
- Rife, K. (12 de agosto de 2024). *The cruelty is the point: Why torture porn offered western cinema's most damning response to the War on Terror*. IndieWire.
- Risner, J. (2020). The Reach of Genre. En V. Barraza y C. Fischer (Eds.), *Chilean cinema in the twenty-first-century world*. Wayne State University Press.
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Alianza editorial.
- Underwood, T., y Miller, C. (1988). *Bare bones: Conversations on terror with Stephen King*. McGraw-Hill Book Company.

El vuelo del cóndor

Homenaje a Einojuhani Rautavaara
Dur. c. 6'20''

Javier Farías C.

a Emanuele Segre

El vuelo del cóndor

Homenaje a Einohujani Rautavaara

para guitarra

Javier Farías C.

♩ = 98

non arp.
p ma sonoro *mp*

6 *mf* *f* *mp* ④

11 *slentando* 3 3

15 *p* *mf* ③

Tempo primo
stringendo V ②

19 4 4 ④

23 *espr.* ⑥

El vuelo del cóndor

p. 2

26 *dolcemente* *precipitando* IV VII XII *f* *p*

29 *tempo comodo* *liberamente* *moltissimo* *f* *mf*

33 *come prima* *stringendo poco a poco* *v* *mf*

37 *breve* *sempre irregolare* $\text{♩} = 63$ *mf*

41 *molto vib.* *f* *mp*

44 *simile* *f* *mp*

47 *rit.*

El vuelo del cóndor

p. 3

maestoso

50 *ff* *mp* *delicado*

52 *stringendo molto* *mp* *ff* *maestoso* = 106

55 *p* *poco cedendo*

58 *p* *poco* *mp* *piu mosso*

61

64 *mf* *CVII*

67 *poco riten.* *a tempo*

70 *mf* *ben sostenuto il canto*

El vuelo del cóndor

p. 4

73

76

79

82

cresc. sempre

molto rit.

ff

85

8va

loco

p

pp

p

89

dolce e liberamente

pp

molto espr.

p

mp

93

tamb.

CVI

97

sempre poco stringendo

El vuelo del cóndor

p. 5

100

mp cresc.

103

stringendo poco a poco

f

106

mp

109

sempre flessibile

♩ = 70

mp mf

111

CIV CII CVII

mf

113

espr.

mp

El vuelo del cóndor
p. 6

115 *mf* *leggero*

117 *mf*

119 *misterioso*
CIV *mp*

121 *p* *mp*

123

125 *p*

Detailed description: This page of a musical score contains six staves of music, measures 115 through 125. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 119 and back to 4/4 at measure 123. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *leggero*, *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Articulation marks like accents and staccato are present. Measure numbers 115, 117, 119, 121, 123, and 125 are indicated at the start of their respective staves. The piece is titled 'El vuelo del cóndor' and this is page 6.

El vuelo del cóndor

p. 7

127 *mp*

129 *fz*

131 *p* liberamente, quasi como cadenza

132 *f*

135 *mf* *p* *slentando* *moltissimo*

138 *ff* Tempo primo *sempre marcato*

143 *p* *slentando*

Diciembre de 2008

- 
- ♦ Domingo Santa Cruz Wilson ♦ Gabriela Mistral
 - ♦ Samuel Negrete Woolcock ♦ André Racz
 - ♦ Oreste Plath ♦ Pepita Turina
 - ♦ Karen Plath Müller Turina ♦ Marco Bontá
 - ♦ Alberto Ried Silva ♦ Manuel de Salas
 - ♦ Elsa Bolívar Bravo ♦ Alberto Pérez Martínez
 - ♦ Ana Cortés ♦ Diego Pérez Pezoa
 - ♦ Vicente Sepúlveda Cabezón ♦ Javier Farías



SOCIEDAD de
AMIGOS del ARTE

