

D I E G O F. P R Ó

LORENZO
DOMÍNGUEZ

TUCUMÁN

1952

Queda hecho el depósito que marca la ley N° 11.723

Printed in Argentine
Impreso en la Argentina

Imprenta López—Perú 666—Buenos Aires

P R Ó L O G O

"χαλεπὰ τὰ καλὰ"

Platón: Hippias Mayor, 304, E.

LORENZO DOMÍNGUEZ es un escultor de jerarquía, muy rico en expresiones ponderadas y distintas. Este libro traza su perfil humano y artístico con la sobriedad que caracterizan al hombre y el escultor. Sus páginas contienen los mejores jugos de una vida consagrada al arte: su rica experiencia, las ideas que mueven su mundo plástico, sus inquietudes y preocupaciones, su obra con sus caracteres y valores. Unas están cuajadas de enseñanzas y son por eso provechosamente didácticas. Son las que estudian las obras, los estilos, los ambientes, las épocas y las doctrinas artísticas que ha conocido el gran escultor chileno. Otras recogen los problemas en que se debaten los artistas plásticos y enseñan que en el arte actual no se afrontan únicamente las dificultades de ejecución que ofrecen siempre las obras, sino los tremendos problemas que sacuden y remueven la cultura de hoy. Muchas tienen interés documental porque reflejan la actividad y la coincidencia humana de algunos de los mejores plásticos que viven en Tucumán.

El autor ha querido que la expresión sobria, clara y sintética no recayera en sequedad documental. Por eso intenta presentar en el libro los ambientes y personajes que ubican a Lorenzo Domínguez: al hombre y el artista. Todo en un estilo sincero, directo, limpio de grumos sofisticos y pseudoliterarios. El lector dirá si está conseguido.

D. F. P.

Tucumán, Argentina, 1952.

EL HONDERO MALLORQUÍN

En una linda mañana de junio de 1941, las gentes que pasaban junto a las verjas de hierro del edificio de la Universidad Nacional de Cuyo, podían ver, a ambos lados de la puerta central, algo nuevo claramente recortado sobre los claros de la fachada y los oscuros de sus ventanales. Allí estaban *Los esclavos* de Miguel Ángel con todos los blancos cantando entre la luz apenas amortiguada por las sombras que proyectaban los muros coloniales. Esas sombras no ensuciaban las esculturas: eran como un cielo nubloso, combado, que transformaba la luz torrencial en un remanso tranquilo, suave y neutro. Las estatuas tenían el valor de un símbolo. En la verdadera Universidad se liberan los hombres de los provincialismos. Los estudiantes que atravesaban el portal, con su mimbreral de flechas fijas, y más tarde el umbral de la casa achaparrada, veían, desde unas sombras frescas, de viejos muros, que el patio parecía aquella mañana una enorme terraza, con negros dibujos geométricos, armonizados con otros rojizos y compuestos por una fantasía pictórica. Las formas y los colores triunfaban a plena luz. A un costado, a la izquierda, verdeaba un gran ombú montañés. Equilibrando los elementos lineales de las baldosas, y la sencilla, fresca e inconsciente belleza del árbol, se levantaban en calcos fieles y prolijos bellísimas estatuas griegas. *La Venus de Milo*, *La Diana Cazadora*, *el Torso de Belvedere*, *la Venus de Gnidos*, *el Apolo del Tevere*, *Los Luchadores*, eran una maravilla en aquella atmósfera tan envuelta y llena de claridades. Los volúmenes estaban colmados de matices. En los muros del patio colgaban seis o siete frisos del Partenón y algunos relieves egipcios. Con aquel cielo de transparencia africana las reproducciones de esculturas egipcias no se podían ver mejor. Las obras griegas a la vez que organizaban el espacio luminoso de la

terrazza, triunfaban sobre todas con sus formas claras, alegres, ideales. De tanto en tanto, allá al final, el paso de algún estudiante dibujaba líneas quebradas, rotas, que comenzaban en cualquier parte e iban a terminar junto a las estatuas. Algunas reaparecían después en la boca de la biblioteca.

En aquel ambiente de arte, en el lugar justo, sin deshacerlo ni descomponerlo, un grupo de personas escuchaba a un hombre maduro, que de lejos parecía un hindú, pero que de cerca era un español de tipo oriental, aceituado, de voz dulce y ademán elegante. Su vestimenta muy personal y con algunos toques brillantes. Hablaba con un tono medio, casi conversacional, sin el arco iris de la oratoria. Sus palabras no eran abrigadas ni opulentas, pero sí precisas, claras, elásticas, hermosas. Condecían con aquel marco artístico. Sobre el fondo español, su lengua tenía tono y modismos chilenos que le daban color americano. Aquel artista chileno hablaba porque embellecían entonces el corazón de la Universidad con reproducciones de esculturas griegas y egipcias. Sus palabras nacían, hechas aire e inteligencia, e iban a recorrer el espacio aparentemente abierto, pero plásticamente cerrado y clauso. Iban y venían y volvían a salir colmando, integrando y ponderando el claustro invisible del arte. El arte —decía aquel hombre— es una de las formas de la vida, es una manifestación viva de la vida misma. “La vida está en la obra de arte. La obra de arte es un ser vivo, con una vida particular, que no es la biológica, sino que actúa como un ser vivo espiritual, nuevo, distinto. No es nunca la representación de algo, aunque pueda estar hecha a su imagen y semejanza. Un cuadro o una escultura no tiene función representativa. Un cuadro o una escultura son precisamente eso: un cuadro o una escultura. Empiezan a dejar de serlo cuando comienzan a representar algo determinado para el artista y para el contemplador. Si ponemos —decía— a alguien delante de la *Venus de Milo*, mientras más esa persona relaciona la estatua con la mujer, menos verá la estatua y, a la inversa, mientras menos vea a la mujer más verá la obra de arte. La mujer es el principio que la estatua tiene en la naturaleza. Las cosas nacen con un cordón umbilical que las liga a su origen. Hay que saber cortarlo a tiempo. Y esto reza lo mismo para el que las hace como para quien las contempla.”

Aquel hombre dice después que el arte es invención humana que expresa, en términos de belleza, un contenido espiritual. “Este contenido o mensaje —añade— no es sino la interpretación, el sentido nuevo que el espíritu da, o es capaz de dar a las cosas o a determinadas cosas que, dentro o fuera de él, suceden. El vehículo de ese contenido es el medio o lenguaje que le da realidad exterior. Tal lenguaje puede estar expresado en el espacio o en el tiempo, o participar de ambos.” Y sobre el artista asienta palabras

LORENZO DOMÍNGUEZ

precisas y sabias. “La primera condición del artista, es tener algo que decir. Una semilla puede ser el germen de un bosque, pero también puede perderse. Un río, como dice Cajal, puede ser fuente de energía y de enorme riqueza, pero también puede perderse en el mar. La disposición artística es una semilla, es un músculo, es un río que hay que cultivar para que no se pierda. La condición es un don de Dios. Su cultivo es arduo y trabajoso. No hay, sin embargo, que desmayar. El camino es largo y dura lo que la vida del artista. La belleza es alta, es cúspide, es lunar”. No se la puede circunvalar para siempre. Es movediza y tornátil como la luna. Y termina su enseñanza contando la parábola del hondero mallorquín: “Un pastor de Mallorca, que es una isla de pastores, dió un buen día en la extravagancia de tirarle piedras a la luna. En las noches claras subía a los riscos y colinas y con su honda disparaba vigorosas pedradas. Las gentes del pueblo empezaron a decir: ¡Pedro está loco! ¡Pedro está loco! ¡Mira que tirarle piedras a la luna! Pedro nunca pudo darle a la luna, pero al poco tiempo era el mejor hondero del pueblo. Así también con el arte y con la vida. Hay que tener siempre a mano una luna y una honda”.

El hombre aquel era el escultor Lorenzo Domínguez y aquel público los alumnos de la Academia de Bellas Artes de Mendoza en una bella mañana cordillerana.

1

AÑOS DE APRENDIZAJE: 1920-1930

EN MADRID

Lorenzo Domínguez entra a nuestro siglo el 15 de mayo de 1901 y llega a él por Santiago de Chile. Sus padres son españoles, andaluces, de la provincia de Málaga y el pueblo de Casa Bermeja. Su padre, don Sebastián Domínguez Aguilar, viene de familia de campesinos. Su madre, doña Ana Villar Urbano, nace en una familia donde abundan los médicos. Entra a su arte el escultor a los 25 años y por España. Son ambos datos de un itinerario que no es precisamente el de la plástica. Todavía con los fervores de la juventud, va a Madrid a estudiar medicina. Su rumbo tiene tradición de familia, donde hay varios tíos y abuelos médicos. Son los años que siguen a la primera guerra europea: 1920. España vive entonces en pleno bienestar y bonanza, mientras el resto de Europa se remueve en una crisis profunda. España es grande porque marca su hora por su propio meridiano. De allí su situación tan peculiar en el viejo mundo. Años plácidos para los europeos fueron los de fines y comienzo de siglo. No para los españoles, que pierden las últimas colonias de su antiguo imperio en guerras desastrosas. Después Europa se arruina con la primera guerra mundial, mientras España se enriquece. Intelectualmente es la época de la brillante generación del 98. Lorenzo Domínguez vive en Madrid los últimos rescoldos de una vida de desaprensión, fácil y hasta ligera. Hay por aquellos años en Madrid lugar para lo bueno y para lo malo, envuelto y cifrado en la vida de la gran ciudad. Hay aspectos de corrupción: prosperan por todas partes los garitos, las diversiones livianas, la vida sensual. Sobreviene en seguida la crisis económica, los problemas sociales, los gobiernos fuertes, el desasosiego de las gentes.

El estudiante chileno se instala en aquel Madrid y pronto es arrastrado por el ambiente que lo circunda. Se hospeda en una pensión frente a la plaza de Las Descalzas. Allí encuentra estudiantes universitarios de toda España y algunos de la América hispana. La pensión tiene un nombre latino de una amplitud y una generosidad muy españolas. Se llama *Domus Sapientiae*, o la casa de la sabiduría. Su dueño, don Vicente, es un cura, alto, flaco, pálido como una vela. Tiene también cerería y venta de imágenes de santos. El reglamento interno es muy estricto, motivo para que fueran a dar a aquella pensión casi todos los estudiantes incorregibles de provincia. El que más o el que menos estaba allí castigado por su familia. ¡Qué hartazgos de miel! Don Vicente la daba a toda hora a los muchachos. A él se la regalaban los que aprovisionaban su cerería. Tanta miel terminó por saturar y cansar a todos. Desde entonces grandes paquetes salían del tercer piso de la casa e iban a endulzar la plaza de Las Descalzas. Allí pasa Lorenzo —como le dicen sus compañeros— cuatro años. Como casi todos viven al día, los esparcimientos son limitados. Cada fin de semana, reciben de sus familias algunas poquísimas pesetas. Con ellas no se podía hacer nada en el Madrid de entonces. Las reunían en un fondo común y uno de ellos se las jugaba en un garito. Los demás entre tanto aguardaban en el café. Si volvía con dinero, armaban unas fiestas de todos los demonios. Si las perdían, pasaban la noche charlando en el café.

En Madrid la medicina le lleva a Lorenzo Domínguez casi cuatro años. Muchos recuerdos de los grandes maestros españoles de aquellos días perduran y acompañan al escultor. Son las figuras de Cajal, Gracia del Real, Negrín, Marañón, quien tenía una cátedra libre, y algunos más. Concorre a clases y laboratorios, lleno de admiración y deseo de aprender. Esa admiración es particularmente intensa con Cajal. No olvida su primera lección con él. El maestro había aplazado dos o tres veces la iniciación del curso de histología. El día que comenzó a dictarlo, los estudiantes no eran muchos. El estudiante chileno sube a lo más alto del anfiteatro, con el deseo de abarcar y dominar admirativamente la figura del sabio. Comienza la clase. El maestro no lee: habla. De vez en cuando da unos pasos delante de la mesa y alza la vista para mirar a aquel estudiante que está solo en las últimas gradas. Como las miradas se repiten, el muchacho comienza a intrigarse. Siente escozor. Se desazona. Al fin la clase concluye. El muchacho estira el brazo para recoger el sombrero y nada, no lo encuentra. Se levanta, lo busca y rebusca hasta que oye la voz de Cajal que le dice: “¡Si lo tiene usted en la cabeza, hombre!” Así era de fuerte su admiración por Cajal.

LORENZO DOMÍNGUEZ

Al mismo tiempo que la Universidad, Lorenzo Domínguez frecuenta amistades que viven en el mundo del arte. Ese contacto al principio ocasional, termina después por atarlo definitivamente a la escultura. Las obras de Julio Antonio, escultor muy interesante, que había muerto unos años antes, despiertan su interés por la escultura. Aunque no influye en el concepto plástico que va a tener después el escultor chileno, en aquel momento despierta su sensibilidad, la sacude y conmueve. Nace así en él un vago deseo de hacer escultura, que, con el tiempo, se convierte en necesidad. Siente las formas en las manos, que se ahuecan, modelan y configuran formas invisibles. Hay cierta insatisfacción quemante y dolorida en ellas. Un domingo va a verle el dibujante portugués Almada Negreiros. El estudiante de medicina manifiesta a su amigo la entrañable necesidad de modelar. Almada piensa que quizá exista allí soterrada la raíz de un nuevo destino y que lo mejor es conseguir arcilla y ver lo que pasa. Pero no es fácil conseguirla en aquella tarde dominical. Van juntos a varios talleres de artistas amigos, pero no encuentran a nadie. Terminan por acercarse a la Academia de San Fernando, de donde, tras mucho hablar con el portero, se llevan la arcilla. Vuelven a la pensión y allí, sin más orientación y conocimiento que lo que se imagina que es una cabeza por dentro, hace el armazón con unos pedazos de maderos y unos alambres, y comienza a modelar la testa de su amigo. Cuando cree darle fin, el barro cae despedazando el trabajo. Se descorazona, pero sus manos no sufren ya la tortura de perseguir formas irreales.

Con más conocimientos, que recoge entre sus amigos artistas, levanta otra cabeza. Esta vez no marra en los comienzos del oficio. Llama al pintor Aurelio García Lesmes y le pide su opinión. El pintor mira y remira el trabajo. Después le dice: “Oye, Lorenzo: yo no soy escultor, pero soy de Valladolid. Esa cabeza me parece muy buena. Para mayor seguridad vamos al taller de Juan Cristóbal”¹. Y allá van. El escultor, que tiene un taller hermoso y grande, no parece impresionarse, pero le dice que dispone de un rincón para que trabaje. Al lado de Juan Cristóbal aprende el oficio. En aquellos años Juanito —como le llamaban al escultor— es de los que más trabajan en Madrid. Lo primero que Juan Cristóbal le pone delante es un trozo de granito. “Usted se figura lo que ocurrió, dice Lorenzo Domínguez. Me rompí las manos golpeando y no saqué nada”. Dos años después

1. En Valladolid existe el más completo museo de imaginería del mundo.

gana el concurso para el monumento a Cajal. Desde entonces, 1928, abandona sus estudios de medicina e inicia el largo camino del arte.

Trabaja en el taller de Juan Cristóbal y estudia el tesoro artístico de España. Ahonda en el conocimiento de la imaginería de los siglos XVI y XVII. Y en particular de Berruguete. La obra de ese escultor le interesa fuertemente. Es Berruguete un artista que vive entre 1486-90 y 1561. Estudió los cartones de Miguel Ángel para la sala de la señoría de Florencia, según dice Vasari. La influencia del gran artista italiano es notable en él. Es un Miguel Ángel español. “En él —dice Lorenzo Domínguez—, lo mismo que en el barroco español, lo brutal va unido a la belleza. El barroco italiano es, en cambio, dulce”. Llama enormemente la atención del escultor el acento que pone Berruguete en la expresión plástica, su dramatismo contenido, la transfiguración que hace de los hombres y los acontecimientos, el descuido de los elementos puramente externos, sus rasgos góticos y renacentes, todos los rasgos fundamentales de su arte. Los viajes del escultor chileno a Valladolid, donde están concentradas casi todas las esculturas de los imagineros españoles, son constantes. Los cristos y los mártires de Berruguete le conmueven porque son graves, sombríos, trágicos, pero ninguno derrama lágrimas ni contrae sus facciones fuera de medida, ni aun siquiera lloran”. Conoce allí la obra de otros imagineros: Juan de Juni, que mueve las figuras mucho más que Berruguete; Giralte, que retuerce las esculturas sin saber porqué; Tordesilla, Martínez de Castañeda y otros muchos.

El Escorial es otra de las grandes experiencias de Lorenzo Domínguez en sus años de formación. “De allí —dice— salí cambiado. Es obra de arquitectura que domina y se impone al espectador. *El Escorial* es monumental, tajante, duro, cabalístico. Se yergue en un llano seco y árido. El aire es cortante. La arquitectura se vincula al paisaje, pero de modo distinto del que es común. El paisaje no se une desde afuera a la arquitectura, no se conecta con ella como un marco exterior. El aire, el cielo, la tierra, todo está sometido al *Escorial*. La ordenación de los elementos surge de la construcción arquitectónica. Su monumentalidad aplasta el ánimo, pero al mismo tiempo lo enriquece y levanta. Invita a entrar a su corazón de piedra”. Lorenzo Domínguez estudia con ahínco esa obra imponente de Juan de Herrera, contemporáneo de El Greco y Cervantes. “*El Escorial* —continúa el artista— se levanta solitario en la historia de la arquitectura. No hay antes ni después algo semejante. No hay estilo herreriano, pero no hay arquitectura como la de Herrera”. Honda atracción ejercen también en sus años de aprendizaje las ciudades españolas. La mayoría de ellas son monumentales.

Toledo, Salamanca, Segovia, Sevilla, Ávila, Burgos, Santiago, no tienen importancia plástica por ésta o aquella obra en particular. Las mismas ciudades son monumentos. El pueblo que vive en ellas tiene idéntica energía de carácter. El escultor viaja a todas con su sensibilidad abierta a las realidades que la desarrollan y cultivan. Ese fondo español de su formación espiritual, le es consustancial. Aparece en toda su obra. De allí surgen las esencias góticas que se advierten en sus esculturas, más que de una expresa voluntad de estilo gótico. Son ingredientes de su sensibilidad plástica y por eso perduran y se prolongan.

Cosa curiosa. No influye en Lorenzo Domínguez durante esos años el renacimiento italiano. Se comprende: sus afinidades le vuelven connatural el arte arcaico, el primitivo, el medieval, el renaciente español, transfundido de esencias góticas. Tampoco influye la escultura española actual. Rafael Benet en su obra con Alexander Heilmeyer *La Escultura Moderna y Contemporánea*¹, cree reconocer en el monumento a Cajal de Domínguez, vestigios de la obra de Victorio Macho, escultor que tiene algunas obras de temperamento pasional. Con el monumento al mismo Cajal de Macho, quizá existan algunos elementos comunes en el tema, pero no en la manera de tratarlo. En la obra del primero existe expresionismo con acentos góticos, lo que no se observa en el de Macho. Influye, sí, durante aquellos años, Emiliano Barral, pero con una influencia que no es de concepto plástico. Barral es un escultor más joven que Macho y que Julio Antonio. Interesó a Lorenzo Domínguez en el conocimiento de la piedra. Era de Sepúlveda, provincia de Segovia, un pueblo en piedra roja, donde los siglos se reconocen por la pátina de la piedra. En él hay un Cristo enteramente negro que tiene ocho siglos. Barral era de allí, hijo de picapedreros, y conocía la piedra como ninguno en su tiempo. Buen escultor, despierta en el artista chileno el interés por la piedra, que, desde entonces es constante en él, así como la obra de Julio Antonio despierta su sensibilidad plástica. Suscitaciones distintas: una de la vocación, otra de un aspecto del oficio. Ninguna influye en su concepto de la escultura. Ninguna es, en estricto rigor, artística.

1. ALEXANDER HEILMEYER Y RAFAEL BENET: *La Escultura Moderna y Contemporánea*. Edición Labor, 1949, Barcelona.

EN LA TERTULIA DE DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

En España el café tiene un carácter que no posee en otras partes. Hay cafés de escritores, de periodistas, de gente de teatro, de toreros. En ellos nacen las tertulias alrededor de hombres que tienen el don peculiar de atraer y concitar. Son de amplia fama en Madrid, durante los años en que vive allá Lorenzo Domínguez, las tertulias de Ortega y Gasset, de Valle Inclán, de Pío del Río Hortega, de Gómez de la Serna. El ambiente de las conversaciones es vivo, fresco, espontáneo. Los hombres están unidos más por el sentimiento y el afecto amistoso que por las ideas. Son las tertulias auténticos centros de cultura. Allí, durante alguna hora del día, los estudiantes de la Universidad encuentran a sus maestros. Allí los tratan, conviven con ellos y prolongan el aprendizaje. Los maestros no pierden nada en la consideración de las gentes. Algunos llegan a ejercer una verdadera protección. Tal es el caso por aquellos días de García del Real, profesor de patología en la Facultad de Medicina, un hombre más bien viejo, severo y digno, lleno de cultura y espiritualidad. Allí florecen las ideas, las iniciativas, las revistas, las obras de teatro. De la tertulia de Valle Inclán sale Cipriano Rivas Cherif, organizador del grupo de *El Mirlo Blanco* que levantó el teatro español. Allí, en el café, se le da vueltas a los toros, la novela, el cuento, la pintura, la música, la escultura, la política. Son un poco lo que los salones literarios del siglo XVIII, con la diferencia de que a las tertulias de los cafés va gente de toda clase. Y dan lo que la universidad no puede dar.

Muy gratos recuerdos conserva Lorenzo Domínguez de la tertulia de don Ramón del Valle Inclán, a quien lo presenta Aurelio García Lesmes, pintor de Valladolid, y desde aquel momento no lo abandona. Verdea la juventud del escultor y don Ramón proyecta sobre ella, durante diez años, la sombra de un árbol cargado de frutos maduros. Cuando lo ve por primera vez en la tertulia le dice: “Tienes buena cara; puedes quedarte”. La tertulia la forman don Ramón, Enrique Diez Canedo, Ricardo Baroja, Juan de la Encina, Juan de Echeverría, pintor que tiene buenos retratos de Unamuno y Valle Inclán. Don Ramón es bondadoso con la gente que quiere. Las colma de delicadezas y atenciones. Con las que desprecia es terrible, implacable, cruel. No las puede ni ver. Su conversación constituye un chisporroteo prodigioso. “¡Cuántas veces —dice Lorenzo Domínguez—, después que se desgranaba la tertulia a la madrugada, escuché a don Ramón los poemas medievales españoles más maravillosos! Delante de las estatuas que rodeaban la plaza de Oriente, resonaban rotundos y vigorosos el Cantar del Mío Cid, la epopeya de Rodrigo, las lamentaciones de los Infantes de Lara y de Roncesvalles, el Cantar del Cerco de Zamora y otros muchos. Su memoria

era inagotable. “No sé —agrega el maestro Domínguez— si don Ramón era fiel a los textos, o si agregaba cosas de su propia cosecha. Pero aquellas rondas nocturnas dejaban en el alma un sedimento de arte y de vida magníficos. Su conversación no era desbordante, pero sí inagotable. Levantaba los temas, aun los más cotidianos, a un plano superior. Su saber no asombraba por lo extenso, sino por su transfiguración estética. Personalmente tenía un gran interés plástico, con su abundante cabellera, con su albeante y pluriforme barba, con sus gafas y sus ojos de espulgos, vivos y bulliciosos. De espíritu vibrante, en su juventud había sido impetuoso y bravío”.

El temperamento arrebatado le trajo a don Ramón muchos contratiempos. Los hechos y las anécdotas de su vida abruman un poco. Hay algunos, sin embargo, que lo retratan espiritualmente. Lorenzo Domínguez los recuerda en la conversación. “En España —dice— el público expresa su disconformidad en el teatro con el pateo. Hubo ocasión en que mientras el público gritaba a rabiar ¡muy bien!, ¡muy bien!, don Ramón, en la tercera o cuarta fila, vuelto hacia las gentes, voceaba de pie, con voz estentórea, ¡muy mal!, ¡muy mal! A los pocos minutos se armaba un zipizape de todos los demonios. Se llevan a don Ramón y le inician un proceso por escándalo público. La sala del tribunal está de bote en bote. Las gentes van como a un teatro, sólo por verle y escucharle. Se abre el proceso. Inquiérese el juez: “Nombre y apellido del acusado”. Y don Ramón contesta altivo: “Soy yo, el escritor don Ramón del Valle Inclán, de clara fama en toda España, quien pregunta a Usía cómo se llama, pues la verdad, la verdad, que nadie le conoce”. Tras mucho hablar, don Ramón se aviene a contestar. “Profesión”, indaga el juez. Y de nuevo brama don Ramón. “¿Profesión ha dicho usted?, repite con el ceño fruncido y los ojos saltones y entigrecidos. Y así hasta terminar el proceso, tan singular y lleno de incidencias chispeantes”. También tuvo encierros políticos. Durante el gobierno de Primo de Rivera, lo enjaularon. “El término es justo —expresa el escultor chileno— porque esa es la impresión que producía detrás de la puerta con barrotes. Vestía un poncho chileno de castilla, de buena pelambre, que le daba un aspecto imponente. Allí dentro continuaba dándose a todos los diablos, bramando y dando grandes voces contra la dictadura. Entre tanto, en las calles de Madrid se comentaba en todos los tonos el encarcelamiento de don Ramón. Los diarios comenzaron a ocuparse y el jefe de gobierno publicó una declaración donde llamaba a don Ramón “escritor ilustre y ciudadano extravagante”. Valle Inclán no se lo perdonó nunca. La noche que circuló en Madrid la noticia de la muerte del ex primer ministro, el escultor chileno la recoge en la pizarra de los diarios y la lleva a la tertulia. “Y ¿cómo fue

eso?”, pregunta don Ramón. La noticia viene de París y es muy escueta. Las hijas encontraron muerto a su padre, después de volver de misa. “¡Ah, ya sé lo que ha pasado!”, exclama Valle Inclán. Y agrega: “Antes de ir a misa, sus hijas van a verle y como no se mueve, se dicen: padre está con la cogorza”. De vuelta de misa, van a verle de nuevo y como sigue en el lecho, creen que sigue con la cogorza. Al fin descubren que se trata de la cogorza definitiva”.

Durante los años que Lorenzo Domínguez trata a Valle Inclán, el escritor vive con desahogo, de lo que le producen sus obras. Sus días de estrecheces son del pasado. Muchos recuerdos y huellas le vienen de esos tiempos. Una huella definitiva es su tuberculosis renal. El escultor va a verle en sus achaques de enfermo crónico. Lo encuentra en un lecho labrado y con relieves versallescicos. Una colcha roja de damasco lo cubre. La conversación es espléndida y lujosa. Sus dones de creador son estupendos. La palabra escrita, sus obras, son la sombra de su palabra hablada. Estiliza su figura, sus gestos, sus movimientos. Su persona “era una manera, otra manera de creación”. Subraya las palabras con ademanes justos y nobles. De pronto parece olvidar su mundo de arte y se suena la nariz con la vistosa colcha roja. No se sabrá nunca qué había de verdad y qué de fantasía en su pasado, en su vida y en su obra.

Valle Inclán tiene obras extraordinarias. Son de firmes calidades artísticas los cuadros goyescos que corren con el nombre de Esperpentos. La serie del *Ruedo Ibérico*, *El tirano Banderas*, *Tragedias Bárbaras*, son brutales. “Es un Solana de las letras” —dice el amigo de tantas noches de tertulia. “Tan brutal como Goya. El *tirano Banderas* es la novela más americana que se haya escrito. ¡Lástima que las gentes sólo conozcan sus obras de juventud, las más flojas! Esas obras ocultan las auténticamente grandes.”

LORENZO DOMÍNGUEZ

ESPAÑA EN SU ARTE

Lorenzo Domínguez siente gran admiración por España. Caracteriza a su pueblo y su cultura con los rasgos de lo brutal, lo contrastado y lo propio. No son, por cierto, tiesos y pulcros, pero expresan la índole enérgica, pasional, esforzada y originaria de todo lo español. España es brutal y contrastada. “Su pueblo —dice el escultor— lo es aún en su vida espiritual más alta. Basta recordar la literatura picaresca, la obra de Rojas, mucha de la de Lope y casi toda la de Quevedo. En el teatro, en la pintura, en la escultura, ocurre lo mismo”. El otro rasgo de los españoles es que dan la hora por el meridiano de su cultura propia. Unamuno decía: “dejemos que otros inventen el ferrocarril, el telégrafo y la electricidad. Nuestra misión es hablar con Dios... Mas al decir ¡que inventen ellos!, no quise decir que hayamos de contentarnos con un papel pasivo, no. Ellos a la ciencia de que nos aprovechamos; nosotros a lo nuestro. No basta defenderse, hay que atacar... Y no quiero decir con esto que nos sumamos a la inacción, la ignorancia y la barbarie; no. Hay modos de acrecentar el espíritu, de elevarlo, de ensancharlo, de ennoblecerlo, de divinizarlo, sin acudir a los medios de esa cultura. Podemos, creo, cultivar nuestra sabiduría sin tomar la ciencia más que como un medio para ello, y con las debidas precauciones, para que no nos corrompa el espíritu¹”. En cambio —agrega el escultor— uno de los signos de grandeza de Francia es que un francés puede elegir entre ser descendiente intelectual de Bossuet o de Voltaire, sin dejar de ser francés.

Junto a aspectos tremendos y brutales, hay en la vida de España expresiones populares de una pureza y un arcaísmo conmovedores. En los pueblos de provincia, existen ciertas costumbres delicadísimas. Mil acentos distintos tienen los requerimientos de amor. “Hay lugares —continúa el maestro Domínguez— donde los mozos rondan largamente a las muchachas. Cuando se deciden a hablarlas lo hacen de este modo: “Quieres lavarme el pañuelo?”, preguntan a la cortejada entregándole su pañuelo. Si ella asiente, es que acepta las intenciones y lo devuelve después limpio y planchado. En otras partes, el pretendiente va de visita a la casa que está enfrente a la de la moza. La primera noche es la más embarazosa, porque tiene que afrontar el “¡Hola, Fulano! ¡Qué te trae por aquí hombre!” de los

1. MIGUEL DE UNAMUNO: *Del sentimiento trágico de la vida. Conclusión*, pág. 230. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1938. *Ensayos*, tomo I, pág. 892: *Sobre la europeización*. Edic. Aguilar. Madrid, 1942.

DIEGO F. PRÓ

dueños de casa. Desde luego que a la segunda noche, conocen el motivo y le dan una silla para que se siente en la vereda. Esa pureza la cantan coplas como la que dice:

*A la puerta de mi casa
tengo una silla dorada
pa que se siente mi novio
con corbata colorada.”*

Los campesinos no tienen instrucción, pero poseen extraordinaria sabiduría de la vida, acuñada por siglos de convivencia, de dolores y sufrimientos, de afanes y alegrías comunes. Tienen una cultura substancial, hecha no de signos gráficos, sino de experiencias profundas, que se transmiten de unos a otros, de las generaciones que se van a las generaciones que llegan. Hasta la manera de dar los buenos días es inconfundible. Las palabras saltan redondas, certeras, sin esfuerzo. Llevan siglos rodando entre los humildes, que las toman del río común de la lengua, la levantan un momento a los labios y las sueltan de nuevo para que sigan rodando, ágiles y briosas, en las aguas del idioma.

España es primordial. La fuente de donde sube la gran vitalidad española es el pueblo. Las fiestas populares son tremendas. Son de amplia fama las corridas de toros de San Fermín, en Pamplona. Hombres, mujeres y niños torea en las calles con valor y riesgos sin cuento. De ellas muchos salen estropeados y maltrechos. Sin embargo, se repiten todos los años, porque por ellas hincha sus botones el alma española. “Escuche usted —dice el maestro— lo que me ocurrió una mañana mientras desayunaba en el café Klutz, en plena Gran Vía de Madrid, entre el Casino Militar y el café de Molineros. Miraba a través de las vidrieras el trajín de las gentes, cuando vi un bravísimo toro plantificado en medio de la calle. ¡Un toro de lidia en el corazón de Madrid! Quedé pasmado. Me parecía increíble. La gente entre tanto se apeñusca en las veredas y en la calzada. Un guardia trata de capear al animal. De pronto sale un hombre del amontonamiento, pide el capote al guardia y torea al bicho durante diez minutos. ¡Diez minutos! ¡Figúrese! Manda a buscar un estoque, torea un rato más con gran regocijo y voceo del público y luego lo mata. Aquel hombre era el torero Fortuna”. El mismo humor de los españoles es brutal. La literatura y el teatro es buena ilustración de ello. El humor intelectualizado de los franceses no prende ni es comprendido en España.

LORENZO DOMÍNGUEZ

De parejo carácter es la pintura de Velázquez, de Zurbarán, de Goya, de Solana. Entre los pintores contemporáneos, Lorenzo Domínguez admira a Solana. “Gutiérrez Solana —dice— es uno de los pintores más grandes de España. Como hombre es desde luego extravagante, pero en el arte consigue dominar la locura de la sangre. Iba, aunque no con frecuencia, a la tertulia de Valle Inclán. Tenía en ella a un gran amigo, el pintor y aguafuertista Ricardo Baroja, hermano del escritor. Solana tenía el aspecto de un pastor protestante o de un camarero. De piel cetrina y ojos claros y azules. La nariz, de planos disparados, no llegaba a ser respingona. La cara más bien llena, a medio afeitar, con un negro azulado característico. El pelo espeso y silvestre. Llevaba siempre un cuello de pajarita almidonado. Su andar era lento y pesado. En el trabajo era frenético. Fumaba incansablemente y cantaba *Rigoletto* y *Tosca*, sus obras favoritas. Había temporadas en que cambiaba los pinceles por la pluma y entonces escribía con la misma energía brutal y con los mismos colores con que pintaba... Los colores y las palabras coincidían en él: eran pardos, aceitunados, negros. Sus libros son frutos que crecían junto a sus cuadros, aunque no se levantan al nivel de éstos. Condensan su conocimiento de ciudades, pueblos y villorrios, de ventas y hosterías, de las ferias y el Rastro, de las procesiones y los carnavales, entre escritores y toreros, entre chulos y coristas, entre destrozonas y disciplinantes.”

La pintura de Gutiérrez Solana es muy española. Sus raíces no se nutren en otras fuentes, con lo que ello significa como amplitud y como estrechez. Es tan español como Picasso, aunque no tiene su universalidad. Hasta hay quien piensa que se debe exclusivamente a sí mismo, a su trato directo con la vida. Así opina Gómez de la Serna en su libro sobre el pintor. “Es hacer suposiciones gratuitas hablar de influencias en Solana —dice—, pues la cabeza de Solana ha tenido sólo dos movimientos: el volverse para mirar la vida y el tornar a encarar su cuadro llevándole la pincelada, como una gota en la punta de un probador”¹. Otros admiten los influjos de El Greco, de Rivera, de Valdés Leal, de Velázquez, de Goya, sin daño para su originalidad. Es lo que pasa con la obra de Emiliano A. Aguilera². El de las influencias es un problema con más dificultades en las artes plásticas que en la literatura, donde se puede reconocerlas y separarlas de las simples concomitancias. En pintura y en escultura es más difícil.

1. R. GÓMEZ DE LA SERNA: *José Gutiérrez Solana*, pág. 13. Edic. Poseidón, Buenos Aires, 1944.
2. EMILIANO A. AGUILERA: *José Gutiérrez Solana*. Edic. Iberia, Barcelona, 1947.

DIEGO F. PRÓ

Lorenzo Domínguez caracteriza la pintura de Solana como brutal, rasgo que no han alcanzado a ver los que se han ocupado del pintor español: “Voy a referirle un hecho que fija mejor el carácter de la pintura de Solana que todos los libros que conozco sobre él. Una noche las gacetillas de Madrid vibran con la muerte de varias mujeres a manos de un loco. Un periodista, que viene de la morgue, cuenta en el café de Pombo lo que ha visto. De pronto se dirige a Solana, que siempre estaba silencioso en un rincón, y le dice: “si lo llegas a ver, Solana, te desmayas”. Y el pintor le contesta, como él solía hacerlo, con el uso peculiar del pronombre uno: “si lo ve uno no se desmaya uno; si lo pinta uno, se desmaya uno”. Su pintura —agrega el escultor chileno— es brutal, porque él entiende que sobrepasa y vence a la naturaleza, que tiene más fuerza que el natural. Solana es un sobrerrealista. Toda su obra lo está diciendo”.

2

AÑOS DE CRISIS: 1930-1941

EN SANTIAGO DE CHILE

Lorenzo Domínguez vuelve a su patria con veintisiete años, después de haber vivido diez en España. Atrás quedan sus años de estudios médicos en la Universidad de Madrid, su iniciación en el conocimiento de la escultura junto a Juan Cristóbal y Emiliano Barral, su formación plástica por el estudio constante de la imaginería española, de los museos de El Prado, de Valladolid, de las ciudades de interés arquitectónico y escultórico, tales como Toledo, Salamanca, Segovia, Sevilla, Ávila, Burgos, Santiago, Barcelona y otras como Úbeda y Baeza, como Cáceres, Tarragona y Trujillo. Atrás quedan sus años de formación espiritual y humana en la tertulia de don Ramón del Valle Inclán, a la que van Enrique Diez Canedo, Juan de la Encina, Manuel Azaña, Juan Echeverría, Ricardo Baroja. En ocasiones Antonio Machado. Casi todos redactores de la revista España. A la tertulia iba también el torero Sánchez Mejía, el último torero de leyenda en España. Había estudiado medicina hasta tercero o cuarto año, se enamoró de una gitana, hija de un famoso torero, y se hizo torero. Escribió una obra de teatro que, en el Madrid de entonces, recogió muchos aplausos. Don Ramón concurría por las tardes al café Regina y por la noche a la Granja. Estaba en la plenitud de la palabra. Atrás, y al mismo tiempo, acompañándole, quedan algunas obras del escultor chileno: el monumento a *Cajal*, un busto a *Valle Inclán*, una cabeza de mármol, *Julia*, un proyecto de monumento a *Servet* y un estudio para una cabeza de *Servet*. Además varios retratos: los de *Ricardo López Barroso*, *Manuel Ortiz Picón* y *Gerardo Riancho*. Y las cabezas de *Martín Luis Guzmán*, escritor mejicano, *Victor Domingo Silva*,

DIEGO F. PRÓ

poeta chileno, *Carlos Asencio*, *Antonio Meana* y el busto de *Novais Teixeira*.

En Santiago de Chile comienza su desconcierto y su soledad, sus años de crisis, su tiempo de elección. En Madrid la vida del escultor se desliza como una seda, sin contratiempos. Hay en España gran densidad de cultura y de bienes de toda clase, fruto del esfuerzo de muchas generaciones y de siglos de vida en común. Es una cultura de agua salada, donde es más difícil sacar cabeza, pero quien lo consigue se encuentra sostenido y levantado cada vez más alto. Tiene facilidades en los medios materiales y espirituales. Eso acontece en todos los sectores de la cultura y, desde luego, en el arte. Los medios espirituales están viviendo allá de una manera directa, inmediata, en la gran tradición plástica, en los museos, en los monumentos, en los paseos, en las calles. El medio ayuda y pondera. Los artistas tienen socialmente un lugar. Son profesiones, que encuentran aplicación en muchas actividades de la sociedad. Los recursos materiales son fáciles. Abundan los depósitos de materiales de escultura. Las piedras están perfectamente clasificadas, hasta con etiquetas. Otro tanto ocurre con las herramientas: se las consigue en el comercio. Y con la mano de obra: los operarios, marmoleros, oficiales, ayudantes, etc., son gentes que conocen su oficio. En América las cosas están de otra manera. Hay cultura rala, rebajada, de agua dulce. Se saca fácilmente la cabeza, pero nada sostiene y apoya al artista. Una cultura desintegrada, sin cohesión, rebaja los vínculos espirituales y atomiza a los hombres. Quizá ello explica la exacerbación de la individualidad y la ausencia de sentido de las actividades sociales. Ese carácter es de todos los sectores, porque a la postre las vicisitudes del arte corren parejas con las de la vida política, jurídica y económica de los países americanos. Los artistas creen que se deben exclusivamente a sí mismos. Nadie reconoce maestros. Nadie tiene discípulos. Los artistas luchan entre sí y les falta el sentimiento de pertenecer a una cultura, que, en Europa, tienen aún los más revolucionarios. ¡Cuán franceses, cuán italianos, cuán ingleses y alemanes son esos revolucionarios! No existe tampoco en América público ni críticos objetivos e imparciales. En su lugar hay indiferencia y el pequeño grupo de los admiradores y los detractores. Los medios materiales son también pobres. Los materiales de la escultura los artistas tienen que buscarlos en la naturaleza. Con lo que eso conlleva: desconocimiento en la mayoría de los casos de las condiciones plásticas de los materiales. No hay acerca de ellos una tradición de enseñanzas que se trasmite de maestros a discípulos... Lorenzo Domínguez se ve reducido a sí mismo, solo, aislado, con tremendos problemas por delante. Comienza de nuevo, hace obras

que por fuerza son de experimentación y provisionales, para alcanzar, tras esfuerzos de años, las obras maduras. Las herramientas las hace el escultor. Obreros competentes no los halla. Todo se vuelve dificultades: la indiferencia de las gentes, cuando no su franca hostilidad, la falta de apoyo material y espiritual, las nuevas condiciones y problemas de su tarea, la mezquindad de los medios para encararlos.

Esos años, que van entre 1930 y 1941, son de búsquedas. Años difíciles en la vida de Lorenzo Domínguez. “Imagínese —dice el escultor— los problemas que se me presentaron en aquellos años. En España me había dado cuenta de la importancia de la materia propia de la escultura, de la que vive de la vida total de la obra. Barral despertó en mí el interés por la piedra. En Chile me di cuenta de que la escultura en América tiene que ser predominantemente de piedra, como lo ha sido en la América precolombina. Fueron años de estudio, de indagaciones, de buceos. El material no se entrega fácilmente al escultor. Hay que conquistarlo día a día, hasta llegar a comprenderlo. Sólo entonces revela sus secretos, sus voces íntimas, sus misterios. No se trata de un conocimiento de química o de geología. Eso no basta. Es preciso conocer la materia con amor para llegar a dominarla, para aprovechar así todas sus posibilidades plásticas. Cosas todas muy fáciles de decir, pero tremendas de realizar. Cada piedra tiene su propia composición, su grado de dureza, su color, sus vetas, sus manchas, lo que exige el empleo de distintos tipos de herramientas, de diferente temple, etc. El mismo pulimento depende de los caracteres intrínsecos de las piedras. Muchas no alcanzan su máxima expresión por defecto o por exceso de pulido. Y lo que digo de las piedras, puede decirse de las maderas, de los granitos y de los mármoles americanos”. Fruto de esas indagaciones es el conocimiento plástico de muchas piedras de Chile. “En Santiago —continúa el maestro— trabajé la piedra azul —un basalto no muy duro, piedra hermosa y noble que hoy utilizan muchos. La piedra amarilla, el basalto negro de Chile, el pórvido rojo. En Mendoza encontré después la piedra avellana, la dorada, la rosagris, la serpentina, la verde y otras muchas. Fueron años de trabajo intenso, constante, durante los cuales hice muchos mamarrachos. Esos trabajos provisionales me acompañaron algún tiempo. Varios estantes de un armario de mi taller en la Escuela de Bellas Artes de Santiago estaban cargados de esas esculturas. En 1938 las sentía ya como un verdadero lastre. Ese año, antes de partir para Europa, para Bélgica y Holanda, para España y Francia, las destruí, las deshice, no dejé ni una”.

DIEGO F. PRÓ

A esa crisis contribuye también la soledad, el aislamiento, la incomprensión de las gentes. Mientras el hombre y el artista crujen por todas partes, mientras se maceran interiormente por encontrar el camino propio y salir de la crisis, no hallan ningún apoyo en lo circunstante. Todo lo que hace a lo directamente personal y propio del diálogo vivo, casi no puede cuajar. ¡Cómo añora entonces el escultor sus noches de tertulia en Madrid! Sólo de cuando en cuando acierta a coincidir en diálogo fecundo con alguno que, como Pablo Neruda, se levanta alto como una cumbre. ¡Qué descanso y qué esperanza mirarlo! Unas horas a su lado y renace la confianza en las propias fuerzas y aquella limpieza de cristal que permite seguir llevando a cuestas el quemante caudal de arte y de humanidad.

EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Lorenzo Domínguez comienza a enseñar escultura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1931, poco después de su regreso de España. Muchos recuerdos, muchos afanes y muchas cosas gratas al corazón quedaron entre las paredes de la Escuela. Cuando el escultor habla de aquellos años, su alma se puebla con imágenes viejas de un tiempo que se fue bellamente. Como estampa antigua surge del pasado el palacio de estilo francés del Parque Forestal. Vuelve a cobrar vida y realidad en pleno centro de Santiago, con sus dos cuerpos, sus tres pisos, su museo y su escuela, con su *hall* y sus ventanales, con sus talleres, y su parque. Abajo, rodeando el espacio combado del *hall*, estaban los talleres colectivos poblados de alumnos. Arriba, los talleres particulares de los artistas y los alumnos aventajados. Uno de ellos, el 44, es el suyo. Taller europeo, amplio, con claraboya que tamiza la luz, con ventanas que abren el espacio y los muros al verde o el amarillo, al dorado o el rojo llameante del paisaje. La Escuela tiene buena organización: comprende las artes plásticas, y las artes aplicadas. A eso se agrega un departamento de extensión plástica. La enseñanza está a cargo de artistas de formación europea. El ministro Pablo Ramírez había cerrado sus puertas y había enviado a los jóvenes de talento a distintos países del viejo mundo. A la vuelta de algunos años, eran esos artistas los que enseñaban en sus aulas. Lo hacían con fervor, con los hábitos adquiridos en sus viajes de estudio, con las ideas y los bríos entonces verdes de las corrientes renovadoras del arte. Gran camaradería señoreaba la convivencia de alumnos y profesores. La Academia no era una isla rodeada por la vida. Era la vida misma, con todo lo que ella tiene de imprevisto y de espontáneo,

LORENZO DOMÍNGUEZ

con la móvil malla de las relaciones de convivencia, con sus afinidades, con sus exclusiones, con sus cambios, con su historia. Había también en el ambiente de Santiago tradición de arte. Por la Escuela pasaron buenos maestros de escultura, que conocían su oficio, que a veces se perdieron no por falta de condiciones, sino por la mala escultura de fines del siglo pasado. No hay que olvidar que Rodin fue el gran liberador durante esa época. Entre los maestros del pasado, Lorenzo Domínguez recuerda a Carlos Lagarrige, Virginio Arias, el español Coll y Pí, Nicanor Plaza y otros.

En ese clima comienza su enseñanza. En seguida el taller de escultura se convierte en su taller. Hay, entre otros, dos tipos de hombres entre los artistas. Los hay que necesitan encontrar las cosas organizadas para poder trabajar. Son casi incapaces de salir de sí mismos para solicitar, pedir o adquirir elementos de trabajo. Se desconciertan cuando no encuentran un ambiente ya hecho. Los otros proyectan su personalidad hacia afuera, son de firme voluntad, aunque sean de maneras suaves y dulces, se vuelven centro de atracción y encuentro. Lorenzo Domínguez es de éstos. Aunque no hubiera hallado cierto ambiente plástico en su patria, él lo hubiera producido a la larga, con radio cada vez mayor, a semejanza de los círculos que engendra una piedra arrojada a un estanque. Ahora el artista y el hombre irradian sobre las cosas y los hechos, sobre su labor y el ambiente. Esa irradiación singular, característica, inconfundible que surge de los hombres originales. El taller es su taller, no porque vaya a él según horarios fijos o porque se trate del único taller de escultura de la Academia. Es su taller porque está lleno de humanidad, de lo que impregna y da orden hasta a las cosas inertes, hasta a los detalles mínimos. Aunque aparentemente ese orden sea el de un desorden ordenado. El taller es un trozo de vida, es la vida misma con su fisonomía de arte. Los alumnos son aprendices que, al par que la escultura, edifican y maduran su espíritu. Algunos son rebeldes a cualquier disciplina: perduran en ellos los rasgos de la adolescencia o esa seguridad y engreimiento que dan el haber entrevisto alguna vez París. Otros marchan confiados en su vocación, buscando el dominio del idioma plástico. Después, como en todas partes, los alumnos señoritos, los blandos, los tibios, los que nunca acertarán a decir su palabra de belleza. Quizá lleguen a poseer el lenguaje, pero nunca serán elocuentes porque no tienen nada que decir. Es lo que ocurre con muchos artistas de nuestro tiempo. Pero todos a la postre, cada uno a su modo, levantan como pueden el mirador hasta alturas donde los horizontes parecen alejarse y volverse amplísimos. Sólo los que tienen

ánimo incontrastable se atreven a arar en ellos sus propios caminos. Por el taller pasan también con su palabra de luz los poetas y los escritores, como Marta Brunet, Mariano Latorre, Augusto D'Halmar, algunos sabios auténticos como Lipschutz, y Nicolai, artistas como Víctor Delhez, y Hernán Gazmuri, hombres y mujeres, sin olvidar los destinos humildes y los niños que tanta bonanza llevan en el claror de sus corazones. Hay en el taller anaqueles cargados de bustos y de un muro forrado de libros de arte, salen y retornan y vuelven a salir las esculturas de todos los tiempos.

En el taller colectivo que rodea al hermoso *hall* de la Escuela, se oye la voz del joven maestro repiqueteando entre los estudiantes los principios de la escultura. ¡Proporción, ubicación, movimiento! Parece una muletilla, pero en verdad encierra la fórmula racional de su concepción de la escultura. También Rodin tenía la suya: “la escultura es dibujo, dibujo, dibujo...” Y Maillol: “la escultura es modelado, modelado, modelado...” La escultura es para Lorenzo Domínguez expresión de la tercera dimensión. Y para conseguir esa expresión los alumnos tienen que aprender primero a pararse frente al modelo. Lo primero es aprender a ver el modelo, a contemplarlo, a estudiarlo. Lo común en las escuelas de artes es que los alumnos modelen de memoria. Modelan unos ojos, una nariz, una boca, un rostro, que es todo eso, pero que no tiene nada que ver con el modelo. No observan, no indagan, no investigan. No ven los volúmenes. Llegan muchas veces al taller con orientaciones falsas y perniciosas, que resultan de la enseñanza que usa dibujos y modelos en yeso. Los alumnos se acostumbran a copiar resultados y no recorren con empeño el proceso por el cual se llega a esos resultados. El escultor chileno pone a sus alumnos, desde el primer día, delante de modelos vivos. A los que le preguntan por qué se aparta de lo trillado, responde: “Hay que desnudar a los muchachos de viejas telas de araña”. Cada alumno es para él un problema, con itinerario distinto, con sus propias virtualidades, que sólo se puede conocer mediante una enseñanza individual. Ello da idea de su esfuerzo.

La escultura —dice el maestro a sus alumnos de Santiago— es la expresión plástica de la tercera dimensión. Esculpir es construir. Construir es ordenar volúmenes. Y para ello es preciso aprender la proporción, la ubicación y el movimiento de los mismos. Su método es analítico constructivo. Sobre el modelo vivo les muestra que la proporción consiste en la relación que guardan los volúmenes. Esa relación es de formas y medidas y se la puede apreciar en las tres dimensiones. A la cabeza tomada en conjunto se

la puede considerar limitada por seis planos. Es decir como un cubo. Dentro del conjunto se distingue la cabeza del cuello. Una se puede ver como un huevo; el otro como un cilindro. Después les muestra las relaciones de medida. Relaciona la cabeza con el cuello en altura, ancho y profundidad. Esas relaciones cambian de un modelo a otro, de un niño a otro niño, en el niño y en el hombre, en el hombre y en el cisne... Hace que los alumnos vean la importancia de la ubicación de los volúmenes. El escultor tiene que saber situarlos. Ello requiere mucha observación. Por último, el escultor enseña los secretos del movimiento del volumen. Indica cómo si el cráneo tiene cierta inclinación, la cara acompaña el movimiento. Si el alumno no estudia el movimiento, los volúmenes traquetean en la obra. Si se mueve el conjunto, los elementos también adquieren movimiento. La cara, la nariz, las orejas se mueven con relación al todo, cambian las relaciones entre sí, fugan de otro modo. Y lo que Lorenzo Domínguez dice de la cabeza a sus alumnos, lo dice del busto y la figura entera. “¡Claro —oyen decir al maestro sus alumnos— con este método no se puede modelar una cabeza en una mañana!”

La escultura tiene una vertiente empírica, manual, de modelado, y otra de inteligencia, concepto y doctrina. No se puede separar una de la otra sin daño para ambas. Si falta la segunda, la primera se vuelve ciega, porque carece de los principios racionales de su acción. Si falta la primera, hay teoría pero no obras que se sostengan por sí mismas desde el punto de vista plástico. El escultor auténtico es el que domina a ambas: la experiencia y los principios del arte, el punto de apoyo desde el cual mueve el mundo plástico. Por eso Lorenzo Domínguez atiende en su enseñanza de la Academia a los dos aspectos. Junto con la práctica van los principios que la explican. Así, en ocasión ciertamente justa, habla a los alumnos de las aptitudes fundamentales que el escultor tiene que poseer: el conocimiento del material y de la materia propia de la escultura, vehículo y asiento de la expresión plástica; el de la naturaleza, trampolín de la invención artística; y el conocimiento de lo que el artista quiere decir. La ausencia de cualquiera de ellas vuelve manco e incompleto al escultor. O insiste en la importancia de la materia, del conocimiento amoroso de la misma, de la piedra, de los metales, de la madera. O habla de la forma, que tiene que ser plena. O de la claridad, o de la simplificación, o del retrato, o del busto, o del monumento, o de la composición... Y con los ayudantes y alumnos de los últimos cursos, que van a visitarle a su taller individual del tercer piso, conversa sobre la

DIEGO F. PRÓ

escultura egipcia, la griega, el gótico, la imaginería, el renacimiento italiano. O sobre el concepto escultórico de Rodin, de Maillol, de Bourdelle, de Brancusi, de Epstein, de Moore. O de la pintura de Zurbarán, de Velázquez, de Goya, de Solana, de Picasso, de Dalí, de Braque. O de los hombres y las cosas de España durante sus años de aprendizaje. Por todas partes respira cultura asimilada, vivida y compartida. Su enseñanza abarca el hombre y el artista en ciernes, la sensibilidad y la inteligencia, la voluntad y el sentimiento. El clima formativo de sus talleres —el de los alumnos y el suyo— es humanístico, lleno de vida, sin disciplinazos externos, pero sí con el rigor interior que pide la formación de hábitos y capacidades de arte. La vida de los alumnos transcurre en el taller, donde trabajan empeñosamente más allá de cualquier horario escolar, hasta en los días festivos y en las modosas vacaciones veraniegas.

LAS ESTATUAS DE LA ISLA DE PASCUA

A Lorenzo Domínguez le han llamado siempre la atención las estatuas de la Isla de Pascua. Allí vivió sin duda alguna un gran pueblo de escultores que sembró su tierra con colosos de piedra. La Isla de Pascua es tan pequeña que parece un barco anclado entre América y Asia, en la inmensidad oceánica del Pacífico Sur. Por momentos se la imagina uno como sacudida por las furiosas marejadas, cabeceando de proa y de popa, con vaivenes de estribor y de babor. Tiene unos 142 kilómetros cuadrados. Casi un islote. La descubrió el almirante holandés Roggeveen, al mando del *Arena*, el domingo pascual de 1772. Desde entonces, la isla se sumergió en otro océano más profundo y tremendo que el de los abismos ultramarinos: el de la leyenda y el misterio. Aquel marino holandés y la tripulación de su barco conocieron a los pascuenses, la gracia de sus ademanes, la atención que ponían en los detalles de construcción del navío, en los mástiles, en las velas, en las cuerdas, en los cañones. A pesar de la prisa con que abandonaron aquella costa, alcanzaron a entrever los grandes y extraordinarios monumentos que dominaban toda la costa y las chozas de los indígenas: las grandes estatuas de piedra con bonetes rojos. No salían de su asombro. Roggeveen escribió así su sorpresa: “Estas figuras de piedra nos llenaron de asombro, porque no podíamos comprender cómo se las arreglaron para erigirlas esas gentes que carecen de sólido esparto y de cordaje capaces de levantarlas...”. Así, las estatuas comenzaron a ser el símbolo de los secre-

tos y misterios de la Isla de Pascua. Casi cincuenta años después, en 1770, la isla fue redescubierta por Felipe González y Haedo, quien la bautizó con el nombre de San Carlos y la anexó a los dominios de España. Los grandes navegantes del siglo XVII y los del comienzo del XIX la conocieron y los secretos se volvieron mayores, porque ya no se trataba sólo de las estatuas, sino del origen de la población, de su vida social, de su escritura, de sus mitos. Así la heredó Chile, a quien pertenece actualmente.

Muchos países organizaron expediciones científicas para develar el misterio de la Isla de Pascua. La última fue auspiciada por los gobiernos de Francia y Bélgica en 1934 y estuvo a cargo de los hombres de ciencia del Museo del Hombre. Los problemas científicos que plantea la cultura pascuense no están todavía resueltos de un modo seguro. Hay en su torno la mar de soluciones. Según algunos la isla constituye los restos de un continente desaparecido que se extendía entre América y Asia. Los mayas de América Central y los incas del Perú serían ramas de esa civilización sumergida por catástrofes geológicas. Se habla también de la Atlántida. En todo caso las estatuas tendrían un origen remotísimo. Para otros es una etapa en la expansión de la civilización megalítica, que se habría extendido desde Asia hasta la Isla de Pascua, y de allí al continente americano. También en esta hipótesis las estatuas serían antiquísimas. Los resultados a que llegó la última expedición científica son completamente otros. El suelo de la Isla es de origen volcánico y por eso no ha sido porción de ningún continente desaparecido. Tendría apenas unas decenas de miles de años. Su población presenta los rasgos del tipo polinesio y habría llegado a la isla desde Mangareva (Gambier) en el siglo XII. Las estatuas no podrían tener, en el mejor de los casos, más de 700 años. Y si se tiene en cuenta que la mayoría formaban parte de los santuarios, que los pascuenses construyeron hasta la mitad del siglo XIX, se conoce así el otro límite de la vida de esas esculturas.

“Cualquiera sea la verdad —dice Lorenzo Domínguez— sobre la antigüedad de la escultura pascuense, de lo que, ciertamente, no cabe ninguna duda es de que se trata de un gran pueblo de escultores... Y desde ese punto de vista me interesa a mí. Hay en la isla alrededor de 300 estatuas en los santuarios y mausoleos. Las dimensiones de esas estatuas varían entre 3,50 y 5,50 m. Hay una excepcional que alcanza a los 10 y cuyo peso se calcula en 20 toneladas. Muchas están coronadas por unos cilindros de hasta 2,70 m. de altura, que algunos etnólogos interpretan como sombreros, otros como símbolos funerarios, y A. Métraux, miembro de la expedición del Museo del Hombre, “como la ingenua imitación del copete de cabellos anu-

dados encima de la cabeza, que tenía el nombre de pukao”¹. El valor plástico de las estatuas es enorme: una de las más bellas se encuentra en el *British Museum*. Esas estatuas están llenas de noble gravedad y de una majestad imponente. Hay además otras estatuas aisladas que se levantan directamente del suelo a intervalos regulares. Muchas de ellas se hallan derrumbadas sobre la costa misma del mar, como vigías muertos, o bien se las encuentra en el interior de la isla. Son gigantes de piedra. Desde hace mucho tiempo —prosigue Lorenzo Domínguez— sigo con el mayor interés las publicaciones que se hacen sobre Pascua. Y cada vez me convengo más de que, con interés realmente artístico, allí no se ha hecho nada. Los hombres de ciencia —etnólogos y arqueólogos— dan algunas noticias sobre el arte pascuense y, desde luego, sobre las estatuas. Dicen que el material de las mismas es la toba volcánica y, en dos o tres casos, el basalto. Describen las canteras donde los escultores tallaban las figuras y los bonetes cilíndricos, hablan del secreto de transporte de las estatuas y del posible significado de las mismas. Todo de un modo sucinto y general. Entre tanto las estatuas se destruyen bajo la acción de las lluvias y los vientos marinos. Su material es blando y se disgrega con facilidad. Muchas han caído de los pedestales o de los mausoleos donde estaban emplazadas. Los naturales de la isla terminan la obra de destrucción extrayendo de esos colosos, trozos de piedra, donde tallan, en lugar de las bellas imágenes antiguas, estatuas y figuras grotescas. Hace aproximadamente quince años, propuse oficialmente, aunque sin éxito, en la Universidad de Chile, que se organizara una expedición artística a Pascua, integrada por escultores, vaciadores, ayudantes, fotógrafos y cinematografistas. La tarea hubiera sido amplia y hermosa. Se hubieran tomado fotografías y películas de las obras, como conjunto y como detalles, a distintas horas del día, recogiendo todos los matices de la expresión solemne en el marco natural donde están emplazadas. Fuera de su ambiente, para el que fueron concebidas, las obras pierden o atenúan su carácter y su sentido. No en balde los pascuenses les llamaban con nombres propios que algunas todavía conservan. También habría sido labor de la expedición levantar las estatuas caídas y proteger las que estuviesen en vía de destrucción. Como a la larga esas estatuas desaparecerán a causa de su material blando se hubiera podido sacar calcos o vaciados para obtener en

1. A. MÉTRAUX: *La isla de Pascua*. Edición Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

LORENZO DOMÍNGUEZ

cualquier momento reproducciones fieles. Tales vaciados son fáciles de conservar en los museos. Hasta se puede pensar en un Museo de la Isla de Pascua. ¡Claro está —concluye el maestro— que una expedición de esa índole, en un mundo como el nuestro, es casi, y sin casi, un sueño! Lo más probable es que nunca lleguemos a saber toda la verdad sobre los secretos y misterios pascuenses y que, a la postre, sólo podamos entrever la belleza de sus estatuas a través de los pocos ejemplares que se conserven en los museos europeos. Entonces el hombre —este ser que añora y tiene la vocación de las cosas desaparecidas— quizá ponga todo su empeño en devolvernos la belleza perdida, entreleyéndola o entregozándola en las supervivencias y vestigios”.

3

AÑOS DE CRISIS: 1938 -1939

EN BARCELONA

Lorenzo Domínguez marcha a Europa en 1938, envuelto en su crisis de formación. Antes de salir de Santiago de Chile destruye parte de su labor de diez años, como si hubiera querido borrar con ello muchos errores, muchos fracasos, muchas obras provisionales, que le permitieron conocer las posibilidades plásticas de los materiales americanos. Deshace el taller sin dejar un solo clavo. Se marcha porque le duele la soledad, el aislamiento, la indiferencia o el belicismo de los admiradores y los detractores. Además siente la ausencia espiritual de la mujer. Tiene una voluntad poderosa y firme, pero no llega a ser egocéntrico, no alcanza a cerrarse y colmarse a sí mismo. Necesita completar su espíritu. Le duele también, como una herida abierta, el trituramiento de España, donde ha vivido buena parte de una hermosa juventud. Todas esas cosas juntas lo arrancan de su taller. Cuando vuelva piensa que será otra cosa. Empezará de nuevo con impulso irreprimible o, mejor, retomará la espiral de su ascenso artístico. Entre tanto deja en Santiago una alumna que, andando el tiempo, será la mejor escultora de Chile: Lily Garáfuliç,

Son los últimos días de 1937. Se embarca en Santiago rumbo a Bélgica, Holanda y Francia, donde estudia en los principales centros de arte. Llega a España en mayo de 1938 y permanece en Cataluña durante tres meses. España está convulsionada y sacudida tremendamente por la guerra civil. La patria de sus padres, el país donde había encontrado su vocación y vivido con plenitud, la España de los hombres del 98 se desgarró y lacera por todas partes. En algún momento pasó por la mente del escultor la idea de un taller en el corazón de Cataluña, pero España no estaba en aquellos días para arte. La apremiaban otras cosas, una lucha espantosa frente a la

cual el escultor se sentía completamente inerte. Hieren su alma el dolor, el odio, la verdad, la poesía, la podredumbre, la muerte, tantas cosas encontradas. Él sabía muy bien que siempre habían existido, pero nunca como entonces lo herían tan profundamente, hasta dejarlo deshecho como un guiñapo. Sus nervios comienzan a crujir. En medio de la más terrible violencia, el artista tira su redada y saca de la borrasca, como algunas aves en el mar, un pez dorado, palpitante, casi inasible. Una mañana ve, bajo un bombardeo, una mujer que cruza rápida como una saeta, con un niño en brazos, las calles. Va mirando el cielo, desde donde llega la muerte, arrojando al niño desnudo con sus brazos también desnudos. Allí intuyó el escultor una obra, su Barcelona, que realiza después. El hilo de belleza que circulaba por aquella mujer que corría, le produjo el estupor que engendra la visión de la belleza, que ya no es posible olvidar porque es definitiva. Es una visión sin nostalgia, serena, luminosa, que perdura por sobre el tiempo movedizo. Cuando el dolor agobia al hombre, lee la Biblia.

Cuando Lorenzo Domínguez se da cuenta que no puede realizar en España una labor útil y que no es más que un estorbo entre tantos, decide salir hacia Francia. Lleva el recuerdo de días espantosos, pero su espíritu está sereno. Él describe así su última visión de España:

“¡Cómo recuerdo ahora aquellos días espantosos, pero tan llenos de serenidad para mí! Mi viaje de veintidós horas sin dormir, en camión, hasta los Pirineos, con el cuerpo castigado y roto, pero con el alma clara, llena de sol y de noche estrellada. ¡Y aquellas muchachas que bailaban para los soldados danzas populares en medio del campo! Una con una corona de florecillas en la cabeza rubia, graciosa, ligera, heroína del trabajo y la alegría, y yo tendido en la tierra, pegando mi cuerpo casi desnudo contra la tierra, contra España. No, no es posible que lo haya tenido olvidado tanto tiempo. ¿Por qué ahora despierta todo aquello con su horror y con su belleza?

“La catedral de Tarragona surgiendo entre callejas pequeñas, con su piedra rojiza (¿será rojiza?), su claustro, sus bellas esculturas, los tesoros de arte amontonados. La bellísima Cruz del Calvario callejero salvada y tendida en el suelo, pegada de nuevo a la tierra. Los aviones terribles. El arco romano, la maravillosa, interminable bóveda de árboles. Port Bou ametrallado y como una criba, con las mujeres y los viejos y hasta los niños sentados en el escalón de las puertas casi sin hablar, levantando las cabezas sólo de tarde en tarde para mirar el cielo, obedeciendo a un pensamiento, todos a una obsesión: los aviones. Las ratoneras talladas en la roca para guarecerse.

LORENZO DOMÍNGUEZ

Todo eso es más terrible que todo mi dolor y mis angustias. Allí pude haber muerto, sobre la tierra mía y de mis padres. Y hubiera sido un fin bien bello para mí.

“El hambre, la angustia, el andar por las calles desoladas, los refugios, los bombardeos, los incendios terribles, el aire y las diversiones, la conquista de una taza de café o de un pitillo, los muertos destrozados como en Granollers, las aventuras con las muchachas; las sirenas de alarma, todo enredado y revuelto. Y el trabajo y el heroísmo y la traición y el sacrificio, la cobardía, el valor, la locura, la fuerza. Y allí estarán ellos todavía, cada día más acentuados todos estos rasgos, más tenaces y aferrados cada uno a lo suyo”.

EN PARÍS

Lorenzo Domínguez llega a París en los promedios del año 1938. Su vida se desliza hermosamente, de momento. Después sobrevienen dificultades que ponen a prueba su ejercicio de la libertad. Esos obstáculos no provienen del arte. Nacen de su efusión afectiva y de sus recursos económicos, que, de día en día, se tornan más escasos. Platón en el Simposio pone en labios de Aristófanes un bello mito. Los hombres al principio tenían todos la forma redonda; el pecho y la espalda como una esfera; la cabeza con dos caras opuestas y el cuerpo con cuatro brazos y piernas. Eran gentes robustas y vigorosas y de ánimo esforzado. Concibieron osadamente una ascensión hasta el cielo para combatir contra los dioses. Zeus decidió, para dominarlos y disminuir sus fuerzas, dividirlos en dos. Así marcharían erectos, derechos, apoyados en dos piernas. Surgieron entonces los hombres y las mujeres tales como los conocemos. Y con ellos el amor, porque cada parte trata de encontrar la otra de la que ha sido separada. Lorenzo Domínguez apenas puso los pies en París creyó reconocer la otra porción platónica. Llega a esa convicción lentamente, entre viajes por la ciudad, que lo llevan a los museos, los talleres, las exposiciones, los salones de arte, las catedrales, las iglesias, los paseos, las ferias de libros, los cafés, los lugares de esparcimiento. Los días corren apacibles y hermosos. Son días de bellísimas rondas, provechosas y despreocupadas. Aun las cosas indiferentes se nimban con un halo magnífico, delicado y tierno. Todas las cosas se embellecen. Un efluvio maravilloso llena su vida de alegría y de luz. Son los días en que va a ver, observar y aprender a los talleres de Bourdelle, de Bran-

куси, de Arp, Lorains y de Maillol, a las exposiciones de artistas franceses, alemanes, del Irán, de Braque, de arte catalán... Son los días del Louvre, del Guimet, del Guervant, del Luxemburgo; de los viajes a Rouen, a Reims, a Chartres, a Versalles. Y son también los días de un inolvidable viaje a Londres y las visitas al taller de Epstein, a la *Tate Gallery*, al *British Museum*, a la exposición de Picasso, a la *Academy of Arts*, al *Victoria and Albert Museum*. Y de regreso a París, de una tarde en *Saint Eustaque*, donde va a escuchar la Pasión según San Mateo, de Bach, cantada por los coros de Leipzig, y donde se siente limpio, claro, como un cristal, como se sienten los verdaderos creyentes.

Los días gozosos y conviviales se truecan de pronto en otros aborascados, que le tiran agua salada al rostro. El escultor se da cuenta que es víctima de una ilusión. La otra mitad del mito platónico no tiene consistencia ni realidad. Es una pura ficción suya, pero con una presencia subjetiva tan fuerte que le arremolina la vida. Lucha desesperadamente por arrancar lo que es ya una pasión obsesiva, aferrada y agarrotada, y cuanto más lucha, más violenta se vuelve. Contradictoriamente, al mismo tiempo, el hombre se ata a su pasión, porque la considera bella e inseparable de su vida. En ese balanceo de sí y de no, de tensión y de jadeo, en que a ratos la ficción le parece un ideal, de soledad maravillosa, y a ratos la mayor estupidez, locura, va gastando sus nervios ya muy castigados por los días de España. Anda solitario con su carga de neurosis. Va por Saint Germain, por la Rue Raspail a Montparnasse, viendo libros para distraerse. Entreabre obras estuendas sobre arte español, sobre Gauguin, sobre Picasso. No sabe cuando podrá comprarlas. Ya lleva invertidos 1500 francos en libros de arte y comienza a escasearle el dinero. Las preocupaciones se suman. Deambula por las calles hasta quedar rendido. Va al encuentro de otros chilenos en París para no sentirse solo y en seguida huye para recuperar su soledad. En sus andanzas visita a Pío del Río Hortega, el gran histólogo español, discípulo de Cajal, a quien no ve desde los días de Universidad en Madrid; a Pío Baroja, quien ya no tiene su cabeza vigorosa y se ha convertido, para el ojo del escultor, en una cosa blandengue y desagradable; al doctor Miguel Prados Susch, eminente médico español, hermano del poeta Emilio Prados, un hombre de valor, con cara de cesta de pelota vasca. “Con el mismo movimiento de la cesta —anota el maestro—, larga de vez en cuando unos pelotazos formidablemente certeros contra los hombres y las cosas”. Llegan los días en que ya no puede ni dormir. Se echa a la calle a medianoche, conoce muchos rincones de la ciudad y regresa a su cuarto de hotel a la hora en que por entre las rejillas de París sale al encuentro del caminante el agradable

olor a pan recién horneado. Tiene sueños sombríos, pesados, desagradables. Algunos bellos y curiosos como éste:

“Estaba yo ante un paisaje tan extraño, blanco y negro, como si estuviera dentro de un grabado de Doré. Había una muralla muy alta, lisa y ancha, que tenía arriba un camino. Me recordaba las murallas de Tarragona, pero este camino estaba totalmente ocupado por los seres más extraños y asquerosos, por plantas y por un águila terrible, dejando apenas un pequeño bordecito sobre el abismo más espantoso. Después había una explanada con un árbol en medio y gentes que comentaban muy tranquilamente y parecían apostar. Yo estaba abajo, muy bien vestido, con un traje bonito que me hice una vez en Madrid. Tenía un hijo en brazos y debía salvarlo de no sé qué. Pero para ello tenía que subir a la muralla, rozar el desfiladero, atravesar por delante del águila y llegar a la explanada. Las gentes se reían de mí y yo ni sabía por qué tenía aquel niño, que era «el hijo», no mío, sino como un personaje de drama, como se pone en los programas de teatro: «El hijo», unos puntos suspensivos, y después, enfrente, el nombre del actor que lo representa. Era el hijo de un drama sin actor. Yo tenía que salvarlo llevándolo a la explanada, bajo un árbol. El hijo era un poco vacío y yo no le tenía ningún cariño. Pero pronto me compenetré haciéndolo cosa mía y estaba aterrado, y más, porque todos aquellos animales de arriba y de abajo parecían interesarse sólo por el chico y les importaba un comino que yo me despanzurrara contra las rocas del suelo. Sin saber cómo, empujado por una fuerza desconocida, ascendí la muralla, que era altísima, y avancé pegado a ella, de perfil, como un relieve movedizo. Me daba un poco de vergüenza, porque me sentía parecido a una maternidad con aquel niño vivo y caliente, pero inmóvil como una escultura. Llegué arriba causando la admiración y los murmullos aprobatorios de todo el público de abajo. A los personajes de la explanada yo no los veía. Pero aquí empezaron mis padecimientos. El sendero era estrechísimo, apenas me cabía un pie o quizá no me cabía. Allá lejos, el águila me esperaba con las alas abiertas y su pico abierto como dos cuchillos y los ojos terribles, furiosos. El abismo a mis pies era espantoso, pero yo no lo miraba y entonces empezaron a pasarme babosas y toda clase de reptiles y animales repugnantes por el cuello y la cabeza, mientras las desiguales plantas viscosas y blancuzcas se me pegaban al pecho y a las manos. Yo avancé y avancé sin despertar por el temor que iba en aumento constante y llegué hasta donde estaba el águila que, con gran sorpresa mía, no me hizo nada, contentándose con batir un poco las alas como si hubieran sido disecadas y se movieran a cuerda, y, en el momento de llegar yo, se les hubiera acabado la cuerda. Los ojos del águila eran iguales a los de la mujer

de mis desvelos. Desde ese momento se abrió un poco el camino. Yo me olvidé completamente del niño y cuando llegué a la explanada, las gentes que allí había lo tenían entre ellas y parecían estar resolviendo asuntos de dinero. No me hicieron ningún caso ni yo tampoco a ellas. Había un árbol verde muy bonito, con un banco, pero cuando me eché en el suelo, a su sombra, desperté”.

La tensión espiritual afloja durante algunas horas, a veces un día, para volver a encrespase con la misma fuerza. Tras larga caminata bajo la lluvia, el artista cree que su pasión ha muerto. ¡Qué alegría! Vuelve a tener el ímpetu perdido, los bríos del trabajo, el deseo del triunfo, la ambición, el gobierno de sí mismo, todo lo que había abandonado en aras de “esa cosa engañosa y estúpida” que creía que era el amor. Hasta el aire le parece nuevo y le sabe como a cosa desconocida y nunca saboreada hasta entonces. ¡Ya no jadea el hombre, y el artista puede trabajar sin pausas! Siente fluir en el alma el vaho de tierra mojada, que le recuerda que lleva en sus alforjas siglos y pueblos incontables. Al día siguiente la borrasca es tan fuerte que su barco cruje por todas partes con sus maderos llenos de sal y de días. Ya no sabe qué va a ser de él. Va sin rumbo como un pontón en el mar. Siente que el fuego le arde en los tubos de las venas, no como veneno que mata, pero sí que tortura y quema. Es más esclavo que nunca de la pasión obsesiva que se le ha emboscado en el alma. Se siente inerte, sin fuerzas, vacío, vacío sin soledad. Lee la Biblia, recuerda sus años de Chile y España y piensa en su taller. “Creo —dice— que me está haciendo falta trabajar”. Tiene los nervios rotos, tan gastados que de noche, cuando se acuesta, siente la rabia y la ira que le suben violentamente y le obligan a sentarse en la cama, lleno de fantasmas y manotazos.

En medio de esta crisis aguda, el escultor atina a lo más suyo. Pasa largas horas en el Louvre estudiando el arte arcaico, el de Babilonia, el de Egipto, la pintura veneciana y la escuela florentina, la sala de los tapices... Va al museo de Cluny a ver la escultura de Italia, de la Edad Media, del Renacimiento, la de los Países Bajos del Sur y la de Francia. Va al Salón de Otoño, a las Tullerías, en cuyos jardines Maillol tiene esculturas maravillosas. Visita las catedrales, *Notre Dame*, *Chartres*, la *Sainte Chapelle*. Viaja a Vézelay, a Versalles... Hace tiempo, en aquel París donde ya se presagia la guerra, para escuchar a Emil Ludwig en una conferencia sobre Roosevelt. No le gusta. “La encontré —escribe en su libreta de notas— superficial, con sólo un momento de verdadero entusiasmo al referirse al dolor y el oprobio de los que sufren las dictaduras y sus persecuciones, venganzas y asesinatos, cosas de las que no pueden tener idea los franceses ni los americanos.

Muy vulgar la imagen que presentó del pueblo americano; pueblo joven, alegre, sano, sin prejuicios ni desigualdades, antitrágico. Pueblo de individualidades en contraposición con Alemania, pueblo trágico y obediente, con espíritu y necesidad de obedecer. Roosevelt siempre ríe y Mussolini y Hitler cada día aparecen más feroces. Y eso fue todo, más dos o tres piropos para Francia, muy fabricados y artificiosos”. Lorenzo Domínguez continúa comprando libros. Ha gastado ya en ellos 3500 francos. Uno, el Miguel Ángel, de Romain Rolland, le parece malo. Es enfermiza y mala la exaltación que el autor hace del sufrimiento.

La idea de volver al trabajo y con ella la de su regreso a Chile, se hacen cada vez más vigorosas. Su estado de ánimo le estropea el estudio y la labor en París. Además se da cuenta de que su obra tiene que crecer y arraigar en América o no crecerá ni arraigará en ninguna parte. Advierte el peligro que es la extravención o la evasión de América para los americanos. Conserva fiel la imagen de su patria. No quiere ser un hombre des-pai-sado, transatlántico, que ni se salva por su obra en Europa ni se salva acá, quedando como las boyas que flotan en las llanuras del mar. “Tengo todo mi pensamiento puesto en mi vuelta a Chile”, escribe. Hace un año y medio que deambula por tierras europeas: Francia, España, Bélgica, Holanda, Inglaterra. Vive una gran experiencia humana que revuelve hasta sus pozos más profundos. Confía, sin embargo, en que esos trastornos forman parte de su proceso de maduración. “Tengo fe en que todo lo mío —dice en sus anotaciones—, en que todo va a arreglarse bien, muy bien”. Y con razón, porque la autenticidad de corazón y la inteligencia vigilante, terminan por encontrar el puerto debido y de vida. Lo demás es perfollo. Hubo momentos en que no sabía lo que era, porque ya no sabía lo que quería ser. Ahora comienza a serenarse. Ha sufrido dolores inmensos, pero trae en sus manos y en su alma el relampagueo de los mármoles y de los bronce de los grandes artistas del mundo. Ha visto mezcladas las cosas más opuestas. Los grandes hombres, las grandes catedrales, el amor, el dolor, la ira, la verdad, la poesía y la podredumbre. En cifra: la bondad y la maldad que atraviesan el mundo.

Marzo de 1939. Retorna pacificado. Son días terribles para el mundo. El barco que lo trae a su patria, va lleno de inmigrantes judíos, que las dictaduras expulsan de Europa. Las mujeres tienen más nobleza en general. Casi todos van a Bolivia. Los que no han podido viajar en tercera clase van en segunda y los que no en primera. Todos visten bien y llevan equipaje numeroso. Van también muchos españoles que escapan de las barracas y campos de concentración de Francia (vergüenza de Francia). Van desnudos y sin

DIEGO F. PRÓ

dinero. Todos con hambre, algunos con locura. Desembarca el escultor en Santiago con su crisis dominada, lleno de energías y con unas ganas enormes de trabajar. Ahora, y ya de un modo definitivo, se orienta a lo suyo, después de hacer patente, ante obstáculos indispensables, el pleno ejercicio de la libertad interior. Sus volcanes han florecido. Vuelve sereno, aunque no con el alma vana.

UNA EXPOSICIÓN DE PICASSO

Es indudable que falta todavía la perspectiva adecuada para juzgar el arte actual. Se vive en una época de transición y como toda época de transición no acierta a ser lo que tiene que ser y no deja de ser lo que es. Los artistas se encuentran solos, unos frente a otros, en tremenda soledad. No saben muchas cosas, pero expresan lo que sienten y viven, haciendo obras auténticas y de valor. Cuando lo consiguen es seguro que coinciden con muchos aspectos que el futuro consolidará, así como el arte del porvenir encontrará en ellos muchos rasgos precursores. Los artistas actuales no van contra nada ni contra nadie. Tratan sí de organizar sus obras en medio de la crisis cultural de nuestro tiempo. Hay que confiar en que de esta época de terremotos salgan las semillas del futuro. Así ha ocurrido siempre. A nuestra época le falta condensar, consolidar e integrar su atmósfera cultural. Hay desencuentros por todas partes. Los hombres viven y conviven de un modo peculiar. Aun los hombres que tienen la misma lengua y la misma geografía, no viven en la comunión espiritual de las ideas y creencias, porque no existen ideas comunes que los vinculen fraternalmente. En las sociedades individualistas, hechas según el espíritu que sopla desde el Renacimiento, los hombres se sienten inseguros. No tienen en la sociedad valla contra la naturaleza y la presencia de la muerte, porque los resortes de aquélla están flojos. Hay zozobra e inseguridad generales. El individualismo moderno está en crisis. El pensamiento existencialista es testimonio de esa situación. En las sociedades comunitarias hay también inquietud. La categoría sociológica del individuo no ha desaparecido en ellas. Esas sociedades son estructuras de individuos concebidas para que en ellas no se actúe individualmente. Las estructuras impuestas no toleran el desarrollo de la persona. Además no han podido borrar las afinidades de ideas, sentimientos y creencias que configuran las nacionalidades. Las sociedades comunitarias ten-

drían que individualizarlo todo para imponer sus estructuras de modo uniforme. Lo que no es posible en las presentes circunstancias del mundo. Las sociedades del futuro tendrán que ser respetuosas de la persona humana y de las peculiaridades culturales que han traído las nacionalidades. Nuestro tiempo es de tránsito, y, como todas las épocas de tránsito, quizá sea una época fracasada, aunque al mismo tiempo muy rica en ideas. Hay personalidades brillantes y también sólidas, pero sus sistemas de ideas, no siempre orgánicos, no logran dar la tónica a la cultura actual. Los artistas dan la impresión de forcejeo por llegar a esa época del porvenir, integrada, serena, consolidada. Pesa sobre ellos el pasado inmediato, con el que no pueden romper enteramente porque la historia es continuidad. Por otra parte, tienen delante un material enorme de otras culturas y otras regiones: arte negro, polinesio, del Irán, la China y el Japón, arte precolombino, babilónico, egipcio, griego, etc. Corren en arte, como en todo, tiempos primitivos, elementales y caóticos.

Importa sin embargo, y a pesar de todo, cómo ven los artistas sus propios problemas. En el caso de Lorenzo Domínguez por doble motivo: uno, porque interesan las ideas de quienes de uno u otro modo intervienen en el quehacer artístico de nuestra época. Y otro, porque se trata de un espíritu americano que viaja por Europa estudiando lo más suyo. Sus notas de viaje reflejan cómo ha ido viendo el arte actual un americano del Sur.

Lorenzo Domínguez ve una exposición de Picasso en la galería Rosemberg, en París. Su formación plástica española, que se nutre principalmente en el gótico y en la imaginería de los siglos XVI y XVII, pudo llevarle fácilmente, en sus primeros tiempos de París, a la convicción de que buena parte del arte reciente es literatura y no plástica. España que en todo tiene su propio meridiano, en pintura, en escultura y en arquitectura une el vigor, lo brutal, lo sobrerreal y la belleza. A diferencia de Italia, donde la belleza acompaña a la gracia y la dulzura, el arte español tiene un contenido directo, primario, elemental, pasional. El arte que el escultor chileno encuentra en París es intelectualizado, arte de ideas. El desconcierto pudo producirse pero no sobreviene. Se da cuenta, por sobre las apariencias, de que Picasso es un pintor español tan brutal como El Greco, como Velázquez, como Goya. Encuentra en su pintura una belleza mágica y misteriosa. Picasso pareciera representar el *homo magiens* frente al *homo sapiens* y al *homo faber*. Hay en su obra como un hilo de belleza y de magia. Las observaciones que hace Lorenzo Domínguez son fruto de la emoción y el trato

directo, más que de la crítica plástica. Tienen el interés de una visión desnuda y desprejuiciada. Leamos lo que dice sobre Picasso:

“Hay en él algo tan extraordinario que nuestra sensibilidad queda deslumbrada y atónita a su sola presencia. Picasso es por sobre todo un poeta genial. Indudablemente que en todas las cosas que existen, en las materiales y en las del espíritu, hay un elemento poético, un hilo sutil, una veta de poesía pura. Picasso descubre en cada tema, abstracto o concreto, el hilo sutil; destruye furiosamente todo lo que lo envuelve, oculta o encubre, exponiéndolo en color puro y desnudo. Pinta sólo la poesía de las cosas, en el alto sentido de la palabra; poesía, es decir, lo fuerte, lo verdadero, lo eterno, lo amado. Es por eso que no sólo todo el cuadro, sino todos los detalles, tienen en él una vitalidad que contempla la nuestra con infinitos ojos, que a cada momento descubrimos que nos están mirando desde todos los planos, lo que nos obliga a bajar la vista muchas veces. Es profundamente español. Su poesía plástica se expresa en cánones clásicos, folklóricos o propios y revolucionarios. ¡Oh, qué difícil es explicar y expresar el contenido de *Mujer en el balcón*! Sí, la mujer está sentada en su balcón, con la luz, el espejo y la maceta. La luz no es allí ese elemento lleno de accidentes líricos o dramáticos que va y viene recorriendo el cuadro. No, ella no entra por el balcón abierto. Está allí desde el principio, en comunión con las cosas, como un dios, es decir, que en cada parte, por pequeña que sea, está toda la luz. No es la mujer en abstracto: es concretamente una mujer. Inexorablemente es esa mujer, pero en comunión con la luz; está deificada de poesía. Y su belleza ya no es la belleza cercana a los ojos físicos. Al contrario, ha sido desnudada y rota la raíz de la belleza y fijada por ella firmemente allí. La arbitrariedad producida es deducida de la destrucción y de la construcción. Toda la luz del mundo está en las manos. Hay dos ojos en el perfil y porque son ojos tienen que estar siempre allí, y allí estarían aunque la figura estuviese de espaldas. Y allí estarían aunque la mujer se hubiera ido, porque los ojos y la clorofila son para la luz y la luz para los ojos. Esto ocurre en el mundo maravilloso del color. Y allí está el jarrón con la rama verde y el balcón abierto con la sombra, mejor, con la baranda en la mujer y la sombra abierta del balcón. O es la naturaleza muerta de la paloma, el libro y el velón, violentamente descompuesta y organizada, como pintada por el Greco y contada por Valle Inclán. Hay el cuadro que es la expresión justa y precisa en color de la copla del cante jondo, con el ¡ay! vibrando en todo él, trágico y obsesivo, pero como la copla rico, violento, con estallidos de ojos y de gritos en las cosas. Y lo que no es folklórico ni clásico en él es revolu-

LORENZO DOMÍNGUEZ

cionario, como la mujer que llora, o el cráneo del toro, con la flecha inexorable. Picasso me inquieta enormemente en la escultura, obscureciéndome cuando yo creía empezar a ver claro su enigma. ¿Todo esto está fuera de la pintura? Hace unos meses, yo hubiera dicho que sí, que todo esto pertenecía a la literatura, pero no a la poesía, aspiración suprema del arte, vértice y cumbre donde se encuentran todas las artes. Esta nueva experiencia viene a hacerme todavía más peligroso, elevado y lejano el terreno de la escultura”.

En esas apreciaciones y en otras que aparecen a cada momento en la conversación de Lorenzo Domínguez, hay cierta nostalgia de la pintura. Es como si hubiese en él una disposición contrariada, una inclinación controlada. A veces confiesa que alguna vez ha tomado los pinceles. Tras mucha insistencia se logra también que muestre algunos cuadros. Son de expresión moderna, con gran sentido del color y muy interesantes en el tratamiento del material. Uno, con una mujer que sostiene un botijo, es muy hermoso. Esa inclinación soterrada hacia la pintura le lleva a mezclar continuamente sus ideas sobre la escultura con sus pensamientos sobre la pintura y los pintores. No hay que pensar, sin embargo, en una vocación rechazada. Lorenzo Domínguez es un artista del espacio y del volumen, no del plano y el color.

EN REIMS

Con otros chilenos en París, va Lorenzo Domínguez a Reims. Forman la ronda María Valencia, pintora interesante que acababa de llegar de Italia y de sus museos y talleres, Dobrila Fránulic, violoncelista que recorría Europa, y Enrique Cooper, arquitecto y urbanista. Hacen el viaje en unas pocas horas y llegan a la ciudad por la mañana. No ven un alma en las calles ni en las casas. Las gentes están trabajando en los campos de labrantío cercanos. Naturalmente que lo primero que van a ver es la catedral. “La catedral es, desde el punto de vista arquitectónico, de lo más interesante que he visto” —dice el maestro—. ¡Lástima que las restauraciones sean tremendas! En la fachada, la pared de la derecha es una maravilla. No ha sido tocada. Está intacta con sus grandes planos, sus perfiles, su equilibrio de masas, sus esculturas medievales. La de la izquierda está estropeada por obra de los malos restauradores. Su equilibrio está trastornado. El verdadero restaurador no modifica nunca el original: lo conserva, lo limpia, le

devuelve la frescura original. Con razón Rodin condenaba indignado las restauraciones, justamente a propósito de la profanación de las catedrales francesas. “Todas las restauraciones —decía el gran escultor francés— son copias, razón por la cual están condenadas de antemano, pues no se necesita copiar otra cosa que la naturaleza; la copia de las obras de arte está prohibida por el principio mismo del arte” (Rodin: *Las catedrales de Francia*). “Arquitectónicamente —continúa Lorenzo Domínguez— me interesó tal vez más que *Chartres* y *Notre Dame*. Todavía recuerdo cuando me acercaba a la última, en otoño, por la plaza y por un costado, el de la derecha: parecía un toro en el campo y hasta le brillaba, palpitante, la piel. Podía bajar y beberse el Sena. Impresionaba como un ser viviente bajo el color plomizo de París, con sus vitrales que filtraban una luz realmente maravillosa. Las esculturas de Reims son magníficas y no podría decir si más o menos interesantes que las de Chartres, aunque éstas son de mi preferencia”.

Estudian los tres amigos el frente, la portada con las figuras de obispos y de la Ley, la fachada norte con San Dionisio llevando la cabeza en la mano y los ángeles que sostienen en su lugar una corona, las figuras de la Anunciación y de la Visitación, con sus ángeles sonrientes, las vírgenes góticas con sus grandes pliegues, las mismas que adoraba Maillol. También estudian las esculturas de la puerta central con sus escenas bíblicas, la selva de figuras de las arcadas laterales. Después van al interior, con su sabia organización del espacio, con sus pilastras y su bosque de columnas y columnillas y sus arcos ojivales. Y luego sus tapicerías incomparables. Así transcurre la mañana y buena parte de la tarde. Al mediodía almuerzan estupendamente, con buenos vinos y mejor champagne, que entonces lo daban por seis o siete francos la botella. Al atardecer, luego de contemplar la estatua de Luis XIV en la Plaza Real, se encaminan a la otra Reims, a la Reims invisible y subterránea, a la ciudad del champagne. Bajan noventa metros a través de un suelo gredoso, de arcilla firme, a propósito para la elaboración del champagne. Y llegan a una ciudad enorme, con calles y avenidas amplísimas, con los nombres de las grandes ciudades que apacenta la luz del día: Madrid, París, Londres, Berlín... La ciudad tiene una presión constante, una temperatura uniforme, todas las condiciones para obtener el mejor champagne del mundo. Allí abajo encuentran el ámbar espumante de todos los gustos. Saborean y disfrutan las más ricas variedades y comienzan a sentir el calor radioso en las venas y en las sienas. Chispean. Salen a la brisa de la noche y se sientan al pie de la catedral. El tren que los devuelve a París pasa a medianoche. La catedral está envuelta en las sombras. Es un mons-

LORENZO DOMÍNGUEZ

truo durmiendo. En los bolsillos yacen arrugados los pasajes de regreso. Pronto la catedral los acoge en su propio sueño. Cuando despiertan el tren ha pasado. Se miran ansiosamente, revuelven los bolsillos, los palpan, los hurgan y salen unos pocos francos. No hay manera de llegar a París con ellos. Y resuelven entonces viajar a la mala, como dicen los chilenos: sin pasajes. En cualquier parte, un viaje en esas condiciones tiene sus riesgos e inconvenientes, pero en Francia es inconcebible. Los franceses son prolijísimos administradores de los dineros propios y los del Estado. Sacar a la mala un franco a un francés es cosa difícil. ¡Tardan dos días en llegar a París! Son los días de la desmovilización de las tropas, poco después de Munich. Los trenes van repletos de soldados. Todo anda revuelto. Los soldados visten toda clase de ropas, pocos son los que llevan el uniforme militar completo. Hay una mezcla de zapatos, sombreros, gorras, chaquetas y pantalones de lo más rara y pintoresca. Gracias a la confusión de aquellos días, consiguen acercarse a París. Cada dos o tres estaciones, los revisores de pasajes los bajan sin contemplaciones. Los pueblos, villas y aldeas donde quedan a la espera del próximo tren, son preciosos, elementales y raros, con jardines y árboles magníficos, admirables por la sobriedad de estilo de sus casas. El paisaje amplio y apacible. La naturaleza convertida en historia. En la estación inmediata a París, adquieren con los últimos francos un pasaje. Con él Lorenzo Domínguez baja en París, entre el remolino de gentes que abandonan el tren y otras que lo toman. Va a la boletería, adquiere cuatro andenes, vuelve al tren y con ellos pueden salir de la estación. ¡Son los días de Munich! Los días que Sartre refleja tan bien en *Los caminos de la libertad*.

UN MES EN LONDRES

En París, Lorenzo Domínguez comparte muchas horas de estudio y de viaje con otros artistas chilenos. Por las noches se reunían en un café de sudamericanos y españoles. Era uno de esos cafés como los que se encuentran en las terrazas de Montparnasse. Se llenan de gente desde la tarde hasta la madrugada. En ellos se agita la vida bohemia. El café no tenía la amplitud de los de Montparnasse: cabía en un lugar no muy grande, donde el espacio estaba aprovechado al máximo. Ya que no era posible la compenetración de las cosas, había sí una forzosa compenetración de las personas.

Las mesitas circulares, sostenidas por un pie central, tenían cuatro sillas, las estrictamente necesarias para que nadie pudiera escapar a la transfusión humana más inesperada. En torno de aquellas mesitas coincidían por unas horas las cuatro esquinas del mundo. Y nunca de la misma manera. Se iba allí a compartir el diálogo, el trato cordial, las alegrías, las desdichas, el café... No había manera de anticipar los encuentros en aquel lugar. Resultaban casi siempre azarosos, sin orden previsible y estable, de modo que el diálogo no se retomaba casi nunca, porque todas las noches comenzaba de nuevo, con gentes llenas de interés, muchos ennoblecidos por la guerra. Una de aquellas noches, una de las artistas chilenas topa con un capitán inglés de las reales fuerzas aéreas. El aviador simpatiza con la pintora, mujer muy española, de grandes ojos negros, de tez aceitunada y con el cabello partido en dos bandas. Mujer de mucha expresión. El capitán parte para Londres a los pocos días y la relación se prolonga a través de algunas cartas. Se viven los tiempos de la preguerra. Todas las naciones están alertas.

Un día de octubre de 1938, Lorenzo Domínguez y Enrique Cooper parten hacia Londres. La pintora, que no puede viajar de momento, lo hará después. Van el escultor y el arquitecto a estudiar los museos y las calles inglesas, las universidades de la vida. Llevan una semana allá cuando reciben una citación de la policía. Tienen detenida a la artista chilena como presunta espía. A la policía inglesa le resulta rara aquella mujer, su traza, su lengua y su viaje a Londres. Para colmo le encuentran algunas libretitas con anotaciones raras. La pintora tenía la costumbre de tomar notas breves, con letra menudita y a veces en cifra, de lo que iba viendo en sus viajes. Además allí, en sus maletas, aparecen algunas cartas del capitán de aviación. Todas esas circunstancias reunidas producen una complicación tan grande que les lleva a todos dos o tres días el resolverla. La desconfianza, los controles y las medidas de seguridad crecen por todas partes en Europa. Se siente ya el miedo de la guerra. La guerra se acerca como una fatalidad, sin que frente a ella puedan hacer nada las buenas gentes de la calle.

En ese clima se mueve Lorenzo Domínguez en Londres. Va a los museos y exposiciones. En el *British Museum*, estudia principalmente el arte arcaico babilónico, egipcio, tibetano, griego, romano. Anota en su libreta impresiones sucintas y retiene con el dibujo soluciones de composición y problemas de color que le interesan. Juicios breves sobre obras griegas, como éstos: “Dos cabezas de dioses. Una de Apolo y otra de mujer, muy deterioradas (s. IV), pero maravillosas”. “Demetria de Knidos. Estatua

de la diosa sentada (s. IV). Muy bella de proporciones”. Estudia también los grandes relieves egipcios con escenas de caza y de guerra, de costumbres y de motivos religiosos. Encuentra escenas vigorosísimas. El friso de Shahnanes II (859-824, a. C.) alcanza un grado tal de violencia, de fuerza interna y de explosión plástica, como sólo puede encontrarse en el Greco, Goya, Solana y Picasso. En la *National Gallery* recorre las salas de la pintura italiana y de la pintura española. En las primeras le interesan obras de Paolo Ucello, de Piero della Francesca, de Baldobinetti, de Andrea del Verrocchio, de Ludovico de Parma. De la escuela española le impresionan las obras de El Greco, de Velázquez, de Morales, de Goya. En la *Royal Academy of Arts* lo que más le gusta es el maravilloso relieve en mármol representando la Virgen con el Niño y San Juan. Hay también allí un magnífico dibujo de Leonardo.

Concurre a varias exposiciones. Dos de ellas muy importantes: una del famoso escultor inglés contemporáneo Epstein y otra de Picasso. Resulta interesante conocer cómo los escritores y artistas americanos ven a Europa, como réplica de lo que los europeos dicen de América. Es de la mayor importancia saber cómo los espíritus americanos han pasado por aquel mundo y cómo aquel mundo ha pasado por los espíritus americanos. Así se sabría que los grandes hombres de América siempre creyeron en ella y siempre le fueron fieles. Por muy viajeros que fueran y por mucho que se remitieran a Europa, nunca miraron de reojo y más o menos oblicuamente la magna tierra americana. Cosa que es frecuente entre los europeos, aun en aquellos que ponen cierta dosis de bondad en sus juicios. Lorenzo Domínguez ha palpado el arte europeo con su ojo de escultor. Importan, pues, sus impresiones. A las obras de Epstein se acerca el 16 de octubre. En sus notas leemos:

“Epstein es pintoresco en la factura, pictórico en el empleo de los elementos, antiplástico. Tiene manera, no estilo. Construye, dibuja, compone. Exceso de elementos gráficos, poca claridad en la expresión del volumen total y mucho menos en la presentación de los volúmenes parciales. No hay análisis ni síntesis volumétricos. Falto de estilo y sobrado de manera, pues todas sus soluciones formales están hechas por receta. Es espectacular cometiendo el error de convertir la escultura en teatro. Su factura es completamente antiplástica, pues en vez de exaltar el material lo transforma por el empleo de una técnica completamente pictórica”.

En la exposición de Picasso hallamos al escultor chileno varias veces: el 16, el 21, el 24. Interesa su reacción porque allí ve a *Guernica* y todos los estudios previos de dibujos y pinturas que hizo el pintor para la realización

de ese cuadro. En las obras de arte hay siempre un orden. Sin orden no existe obra de arte. Ese orden puede ser imitado o sugerido por el natural o bien enteramente concebido por el artista. El primero es de captación fácil para las gentes. El otro tiene dificultades, aunque la obra sea en sí misma muy clara. La claridad es otra de las condiciones imprescindibles de la obra de arte, la que, por cierto, no se confunde con la facilidad o la sencillez. Tampoco tiene que ver con el hermetismo. Si se conoce el lenguaje y el clima donde vive la obra, siempre resulta clara. Es lo que ocurre con el surrealismo y con el cubismo. En las obras abstractas de Picasso, hay también un orden, una organización plástica que se consigue con elementos que resultan de la descomposición del natural. El orden, la organización artística están en sus obras. Lo que ocurre es que no es el orden ni la organización del natural. El orden de sus cuadros y dibujos está al servicio de lo que el artista quiere decir; Para un hombre de formación plástica española, como la de Lorenzo Domínguez, donde se aúnan lo directo y la belleza, aquellas obras abstractas estaban, en sus primeros pasos por París, fuera de la pintura. Ahora, después de ver y digerir mucha pintura, ya no lo están. Ha comprendido su sentido. Por eso no sorprende que escriba en Londres:

“Su cuadro *La mujer que llora* es de una potencia y de una fuerza pictórica tales que, por momentos, cree uno que el cuadro va a estallar. Nadie ha expresado la angustia como Picasso en *Guernica*. No imaginé nunca que una forma cualquiera de expresión humana pudiera alcanzar concreción tan poderosa. Ante él faltan las palabras para explicarlo o definirlo. ¡Hay que verlo!”

Y en otro lugar dice:

“El arte es poesía. Ser artista es ser poeta. Porque la poesía es la aspiración suprema y ulterior del artista. Es el vértice o cúspide en que se reúnen todas las artes. Es el infinito y el fin, ángulo de paralelas y encuentro de lo opuesto. Es el punto de la Gracia y el Verbo. A esa cumbre sólo se puede arribar por la ruta del conocimiento, ascendiendo a fuerza de cojones, de corazón y de cabeza. Inmóvil, alto, lejano, suspenso como el vuelo de un águila en el vértice, allí está Picasso”.

Después de un mes vuelve Lorenzo Domínguez a París con el recuerdo de los intensos días londinenses. En arte es preciso ver mucho. Londres lo confirma en su ascenso vocacional. Y por grande que sea su devoción a París, el regreso es duro. Por algún tiempo le ronda la nostalgia de ciertos paisajes, de ciertas obras, de ciertos rostros. Quiere regresar a tierras ingle-

LORENZO DOMÍNGUEZ

sas, pero atina a situarse entre los que no creen que tienen derecho a todo. Sabe que ante ciertas cosas hay que poner una pausa y hacer el esfuerzo de volver a merecerlas.

OTRA VEZ EN PARÍS

No sólo ve, observa y aprende Lorenzo Domínguez en las exposiciones y salones, en las catedrales e iglesias, en las calles y plazas. Va también a los talleres de los artistas de fama, algunos de difícil acceso. Lo común es que los escultores no quieran que los vean trabajar. Unos porque necesitan silencio y soledad en su labor creativa y otros, es más frecuente, porque no desean que se conozcan sus secretos, sus procedimientos, el manejo de las herramientas, los recursos del oficio. El escultor chileno llega a los talleres por mediación de artistas franceses amigos. En sus notas describe la impresión que le producen dos o tres de esos talleres. Aquí están sus impresiones del taller de Bourdelle:

“Estuve varias veces en su taller. La impresión que ha dejado en mí es profunda y definitiva. Es un artista genial, aunque con el pelo de la dehesa literaria. El ambiente en que están colocadas las obras es magnífico y no lo cambio por el de ningún museo. La belleza es allí casi siempre más alta que nosotros, no permitiéndonos penetrar en ella, pero descendiendo, sin embargo, hasta nosotros, llenándonos de su fuerte y magnífico efluvio. Me gusta el orgullo de la obra de Bourdelle”.

Y estas otras del taller de Brancusi:

“Su taller me parece un molino en la luna. Las obras me interesaron grandemente, no como un camino, aunque sí como una señal. Hay aparentemente una belleza humilde y sana en la intención, aunque quizá sea al revés. De todos modos hay algo en ellas que me previene en contra y es la excesiva relación que tienen con el observador y con el medio. Se lucen — quieren lucirse— como mujeres demasiado elegantes. Hasta se mueven y se pasearían si pudieran, inquietas y descontentas de su humilde y tercera dimensión, admirablemente lograda. Quizá cuando el escultor las deje y se vaya de una vez por todas, recobren la tranquilidad. Los materiales son muy bellos, demasiado, es decir, bonitos, repulidos y brillantes. Esto hace que estén en una exagerada relación con la luz, que los llena de sugerencias para mí extrañas a la escultura, sobre todo por su carácter fugaz, permitiendo que las cosas penetren en la escultura como en un espejo, reflejándolas.

Esto tal vez explique el que gusten, porque halagan. Dado el concepto de eternidad que se tiene de la escultura, verse dentro de ella halaga nuestro deseo de perdurabilidad, pero esto es una estafa barata. Sin embargo, la realización formal es perfectamente tridimensional en casi la totalidad de las obras de Brancusi. La construcción, atendiendo a los órdenes de proporción y movimiento, es perfecta. El estilo claro y limpio. El análisis y la síntesis perfectos”.

Pero la admiración es incondicionada para Maillol, esta vez en los Jardines de las Tullerías:

“Estuve andando por las calles hasta ir a dar a las Tullerías, donde vi otra vez las estatuas de Maillol. ¡Qué maravillosos el monumento a Cézanne y la Venus Mediterránea! Cada vez admiro más esas obras. Claras, puras, limpias, precisas, potentes, finas, expresivas, fuertes. Tienen todas las condiciones de la belleza. Con ellas he tranquilizado mi espíritu. Volveré a hacerles fotografías desde nuevos ángulos y con esta maravillosa luz del otoño parisiense”.

A la vuelta de más de doce años, la admiración juvenil perdura inalterable. El juicio se ha condensado, pero la admiración es la misma. Maillol sigue siendo para Lorenzo Domínguez un escultor formidable. Es el escultor ciento por ciento, porque sólo comprende en tres dimensiones. Es ciego para ver en el plano. Eso explica que sea un mal dibujante, un pésimo dibujante. “Los que han escrito sobre Maillol —expresa el maestro— se sienten en la obligación de hablar y reproducir sus dibujos, aunque no valgan nada. La confusión viene de muy lejos: de considerar el dibujo como una disciplina básica de la escultura. Charles le Blanc en su *Gramática de las Artes del Dibujo*¹ dice que la pintura, la escultura y la arquitectura son artes del dibujo, lo cual es completamente falso. Con ese criterio, Maillol tendría que ser por fuerza un gran dibujante. El dibujo y la escultura no se suponen necesariamente. Desde el primer día que comencé a hacer escultura me di cuenta que ella no tiene nada que ver con el dibujo. Ahí están los casos de Maillol y de Mestroviç. En el último el dibujo estorba a la escultura. Su escultura está pensada, encerrada y limitada en el dibujo. En Maillol, no. En él es arte del espacio, del volumen. Por eso es que sus dibujos son malos, a pesar de que el prejuicio lleva a muchos a pensar que son buenos y dignos de acompañar a sus esculturas en las reproducciones de los libros. Se me puede objetar —agrega Lorenzo Domínguez— con el ejemplo de Miguel Ángel. Pero Miguel Ángel fue un dibujante y un escultor. Tuvo las dos

1. CHARLES LE BLANC: *Gramática de las artes del dibujo*. Edic. Víctor Lerú, Buenos Aires, 1947.

LORENZO DOMÍNGUEZ

capacidades: la comprensión en dos y tres dimensiones. El dibujante puro no comprende el volumen. Un huevo no es el dibujo de un huevo; es la escultura de un huevo. El escultor comprende en tres dimensiones. También es falso decir que la escultura es una sucesión de perfiles. Eso está bien en la geometría del espacio, con un espacio ideal, con perfiles ideales y sin materia concreta. Pero no en la escultura, donde el perfil y el contorno es una abstracción. Si se mira una escultura atendiendo al dibujo se prescinde de lo propiamente escultórico. Del mismo modo se puede atender al color desentendiéndose de todo lo demás. El dibujo no prepara para la escultura y se puede pasar sin él. La escultura es arte de tres dimensiones, que Maillol conoció admirablemente. No hay tampoco escultura de cuatro o más dimensiones. El arte de cuatro dimensiones es otro arte, al cual no se puede transitar desde el dibujo o desde la escultura. Es otra cosa”.

4

AÑOS DE MADUREZ: 1941-1949

EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE MENDOZA

Lorenzo Domínguez enseña en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo desde 1941 hasta los promedios de 1949. Ocupa la escuela un rincón colonial en un edificio achaparrado y viejo. Centra el patio una palmera con cadencia de surtidor. Sus empastes impresionistas, sus verdes, azules y anaranjados cantan en la luminosidad del día. Varios grupos escultóricos se destacan de las galerías y algunos frisos del Partenón decoran los muros de la casona. Por las tardes, cuando mojan las baldosas, los negros y amarillos quemados vuelven a ser nuevos y la luz se puebla de reverberaciones. *Artemisa* cobra entonces más impulso y movimiento y *Venus* es una aparición envuelta en una atmósfera llena de claridades y transparencias. En ese espacio descubierto se dan cita, durante algunos años inolvidables, Lorenzo Domínguez, Francisco Bernareggi, Víctor Delhez, Ramón Gómez Cornet, Sergio Sergi, Roberto Cascarini. Atravesando el patio, después de algunos pasillos con dibujos geométricos, se llega al taller de escultura. En la clase de los alumnos casi no se puede entrar. Los alumnos se arraciman luchando con el volumen. La fragua hay días que tiene encendidos sus volcanes. En otro salón inmediato, de piso desnivelado y de techo de vigería a la vista, alto y con claraboya, que más bien parece una pajarera, está el maestro apretujado con sus piedras, con sus bronce y sus yesos. En un rincón, un estante cargado de libros. De allí, a través de una puerta, se pasa al depósito de materiales.

En ese rincón mendocino, Lorenzo Domínguez aplica el mismo método de enseñanza que en Santiago de Chile. Desde luego que con mayor madurez, adquirida en sus laboriosos años de experiencia y reflexión artísticas.

El clima humano es otro, como que es otro el país, otros los alumnos, otra la atmósfera cultural. Su orientación de la enseñanza es, en lo fundamental, la misma: hace del taller un centro de vida y de arte, donde las tareas son gratas y provechosas al corazón y la mente. La enseñanza es funcional. Nada de modelos de yeso, pues los alumnos se acostumbran a copiar resultados y no rehacen el proceso que lleva a los mismos. El aprendizaje a través de calcos y reproducciones adocena a los alumnos. Terminan por ver —mejor mirar— con esquemas que paralizan toda actividad espontánea y los hacen trabajar superficialmente. La enseñanza con modelos vivos los obliga, en cambio, a observar, a detenerse, a estudiar, a investigar. Los hace observadores. La primera labor del maestro con sus alumnos es limpiarles la sensibilidad de influencias perniciosas. Desnudarlos. En trato directo con la naturaleza y la arcilla, el yeso y la piedra surgen las dificultades, los errores, los problemas. El camino para el aprendizaje del volumen, la ubicación y el movimiento es largo. La escultura es antes que nada expresión plástica de volúmenes. Las explicaciones se apoyan siempre en la realidad concreta de cada alumno. Así los estudiantes avanzan según un ritmo propio y modalidades personales. Hay un proceso de progreso en profundidad y no se resbala siempre en el mismo lugar. El arte es hacer y no copiar superficialmente. Cuando se procede así, los alumnos insisten en la superficie, corrigen a más no poder, cansan el material y, al fin, sale un trabajo que parece de jabón. Lorenzo Domínguez integra su enseñanza con los elementos conceptuales que pide la vida activa del taller. Esos conocimientos no forman parte de ningún programa más o menos rígido. Los trasmite continuamente, en dosis distintas según las circunstancias, de manera flexible, con tono conversacional. La biblioteca del taller tiene un papel importante. Allí se va para las consultas bibliográficas, para la verificación de datos, para estudiar las obras de los grandes maestros. Los alumnos se acostumbran a manejar los libros, a nutrirse con ellos, a convertirlos en preciosos medios de formación espiritual y plástica. Con ello el maestro no pretende hacer de sus alumnos librerías, pero sí que edifiquen su espíritu, que cultiven y desarrollen al máximo su sensibilidad artística.

Corrige errores fundamentales en la enseñanza de la escultura. Es común afirmar que el arte es intuición, temperamento, pasión, goce de los sentidos, etc., rechazándose lo que llaman arte conceptual. El arte implica siempre para Lorenzo Domínguez un apoyo conceptual. No se puede prescindir de la inteligencia en la actividad creativa, porque ella es la que capta la belleza intuitivamente, sin abstraerla de los elementos sensibles donde se manifiesta. El arte es conocimiento, aunque de otro

tipo que el de la ciencia y la filosofía. En éstas se conoce separando y abstrayendo los objetos de la realidad. No deja librado el maestro a sus alumnos al temperamento y a las disposiciones naturales. Las desarrolla, completándolas si su cultivo unilateral envuelve algún peligro para el futuro artista. Hay alumnos que llegan al taller con un temperamento delicado, que se expresan finamente y que sienten con exquisitez las formas. Ellos corren el peligro de hacerse blandos y dulzarrones. Otros llegan con un temperamento vigoroso, fuerte, bien dispuesto hacia la expresión brutal y sobrenaturalista. A unos Lorenzo Domínguez los impregna de energía y a los otros de delicadeza. Por otra parte, entiende que las disposiciones tienen que ser guiadas. No se puede dejar al alumno librado a sus propias fuerzas. El avance en profundidad se les vuelve muy difícil en ese caso. Se pasan haciendo bocetos, ensayos, intentos, todo lo frescos que se quiera, pero que son como las semillas: promesas. Y un artista no se puede pasar la vida prometiendo, amagando, sin nunca dar algo decisivo. En la enseñanza de su arte, Lorenzo Domínguez atiende a la sensibilidad, el temperamento, la mente, el sentimiento y la voluntad. Él suele decir a sus alumnos que “el artista tiene que ser como una herida abierta”. Sensible a las manifestaciones de la vida, siempre en busca de inquietudes nuevas, de expresiones mejores, de un arte más completo.

Corrige también otros errores en los cuales se cae fácilmente. Entre ellos, el de la confusión de los límites de las artes. La escultura es, para Lorenzo Domínguez, la expresión plástica de la tercera dimensión y no únicamente la expresión plástica del volumen. Resulta, pues, hermana de la arquitectura, con la cual no hay que confundirla. La diferencia entre ellas reside en la finalidad de ambas artes. La escultura tiene una finalidad puramente expresiva y la arquitectura tiene una finalidad funcional. En la primera los plenos y los huecos tienen valor expresivo y no práctico y utilitario. En la otra, los huecos tienen una función principalísima y en relación a ellos se ordenan los volúmenes. En la escultura lo que directamente interesa son los volúmenes y los huecos tienen valor en función de los plenos. Claro que en la arquitectura los huecos también pueden tener función plástica, pero no se puede prescindir de la finalidad práctica, porque de lo contrario pasa a ser escultura. Se vuelve monumento. Es lo que ocurre con las pirámides egipcias. “En escultura —dice el maestro— todo hay que intentarlo, menos la destrucción de su propia naturaleza, confundiéndola con otras artes. Es lo que les pasa a aquellos escultores que exaltan el valor de los huecos, hasta el punto de que los volúmenes no tienen otra misión

que apoyar artísticamente los huecos. Es el caso de Moore y Gargallo¹". Enseña a deslindar, además, la escultura del dibujo. El dibujo es escritura con imágenes en el plano. La escultura es arte de la tercera dimensión. Estos distingos parecen ociosos, pero no lo son. Algunos escultores confunden los límites de esas dos artes. En las obras de Mestroviç, donde el dibujo es bien notable en el contorno y en la ubicación de las formas, se sacrifica la continuidad de los volúmenes. El volumen se somete al dibujo. Se puede objetar que en Miguel Ángel y Rodin hay dibujo escultórico. En realidad no existe tal dibujo. "Lo que ocurre —agrega el maestro— es que uno y otro fueron grandes escultores y dibujantes. Rodin no hizo dibujo en la escultura. Expresó el movimiento, no el fisiológico que resulta estático en la escultura, sino el movimiento como tal, como impulso que viene de atrás y va hacia adelante, como movimiento con algo de pasado y algo de futuro. Es lo que expresa *El Caminante* de Rodin". Hay, por fin, otro error que combate Lorenzo Domínguez. Es la confusión de la escultura con el teatro y la literatura. Cuando Benlliure presenta un grupo escultórico como *El Torero*, donde aparece un balcón, una reja y detrás de ella una moza que pela la pava con un torero, transgrede los límites de la escultura. Eso es teatro. El modelado puede ser bueno, pero la composición de la obra es teatral.

En el taller las herramientas no se guardan. Están siempre al alcance de todos. Eso requiere, desde luego, que los alumnos sean educados en el uso y manejo de las herramientas. Para ello, Lorenzo Domínguez no recurre a consejos de abuela ni tampoco sube a los remontados mandatos de la Ética. Hace un rodeo —no siempre la recta es el camino más corto- y se sumerge en el río del arte, de donde extrae la enseñanza viva y lustrosa como un pez. El empleo de las herramientas forma parte del oficio de la escultura. Pero el oficio en arte no es lo que creen los profanos. No es algo exterior y muerto. Por todas partes se lee y se repite que donde termina la gramática del arte comienza el arte. Tal opinión necesita algunas aclaraciones. Dos vertientes, la de la experiencia y la doctrina, la de la práctica y la reflexión, constituyen el auténtico arte. No se pueden desvincular sin que desaparezca el arte. Se la disuelve en manualidad por un lado y en charlatanería por otro: El oficio, el manejo de las herramientas, el conocimiento del material y de las técnicas, está traspasado por la doctrina estética del artista, por el punto de apoyo conceptual del escultor. Es como savia que comienza en la mente y

1. JAMES JOHNSON SMEENEY: *Henry Moore*. Ed. *The Museum of modern art, New York, 1947*.

LORENZO DOMÍNGUEZ

se prolonga, sin discontinuidad, hasta la mano y la herramienta, para concluir en la carne palpitante de la materia. La herramienta es la prolongación de la mano y el espíritu. Por eso el escultor tiene que señorear sobre sus instrumentos y sobre la materia que trabaja. Cuando los desconoce es como un mal jinete sobre un corcel brioso. Las herramientas en la ejecución de la obra se transfunden de espiritualidad. ¡Son espíritu! Alientan, hechas movimiento e inteligibilidad, con el alma del escultor. Mala señal cuando no las cuida o las que usa son feas e imperfectas. Para un artista cabal hasta la belleza de las herramientas tiene importancia.

Los alumnos de Lorenzo Domínguez aprenden en los trabajos del maestro. Siempre hay en el taller algunos trabajos en ejecución. Allí ven al escultor todos los días, por la mañana y por la tarde, atado a sus cosas. ¡Un magnífico ejemplo de trabajo! Durante su labor nada ni nadie lo saca del taller. Aprenden todo lo que desean aprender. No oculta el maestro sus recursos. Los brinda sin egoísmo como todo auténtico maestro. Maestro porque es artista. Artista porque es maestro. Y cuando alguno le pregunta por qué se amarra tanto al taller, él dice que el gran peligro que tenemos los americanos del sur es la ingénita aversión al trabajo directo e inmediato, desde el trabajo en el sentido común hasta el artístico, el científico y el filosófico. Lo común es que los más esforzados hagan como que hacen. Y así se les pasa la vida.

TRABAJO EN EQUIPO

Lorenzo Domínguez trabaja en Mendoza durante ocho años. En los últimos había ya a su alrededor un conjunto de alumnos formados y capaces de andar por sí mismos. Entre ellos José Carrieri, quien en 1950 termina un hermoso busto de Sarmiento en el Liceo Agrícola, fundado por el mismo Sarmiento en Mendoza; Carlos de la Motta, quien obtiene el tercer premio en el Salón Provincial de Mendoza, en 1948, el primero en el Salón del Norte, en 1950, y mención honrosa en el Salón Nacional de 1951, al que concurre por primera vez. También hay que mencionar a Beatriz Capra y José Mariano Pagés, con grandes condiciones para abrirse camino en la estatutaria argentina. El último ha realizado un monumento al cacique Guaymallén, con tres figuras en piedra. Comenzaban a darse las condiciones que hacen posible el trabajo en equipo que requiere el monumento. A esta clase de obras el maestro ha dedicado larga atención. Hasta se puede decir

que se ha preparado empeñosamente para el monumento, estudiando sus problemas desde todos los ángulos. Por desdicha su preparación monumentalista se ha aplicado en contadas ocasiones. Hay una cantidad de factores que hacen que los estatuarios apenas si pueden cultivar ese género en tres o cuatro ocasiones en la vida. ¡Y qué hondo dolor les producen las grandes avenidas apenas transitadas de su arte! Las contemplan y las estudian amorosamente años tras años. Lorenzo Domínguez ha hecho en su vida numerosos proyectos de monumentos y sólo unos pocos llegaron a la realidad. En Madrid deja el monumento a *Cajal*, en Santiago de Chile el de *Calvo Mackenna*, en Mendoza el de *San Martín y O'Higgins*. Las ciudades de casi todas las partes del mundo están llenas de mamarrachos, porque son muchas las cosas que conspiran contra los buenos monumentos. “El monumento —dice el maestro a sus alumnos— es la trasposición o exaltación hasta la arquitectura de una personalidad, un acontecimiento o una idea”. Y les aclara en seguida: “Entre la arquitectura y la escultura existen diferencias de fines. La escultura tiene finalidad puramente expresiva y la arquitectura tiene una finalidad funcional. Arquitectura es la construcción que resulta de la ordenación de los volúmenes y vacíos que tienen determinada función. El monumento plástico o escultórico tiene la función de presentar los valores plásticos, o sea servir a la escultura valorándolos y subrayándolos”. El monumento puede ser presentado de dos maneras opuestas: una, donde la arquitectura es un elemento de presentación plástica y escultórica. Lo monumental son las estatuas. Y otra, donde la arquitectura predomina sobre la plástica, pasando ésta a tener un papel decorativo. Entre uno y otro límite caben numerosas soluciones intermedias. El monumento a *Cajal*, de Lorenzo Domínguez es arquitectura plástica. Otro tanto ocurre con las pirámides egipcias. La concepción del monumento del maestro Domínguez es completamente distinta de la que alienta en los monumentos que se alzan en casi todas partes. Lo común son las obras que reflejan lo anecdótico y circunstancial del personaje o del acontecimiento, en lugar de lo definitivo y perdurable, de lo entrañable histórica y espiritualmente. El monumento valioso expresa, en cambio, arquitectónica y monumentalmente, la significación histórica y social del personaje o del acontecimiento. Son corrientes las obras fieles a la vestimenta, a los adornos, a lo exterior y decorativo. Carecen de valor plástico porque el escultor no ha captado ningún aspecto esencial del problema plástico. “El escultor —dice: Lorenzo Domínguez— resuelve el problema cómo plástico, no como sastre ni como historiador. Si se pretende que el artista dé la versión plástica de una lección de historia,

ahí están los museos de cera”. En los jurados, cuyos miembros son generalmente profanos en arte, predomina el criterio antiplástico. Cuanto más indios aparecen en los bocetos, más buenos les parecen. Otros factores estorban, además, la existencia de buenos monumentos. Tales obras no sólo expresan o exaltan plásticamente una idea, un acontecimiento o un personaje histórico, de interés en la vida de un pueblo, sino que supone un esfuerzo económico y plástico colectivo. El monumento no es como la cabeza, el busto o la figura, que se ejecutan con el esfuerzo individual del artista. De ahí que el gran desarrollo de la escultura monumental pertenece a épocas y pueblos que prestaron apoyo social. Para ellos el monumento expresaba valores sociales. Es lo que ocurre en Egipto y la Edad Media, donde el monumento tiene espíritu colectivo. Desde el Renacimiento en adelante, la vida social se caracteriza por su individualismo cada vez más acentuado, hasta el punto de que los valores sociales son completamente olvidados. El arte y los artistas terminan por no tener ningún lugar social. Es la situación de los románticos, donde lo individual está exacerbado, de los impresionistas y de los que llegan después. Como no hay lugar social para ellos, viven en lucha con la sociedad, siempre incomprendidos, a la sombra, mientras la ciencia y la economía lo invaden todo. Si esa cultura ha creado un tipo humano es el hombre de ciencia y el técnico. En esas condiciones, las manifestaciones artísticas dependen de las energías individuales. El monumento no tiene clima propicio precisamente porque los valores sociales están en última fila. Eso acontece en todas partes, pero se acentúa en la América hispana porque somos por temperamento individualistas. Además, por razones de cultura: su raleamiento hace que las gentes vivan en función de sí mismas, y se tornen hurañas y esquivas a la sociabilidad. No existe el trabajo en equipo y el sentimiento y la comprensión de que el trabajo de cada uno forma parte del trabajo de la totalidad. La inmensa mayoría de los hombres, en todos los sectores de la cultura, creen que el mundo comienza con ellos. La atmósfera cultural enrarecida es, desde luego, negativa para la existencia de buenos monumentos. Esto no significa que se confunda el trabajo en equipo con la presencia del espíritu colectivo en la obra. Un artista solo puede dar a su obra la huella de lo colectivo, como en el caso de Miguel Ángel, con mayor fuerza que el trabajo en equipo hecho en cualquiera de los famosos talleres del Renacimiento. El trabajo en equipo es el coronamiento de la enseñanza, pero eso no quiere decir que se haya alcanzado la conciencia colectiva.

DIEGO F. PRÓ

En Mendoza, Lorenzo Domínguez inició en escultura la labor de colaboración. Con los alumnos más capaces, algunos de ellos ya egresados de la Academia, organizó un equipo para trabajar en monumentos. Presentaron sus proyectos en varios concursos, obteniendo algunos premios. En San Juan, donde se iba a levantar un monumento a Rawson, consiguieron el segundo premio. La tarea en equipo la desarrollaban desde el principio hasta el fin. Se reunían con el maestro a estudiar el tema y las bases del concurso. Cada miembro del conjunto desarrollaba el problema plástico dentro de un plazo adecuado. Volvían a reunirse para discutir las ideas y el planteo de cada uno, incluyendo las del maestro. Se aceptaba una de las soluciones, generalmente con las modificaciones que sugería el intercambio de ideas. Iban después al dibujo, el croquis del proyecto. Nueva ocasión para el trabajo en conjunto. Finalmente, pasaban al boceto del monumento. La obra crecía como un organismo, concretándose y cobrando realidad con la colaboración de todos. Claro está que la última palabra la daba Lorenzo Domínguez. Fue una experiencia provechosa, porque los escultores jóvenes aprendían en vivo los problemas que surgen en la ejecución de ese tipo de obras y las soluciones plásticas justas. Y con ser grande el buen éxito que obtuvieron, hubiera sido todavía mayor de no mediar la incompreensión de los jurados, que miran los bocetos de monumentos como si fueran obras íntimas y de ambiente cerrado.

ARTE E HISTORIA

El arte nuevo de cualquier época —las obras de arte, cada una en su momento, han sido nuevas— desconcierta a muchos. Las raíces del desconcierto son generalmente dos: una, que las gentes quieren que las obras de arte coincidan con lo que ven en la percepción común y empírica, el conocimiento que sirve para enterarse si llueve o hace un día de sol. Pero no hay duda que el conocimiento de lo peculiar y creativo de la obra de arte es una intuición diferente. Consiste en la aprehensión de la belleza encerrada en los límites de la obra. En ese conocimiento intuitivo intervienen los sentidos de la vista y el oído, según que las imágenes artísticas sean espaciales o temporales, y la inteligencia. No se trata de un conocimiento abstractivo, científico, donde el entendimiento se represente los objetos. Es un conocimiento directo de la belleza en la percepción o en las imágenes. La inteli-

gencia sorprende allí el hilo de belleza que circula a través de las obras, lo sorprende con una especie de estupor que la detiene, que la fija, que le produce gozo. Porque es un gozo del espíritu y no de los sentidos, es definitivo, sin nostalgia, desinteresado. Para ese conocimiento intuitivo de la individualidad artística no hay sustitutos, en la percepción empírica ni en el conocimiento científico. Este último está hecho de conceptos abstractos y mostrencos, mientras que el conocimiento artístico es concreto, directo e inmediato. Los conceptos científicos son buenos para aquellas zonas exteriores y comunes de la obra artística. Hay problema en saber, sin embargo, si los elementos del conocimiento de la belleza no se encuentran de algún modo en la percepción de los sentidos. Los filósofos responden en uno y otro sentido. Es conveniente precisar la participación de ambos aspectos. Los sentidos no conocen propiamente la belleza. En la percepción empírica viven los elementos objetivos de la realidad. En ellos viene envuelto y en cifra, por decirlo así, la belleza. Pero es la inteligencia quien ve la belleza como surgiendo del ser de la obra o de la naturaleza. La organización y la estructura de la intuición artística es así sensible e inteligente, sensible y espiritual. Los ingredientes de la misma pueden tener su origen en la realidad o bien en la pura invención. En la percepción ordinaria no intervienen elementos espirituales. Entre ambas existen elementos comunes, pero su naturaleza las separa. La intuición de la belleza brota de las profundidades del alma; la empírica es superficial y atada a la realidad. Una es contemplativa, definitiva, inextinguible, gozosa y no tiene interés en la realidad del objeto artístico; la otra no remonta del plano sensible y por eso su desaparición va acompañada de nostalgia. Es interesada. Una atiende a lo peculiar, personal y creativo de las obras de arte; es riquísima de contenido; la otra es pobre y globalizadora.

Otra raíz del desconcierto que producen las obras de arte renovadoras y sus doctrinas, es el influjo que ejerce el pasado artístico inmediato. Es el problema de la tradición y la renovación en artes. El pasado inmediato impone ciertas maneras de ver y estimar las obras de arte. Las representaciones, que al principio luchan por su existencia, se tornan familiares, normales y normativas. Terminan por adquirir cierta imperatividad social. Toda innovación expresa, en cierto grado y medida, discontinuidad con el pasado. Discontinuidad total no existe en la historia. Las obras que son renovadoras chocan naturalmente con ese pasado inmediato y con el presente social circunstante. También chocan las maneras de ver y estimar del pasado remoto. Así se explica que resulten poco accesibles las obras de arte

egipcias, o mayas, o chinas, o de la Polinesia. Muchos artistas contemporáneos se inspiran en tales fuentes y las gentes encuentran su arte demasiado nuevo e incomprensible. No es que se trate de pura reiteración de formas arcaicas, sino de cierta semejanza de tiempo histórico. En las épocas de crisis, como la que vivimos, se entremezclan los tiempos de muchas épocas diferentes. Hay como una convulsión de la temporalidad histórica. Son tiempos primitivos y de nuevos comienzos. De allí que los artistas tengan la sensibilidad despierta para comprender el arte de tiempos remotos. El arte de nuestros días tiene como pasado inmediato el arte del siglo XIX. Con ese pasado se produce el choque y la ruptura de las corrientes actuales. Una de las cosas que más irrita la visión familiar es el abandono, en la pintura, de la perspectiva geométrica de tres dimensiones. Las gentes no dudan por un momento de que al dibujo y la pintura, que son artes del plano, les viene bien la tercera dimensión. No se plantean el problema de si a tales artes no le conviene mejor la perspectiva de los egipcios, la de la Edad Media u otra que se inventara y que permitiera, por ejemplo, expresar los elementos de la tercera dimensión sin salir del plano, o que tolerara la superposición de formas. Esos son los problemas que los artistas actuales investigan plásticamente, buscando o ensayando vías de solución. Si esos intentos dieran resultados y abrieran cauces nuevos en la manera de ver y de apreciar las obras de arte, ocurriría que comenzarían a verse las limitaciones de la perspectiva geométrica. Desde el nuevo mirador, se mostraría que el dibujo y la pintura pueden pasarse sin la tercera dimensión. No así la escultura que es el arte del espacio y la tercera dimensión. Y aun allí habría que ver hasta qué límites el volumen admite o tolera la superposición de formas.

En arte no hay otros cercos y limitaciones que los de la propia naturaleza de las artes en particular. La pintura es fundamentalmente color, la escultura volumen —plenos y vacíos—, el teatro es literatura. Intervienen en ellas otros elementos, pero no tienen carácter esencial. La pintura participa de muchos otros elementos que no son el color, el teatro de elementos plásticos y de escenificación, la escultura del tiempo y del movimiento, el cine del argumento y la música, pero ninguno de tales elementos configuran lo propio de la pintura, la escultura, el teatro y el cine. Dentro de los límites esenciales de las artes caben todas las innovaciones. El arte no tiene en ese sentido sus caminos cerrados. Está siempre abierto a las innovaciones que significan una meta nueva, un filón que sale a la luz, una cantera que se descubre. Con ellas se abren horizontes nuevos, se renuevan las técnicas, el oficio, la expresión plástica. Las innovaciones no constituyen algo absolu-

tamente nuevo con respecto al pasado artístico inmediato. La historia no tiene fracturas ni es una suma de discontinuidades. No hay hiatos con caracteres que se puedan contraponer en forma de exclusión. No existen originalidades absolutas en nada. La historia es continuidad, donde las distintas épocas aparecen poniendo el centro de gravedad en ciertos elementos, diferentes en cada una de ellas, a los que se añaden naturalmente los elementos nuevos. En arte ocurre lo propio. El arte más revolucionario permanece unido al pasado por muchos lazos que el tiempo pone de manifiesto. Ningún arte es radicalmente nuevo, porque en arte, como en todo, se acumulan esfuerzos. Tradición y renovación se concilian así. La tradición fue a su hora renovación. La innovación se convertirá en tradición.

Los distinguos sobreescritos no son de interés únicamente conceptual. Las artes plásticas tienen otros problemas con la historia. Entre ellos el de la confusión entre arte e historia. Es lo que ocurre en escultura cuando se pretende que el monumento sea la versión plástica de una lección de historia. Esa confusión es la que explica que en los concursos se escojan los bocetos más antiplásticos, literarios y teatrales, los que más conspiran contra la naturaleza del monumento. No se aceptan los trabajos porque el traje del personaje no representa fielmente los adornos y los detalles que describen los documentos históricos. O porque el sable es más corto en la obra de arte que en la realidad, o porque el escultor presenta la figura descubierta y usaba galera, sombrero o falucho, o porque la obra no lleva elementos anecdóticos y postizos. Las discusiones que se suscitan en tales casos giran todas en el fondo en torno de la relación entre escultura e historia. Para aclarar el problema hay que tener en cuenta sus datos. El primero es la naturaleza del monumento. “El monumento es —dice Lorenzo Domínguez— la exaltación plástica, hasta la arquitectura, de una personalidad, un acontecimiento o una idea”. El monumento es un homenaje plástico que refleja no lo anecdótico o circunstancial del tema, sino lo que tiene de entrañable y definitivo. El escultor se esfuerza en lograr con su obra la belleza de la expresión monumental, arquitectónica y espiritual. Ninguno de esos elementos puede faltar. Una obra puede ser muy fiel a los detalles y carecer no sólo de vigor plástico, sino de sentido espiritual. La obra es entonces superficial, literaria, quizá pintoresca, pero no arquitectónica, monumental, imponente y subyugadora. El otro extremo es el monumento que nada tiene que ver con la imagen física del personaje, aunque sí, ¡y tanto!, con su espíritu, como ocurre con el monumento a Cézanne, de Maillol, donde la figura central es un desnudo. O en la tumba de los Médici, donde las figuras no reproducen la estampa gruesa y baja de Lorenzo de Médici. Son ejemplos

tomados al azar, que se pueden extender cuanto se quiera. En las obras mencionadas hay una relación profunda con aquello que se exalta. Atienden primordialmente a lo que da significación superior a los trabajos y las personalidades. Entre ambas soluciones extremas hay innumerables posibilidades plásticas. El escultor puede apoyarse en los datos biográficos e históricos, transfigurándolos en la totalidad plástica superior del monumento. Esos datos solamente así adquieren valor artístico. Pero no hay que pedir que la obra escultórica pierda su carácter de tal, su peculiar naturaleza plástica, y se convierta en una lección de historia. Para ello está la historia. “El escultor —piensa Lorenzo Domínguez— resuelve su problema como plástico, no como historiador ni como escritor, ni como músico, ni menos como sastre”, como gusta repetir el artista. “El sable de una figura militar puede ser más corto o más largo, según convenga a la obra, su composición, su tamaño, su emplazamiento, etc. Inclusive puede el artista cometer anacronismos: desde colocar al prócer la condecoración de su nombre, aunque creada mucho más tarde, porque el personaje fue el primero —cuando no el único— que tuvo méritos para llevarla. Lo que importa es que el artista capte con hondura su tema, los aspectos de auténtica significación histórica, y los pondere en una bella organización de volúmenes. Si no ocurre eso, si la obra es chata, grotesca, si plásticamente no vale, entonces hay que rechazarla, pero no por razones ajenas a la escultura”.

En esta confusión se apoyan muchos malentendidos. El escultor piensa en piedra, en bronce, en mármol. En su plan interviene activamente la materia. El pintor, piensa en colores, el músico en sonidos. Un hombre como Renoir, dando solución a problemas de escultura, no es pintor: es un estatuero. Lo común, sin embargo, son las gentes que pretenden sugerir y hasta dar soluciones a los problemas del escultor. No tienen conocimiento de plástica, pero nada los detiene. Siempre sus ideas resultan antiplásticas. Si se trata de un monumento a San Martín y Olazábal, en su encuentro en la Cordillera de los Andes, muchos son los que piden que los personajes aparezcan sentados en un tronco, tomando mate, y, si posible, tomando mate muy constreñidos de boca y con los labios estirados... Y si se trata de un homenaje a un escritor, por fuerza ha de haber libros e indios que huyen despavoridos de las luces de las ciencias y las letras. Resultado: que en las plazas y paseos de todas partes se alzan mamarrachos retorcidos que no tienen siquiera la belleza de un tirabuzón.

AÑOS DE MADUREZ: 1949⁵

EL TALLER EN TUCUMÁN

El taller de escultura de Lorenzo Domínguez tiene un ambiente magnífico en los jardines que rodean la Legislatura y el teatro San Martín. Bajo la fronda de árboles admirables las esculturas parecen más hermosas. Cierta descuido da a los jardines la belleza sencilla de la naturaleza. Las estrellas federales hinchan sus botones y cantan sus rojos y sus verdes. Tienen el engreimiento y la pompa inconsciente de los trópicos. Cuando los jardineros las talan hasta no dejarles más que algunas varas, ellas armonizan, sin velos de hojas y desnudas de follajes, sinfonías de rojos y de verdes. Esa firmeza fresca es la de América misma, tierra firme, tierra ancha, muchacha del campo que duerme en un lecho de miel y trébol, orgullosa de la firmeza de sus senos. Sobre el cortinado de colores arden con llamas blancas y amarillas, grises y rosas las esculturas. La escultura de *San Martín* flamea sus blancos junto a un pino lleno de grises y de platas. *La Luna* tiende su mirada plácida desde la oscuridad del granito. Su lugar es ideal. La protegen los empastes fuertes e impresionistas, marrones, violetas y carmines de un tronco de palmera. Los desnudos se alzan con castidad de la tierra verde empujando la luminosidad del aire. Por todas partes yacen desparramadas hermosas piedras americanas sin trabajar. Traen de lugares recios y hombrunos, de la Quebrada del Toro, del Cerro Rojo, de Uspallata sus rosa-grises, sus verdes dorados, sus negros, sus rojos, sus azules. Recostadas en la Cordillera tejían fragilísimas redes de colores. Aquí duermen entre la maraña del trópico. Anubarrados remolinos de pájaros soplan por el aire. Son rápidos y móviles, tornadizos y estrepitosos. Son ráfagas de tordos, de gorriones, de cardenales. Incendian la fronda verde de los chirimoyos y

lapachos. Los pueblan y despueblan rápidamente. Los vuelven nidos pomposos, los hacen jaula abierta con barrotes de ramas verdes. A veces hay pequeñas tragedias. Dos gorriones pelean con ahínco. Se persiguen, se toman del pico, ruedan de las copas al suelo, se revuelcan, se ensucian, se despluman. Por momentos parece que todo lo hubieran aprendido de los hombres...

El taller es un mundo. Es tan rico que se requiere tiempo para conocerlo. Es un mundo con sus propias leyes. Está habitado por seres que viven a su manera. Son individualidades plásticas con carácter, personalidad y red de relaciones sociales y estéticas. Hay algunas que ocupan lugares destacados: los pedestales del taller. Ningún visitante puede entrar al taller sin verlas y admirarlas. Son como las flores sueltas que una hermosa muchacha hubiera dejado allí para enlazarlas después en el conjunto de un ramo. Forman el decorado del taller y es preciso contemplarlas despaciosamente. Viven así algunos días, para volver a sitios olvidados, dejando su lugar a otros seres de aquel mundo de arte. Cuando el visitante echa a andar por el taller, tras de haber probado la belleza de las obras privilegiadas, se encuentra con caminos, sendas y vericuetos. En lugares modestos, a la sombra de los rincones, detrás de caballetes que no se usan, sobre cajones rústicos, en sitios abiertos y despejados, se reconocen rostros amigos que hemos visto alguna vez en los pedestales. Muchas veces cuesta reconocerlos. Viven en medio de cosas extrañas: bloques de piedra, bolsas de yeso, planchas de hierro. Llevan allí vida modestísima, sucia y polvorienta, a trasmano de los caminos. Son cabezas hurañas y solitarias. A veces se agrupan y reúnen en procesiones que tienden su mirada hacia horizontes lejanos. Y por mucho que se camine por aquellos senderos, siempre perdura la impresión de que muchísimos otros seres que no conoceremos nunca viven en ese mundo.

Hay días en que la actividad del taller se desliza silenciosa. Maestro y alumnos modelan. Los modelos son el centro de racimos de miradas observadoras y estudiosas. Los alumnos escudriñan la proporción, el lugar y el movimiento de los volúmenes. Cada uno está en lo suyo. Algunos inician tareas: construyen armazones con hierros, maderos, alambres y telas. Otros trabajan en el vaciado en yeso de cabezas ya terminadas en arcilla. Hay momentos de descanso para todos. Entonces la conversación reverdece y se extiende. A ratos, el maestro mira los trabajos, haciendo indicaciones y correcciones. Cuando los errores son comunes, reúne a los alumnos frente a uno de los trabajos. Hay entonces un ir y tornar de la arcilla al modelo, corrigiendo desajustes, proporciones, planos, formas, movimientos. Se le

LORENZO DOMÍNGUEZ

oye decir: “La forma debe ser plena, tiene que estar como empujada desde dentro del material; tiene que ser de tal modo lograda que parezca que está a punto de estallar, sin que esto signifique que tenga que parecer inflada o soplada y, por ende, vacía. La forma será plena desde dentro, desde lo íntimo del material, para que se sienta el volumen plenamente ocupado. Eso independientemente de cualquier factura o técnica que se emplee. Depende sí de cómo se establecen los planos de superficie como límites extremos del volumen apesado y no de la manera de tratarlos en cuanto a técnica o factura”. O cosas como éstas a propósito de la simplificación: “Simplificar es resolver en un volumen, un plano o una línea, la expresión de varios volúmenes, planos o líneas diferentes. La simplificación inteligente obedece a un sentido, a una razón de ser, que cuando no existen llevan a lo tonto y lo vacío. Cuando se resuelve la relación de dos planos vecinos por una arista de conjunción, esa arista tiene una expresión que está ordenada, ligada y atada al resto y total de la obra, obteniéndose una simplificación deducida, profunda, con raíces, una manera de ser de la escultura y no una manera de hacerla, una manera de resolver los problemas y no una manera de soslayarlos, una conducta, un estilo”. Otros días son de actividad ruidosa. Se escuchan golpes de martillo por todas partes. Trabajan en hierro. De las planchas negras surgen peces, cabezas de profetas, lanzas y Quijotes, muchachas garridas, la tierra y la guerra, Judith y Holofernes. Cobran presencia muy viva, cosas que en la actividad silenciosa pasan inadvertidas. El aparejo que levanta las piezas pesadas, sus cadenas, sus roldanas, los enredos de cuerdas, se alzan entre el ruido y el olor de alquitrán caliente. Claros resplandores ladran en la fragua. El taller se multiplica con la virilidad del fuego y con los ecos de la artesanía más noble y enérgica.

BIOGRAFÍA DE UNA ESCULTURA

20 de setiembre de 1949. La Universidad Nacional de Tucumán encarga a Lorenzo Domínguez la ejecución de una estatua del general San Martín para la ciudad universitaria que se construye en el cerro San Javier. El tema es ya de suyo un problema para el maestro. Problema plástico, desde luego. Hay en arte temas nuevos y temas muy trabajados. Con los primeros el artista trae una nota nueva a su arte. Con los otros, no. La existencia de muchas soluciones plásticas realizadas complica las cosas. El escultor tiene

que buscar soluciones originales, que no coincidan con las conocidas. Con el tema del general San Martín ocurre lo propio: no es un tema plástico inédito ni mucho menos. Otra cosa es el tema de la Antártida Argentina, que también desarrolla Lorenzo Domínguez.

La solución del problema plástico que plantea el tema no es fácil. La solución depende, primero, del concepto plástico que tenga el escultor, de su concepción de la escultura, del punto de apoyo desde el cual mueve su mundo plástico. No todas las soluciones caben en todas las doctrinas. Cada actitud artística tiene sus amplitudes y sus estrecheces. Lo que sí importa saber es con cuáles se alcanzan soluciones más vigorosas. Lorenzo Domínguez concibe la escultura como el arte de la ordenación de los volúmenes plenos y vacíos. No es el dibujo, que construye las imágenes con líneas, ni pintura, que es ante todo color, ni literatura ni historia. Tampoco es modelado. Se puede modelar bien y ser un mal escultor. La escultura es construcción con volúmenes. Dentro de esa orientación, busca el maestro la solución del problema plástico. El maestro piensa en una figura, en una estatua. La idea de la figura depende de lo que el artista entiende por escultura. En el caso de Lorenzo Domínguez, la estatua, sus volúmenes y sus planos deben tener un sentido arquitectónico. Para ello simplifica los volúmenes, los planos y las líneas. Tal simplificación está destinada a subrayar la expresión arquitectónica de la estatua. Dentro de ese horizonte tiene que encontrar finalmente la solución de su problema. El maestro busca en estos días la solución original, la busca con empeño. No siempre la solución se presenta rápidamente. Hay siempre necesidad de estudiar, porque en ella intervienen elementos racionales, de fantasía, sensoriales, documentación histórica e iconográfica. La solución se concreta primero en un dibujo, en un plan, en un proyecto. Lleva tiempo dar forma al plan. A veces ocurre que tras búsquedas afanosas se presenta de súbito. Se habla en tales casos de azar, pero la verdad es que se trata de un azar muy... buscado. Cuando el escultor tiene la solución la realiza en un boceto de yeso, pormenorizando problemas de composición, de equilibrio, de aplomo, etc. Dejo al maestro indagando la solución de su problema plástico.

10 de octubre, 1949. La estatua del general San Martín tendrá entre 3,80 y 4 metros. No será monumental en el sentido de querer competir con el Aconquija, pero será plásticamente monumental. Ya tiene el boceto con la figura del prócer. Tiene un leve movimiento de barco que avanza. La figura estrecha contra el pecho el sable corvo. La simplificación de los volúmenes y de los grandes planos le da un carácter arquitectónico. Unos ramos de lau-

reles cubren los huecos y por su distribución vertical levantan toda la figura. Claro que para ver en el boceto lo que será toda la obra, hay que hacer el esfuerzo de proyectarlo en las dimensiones que tendrá el original. Si se lo mira como una obra íntima, para espacios cerrados, de tamaño pequeño, destinada a ser dominada por el espectador, seguramente no gustará. No tiene los detalles ni la exquisitez de ese tipo de trabajos. Pero sí, en sus pequeñas dimensiones de boceto, la monumentalidad de lo concebido para lo grande. Sin discusión: quien vea el boceto como se contemplan los “*bibelots*” no alcanzará a comprender nada. Este error de concepto y de perspectiva, hace frecuentemente que los marmoleros y los plásticos de última fila triunfen en los concursos. Y cuando esas estatuillas de joyería se ven agrandadas en las plazas y jardines, resultan mamarrachos insufribles.

29 de marzo de 1950. Ya está plantada la figura en sus dimensiones reales. Tiene cuatro metros. El maestro trabaja en la arcilla. El carácter de la obra comienza a insinuarse. Es una estatua de expresión monumental, bien proporcionada y de sólida base. Los grandes planos de luz y la ordenación de los volúmenes mantienen su sentido arquitectónico. No hay detalles que quiten energía a la obra. Todo está simplificado con inteligencia. Nada tiene que hacer la obra con la simple trasposición de la plástica de elementos decorativos, de adornos, de detalles exteriores. Esta estatua quiere expresar simbólicamente la significación espiritual del prócer para el pueblo argentino. Es de la naturaleza de la estatuaria y el monumento, la exaltación de las ideas, acontecimientos o personajes en lo que tienen de valor permanente. Por eso salvan del tiempo y levantan a la inmortalidad. En su trabajo, el maestro ha resuelto ya muchos problemas técnicos. Ahí está la solución que da a la vestimenta. Es un problema difícil de resolver en escultura. Los griegos lo consiguieron magníficamente y todavía en nuestro tiempo es frecuente encontrar obras de escultores actuales con túnicas y peplos. Los intentos que se hacen para captar los valores plásticos de nuestros trajes, no pasan casi nunca del maniquí. Lorenzo Domínguez resuelve la dificultad haciendo que el traje se ajuste al cuerpo y modele los volúmenes y las formas. Tiene así una función plástica y no de sastrería.

11 de abril de 1950. El escultor ha avanzado mucho. A medida que surge la figura adquiere más monumentalidad. Se levanta más y comienza a sentirse la piedra en la arcilla. He aquí algo importante. Cuando resuelve el problema plástico todo auténtico escultor tiene siempre presente la materia de la obra. La materia definitiva de su obra también condiciona las soluciones escultóricas. El maestro adelanta en la arcilla caracteres que son de la

piedra. Los grandes planos de luz que se observan en la obra son muy propios de la piedra. Su carácter arquitectónico es también de piedra. El brazo derecho, el que estrecha el sable, es muy enérgico y está ya colocado con relación al conjunto y a los demás elementos. Tiene, en cambio, que mover el izquierdo para darle más movimiento. Aún le queda mucho que trabajar: la cabeza, los adornos del traje, las piernas, todavía un poco débiles, y las botas.

Un mes más tarde. La estatua ha ganado mucho. Tiene la justa y necesaria relación de volúmenes y planos. Es notable el adelanto que se nota viendo la obra a distancia de días. La figura impresiona como más dueña de sí, como más concentrada, como más vigorosa. El escultor tuvo problemas serios: al asentarse la arcilla, la figura bajó y se quebraron las relaciones entre las distintas partes. Ahora todo está de nuevo en su justo orden. Trabaja en el conjunto y en los fragmentos. Mantiene así la unidad de la obra que cada vez parece más vigorosa. Hay porciones más trabajadas que otras: el brazo que aprieta el sable contra el busto, el lado derecho, la pierna. La pierna izquierda, que no ha sido tocada, parece débil. Cuando todo haya sido vigorizado, la estatua aumentará su dominio sobre el espectador. Los laureles que cubren los huecos y se levantan por detrás de la figura, están como en los primeros días. Al ganar la obra en fuerza arquitectónica, en imponencia y verticalidad, los ramos, resultan muy abiertos y las hojas muy chicas. El maestro tendrá que apretarlos y agrandarlas.

29 de junio de 1950. Idea, concepción y solución plástica o proyecto, más el boceto y la realización en arcilla, son las etapas que ha vivido la estatua. Una metamorfosis ha ocurrido después. La figura abandonó su rojizo soporte de arcilla y se presenta ahora surgiendo entre los blancos del yeso. Sobre la greda soplaba el espíritu. Verlo diluirse y desaparecer tras los moldes de yeso daba cierta tristeza. La arcilla volvía a su condición de tal y lo que alentaba entre sus granos desaparecía. Un poco lo que ocurre con el hombre: ceniza enardecida. Es el destino de lo que tiene el papel de una etapa en el proceso escultórico. La arcilla es material blando y se modela fácilmente. No ofrece las resistencias de la piedra, material definitivo, ni sus posibilidades plásticas. Con la piedra se consiguen cosas maravillosas. Basta recordar las catedrales medievales. Lorenzo Domínguez no termina la obra en la arcilla. La prepara en ese material intermediario, sin atender mucho a su lavado y decantación. Si el proceso terminara en ella, la coloración, el lavado y la decantación tendrían importancia. Es el caso de la terracota.

De esa disolución del espíritu compensa el fragmento de yeso donde trabaja el escultor. Se trata del busto del prócer. Se lo puede ver como una totalidad plástica, porque parece cerrarse en sí mismo. El maestro no descuida los rasgos iconográficos. Una estatua vale por sus méritos plásticos y no por el parecido con el modelo. Más aun: puede ocurrir que no tenga ninguna concomitancia física con el personaje. Es lo que acontece con el monumento a Cézanne de Maillol. Pero cuando el artista consigue atrapar el parecido dentro de una expresión plástica superior, concilia dos aspectos que en algunos casos conviene que vayan juntos. En el busto del Libertador, la energía interior del héroe se difunde en el rostro, en el pecho, en el brazo y en la mano que aprieta el sable corvo. No hay movimiento ni gesticulación. Hay sí la altivez y la imponencia de un gran espíritu. Los elementos decorativos, las condecoraciones, adornos, borlas, cordones, no quitan robustez a la obra. Dentro del busto, la cabeza y el cuello forman una totalidad menor. En el yeso se advierte muy bien la piedra como material definitivo de la estatua. Los grandes planos de luz son arquitectónicos. Se comienza a sentir las calidades de la piedra. El espíritu que voló de la arcilla retorna aquí más intenso, más robusto y más rotundo.

1 de agosto de 1950. La figura se yergue entera e imponente. Hay majestad en su actitud. La actitud del prócer con el sable contra el pecho tiene aleteos religiosos. Es como un San Jorge. Grandes planos de luz bajan por los costados y se pierden entre los pliegues realistas de las botas. El lado izquierdo, al cual se pliega el brazo y la mano, tiene mucho movimiento: no es inerte ni blando. Las arrugas de las botas equilibran la construcción arquitectural y la simplificación de los planos. Hay en esta escultura una armonía total y natural. Y un indudable sello de originalidad. Falta la etapa definitiva: la de la piedra. Allí la obra ganará en méritos artísticos. No será una réplica del yeso. En el material definitivo, en su materia propia, es donde la estatua culminará. Allí terminará el proceso plástico. Y entonces su vida artística se colmará con las relaciones del público. Unos se aproximarán y lograrán penetrar en su dominio estético, imantarse con su solemne espiritualidad. Otros sólo se acercarán espacialmente. No conseguirán entrar en ese ámbito de sugestión y de atracción. Todo en estricto paralelismo con lo que les ocurre en la vida a los hombres extraordinarios. Tal como le ocurrió al General don José de San Martín.

PRESENCIA DE LA MATERIA EN LA ESCULTURA

En su enseñanza, Lorenzo Domínguez destaca la presencia que la materia tiene en la escultura. El escultor completo necesita conocer a fondo la naturaleza, la materia y lo que quiere decir. La ignorancia de cualquiera de esos aspectos repercute desastrosamente en su labor. El conocimiento de la primera es inagotable y dura lo que la vida del artista. Se trata de un saber práctico, distinto del que tienen las ciencias naturales. A éstas les interesan las leyes generales, los esquemas, las clasificaciones y los datos o notas de interés permanente. Al artista lo peculiar, lo individual, lo intransferible. Esa dimensión se alcanza con un conocimiento amoroso que penetra en el corazón de la naturaleza. De igual importancia es el conocimiento de lo que el escultor quiere expresar, su punto de apoyo plástico, su concepto de la escultura. Si ignora tal vertiente andará a tientas, siguiendo a los demás, y, si tiene condiciones geniales, creará sus obras trayendo sí su propio mensaje plástico, pero sin declarar el principio que las anima. El arte será en él manifestación y producirá obras de arte un poco así como el rosal da rosas. De no menos significación es el conocimiento de la materia.

El maestro distingue entre material y materia en arte, conceptos que comúnmente andan confundidos. Los materiales propios de cada arte son comunes, mostrencos y externos. Así el mármol, las piedras o el bronce para la escultura; el óleo para la pintura, el sonido para la música. El escultor que no sea cojo tiene que conocer los materiales de su arte. Tal saber se nutre en la ciencia en la medida que interesa a la actividad práctica del artista. Si se trata del pintor, no sólo necesita interiorizarse de los problemas del color en general, sino del color con relación al óleo, las tierras, la acuarela, etc. Si se trata del escultor, su conocimiento del volumen no puede prescindir de los materiales: la arcilla, el yeso, la piedra, el bronce, la madera, etc. Y así con las demás artes bellas. El conocimiento práctico de los materiales es externo, común, hasta indiferente si se lo mira desde el punto de vista de la obra. Los materiales, si bien son comunes y propios de cada arte, no están en relación viva con la obra. La materia, en cambio, integra la realidad artística de la obra. Es inmediata con ella y por eso no es indiferente ni pasiva. Interviene activamente en el proceso de la producción y en la vida artística de la obra. El material es la piedra en la cantera o en el depósito y los colores en el pomo. La materia es la piedra organizada en la obra o los colores en el cuadro. Ella aparece traspasada de espiritualidad y

vive en el cuadro o en la escultura. Cuando en la obra artística se ve el material bruto, es porque no está concluida o porque ha marrado el artista. El material es lo físico, lo inerte, lo muerto, lo inexpresivo. Durante el proceso artístico se transforma en materia. La materia forma parte de la realidad de la obra de arte. Si se destruye la obra, vuelve el material, no la materia. Cuando los fragmentos permanecen organizados, como suele ocurrir en la escultura, hay materia: responden a leyes plásticas y están transidos de la espiritualidad de toda la obra. No son escombros.

La producción artística es una lucha entre el artista y el material que se le resiste. No hay buen arte sin lucha. Cuando el material es blando, el escultor lo dobléga fácilmente. Puede hacer con él todo lo que quiere, a costa de la solidez de los resultados. Es lo que pasa con la carbonilla en el dibujo y con la greda y el yeso en la escultura. Son materiales demasiado blandos y obedientes. No acontece lo mismo, a pesar de las apariencias, con el arte del vidrio, de los “*vitraux*”, de los frescos y de los tapices. El artista tiene que luchar en esos casos con el material para imponer su idea plástica. Lo propio ocurre con la piedra en la escultura. La piedra resiste, pero a la vez colabora. Si no resiste engaña al escultor, se ablanda, decae, se torna blandengue. Si hay lucha, la piedra misma va orientando la mano del escultor. Es como si el material pidiera lo que le va bien. La piedra tiene voz y vive en el proceso de producción. La presencia del material se hace más notable cuando la piedra presenta alguna falla que no ha revelado en la percusión. El defecto obliga a modificar la imagen plástica. Entonces es la misma piedra la que indica por dónde hay que tomar y cómo se puede sacar partido de los defectos y las fallas. Y, cosa curiosa, resultan obras de mucho más interés que las que esperaba el escultor. El profano puede creer que la materia actúa irracionalmente, pero no es así. Sigue las leyes de la naturaleza y la naturaleza parece luchar contra el azar. Lo enseñan las roturas accidentales de algunas obras: salen vigorizadas. La individualidad artística no coincide con la individualidad física, dicho sea de paso. Por eso, cuando se segmenta una escultura habría que seguir a la naturaleza. Si se imitan sus leyes no se siente ninguna violencia en la obra. Es corriente, en cambio, encontrarse con segmentos cortados como con serrucho.

Tanta presencia como en el proceso plástico, tiene la materia en la obra realizada. Toda obra de arte es un individuo viviente, inconfundible, inintercambiable. Como totalidad se cierra en sí misma. Dentro de la realidad de las obras plásticas, en particular de la escultura, la materia tiene gran

importancia en la manifestación de la forma. No son éstos constitutivos que anden sueltos y desligados en la obra. Hay entre ellos compenetración, ósmosis, unidad indestructible. La materia no tiene que estar ahogada, sorda, emudecida, porque cumple un papel activo en la obra. Cuando el artista no la toma en cuenta, su trabajo resulta una masa blanda, empobrecida y sin vigor. Es también el caso de los artefactos elaborados por las artes mecánicas. La técnica ha llegado a un dominio tal de la materia, aplicando los conocimientos de las ciencias físico-matemáticas, que hace lo que quiere con ella. La doblega a tal extremo que desnaturaliza su presencia. En los productos de la técnica, la materia no tiene ninguna expresión. Son obras muertas, sin vida, frías. Con los mismos materiales se consiguen trabajos magníficos si se respeta la materia. Las épocas históricas y los pueblos que han conocido la importancia de la materia, presentan un arte vigoroso. Es el caso de los egipcios con sus pirámides y sus esculturas. “La cultura —dice Lorenzo Domínguez— tenía allá una palabra de piedra o de granito, que viene de lo más profundo de la tierra. Su arte tiene raíces en el suelo y, por estas raíces, sube una savia viva que circula en las obras, dándole signo y sentido. Otro tanto pasa con el arte asirio, con las esculturas de animales, porque las figuras humanas son demasiado decorativas. Y con el arte griego hasta Fidias y Praxiteles. Después decae porque esclaviza la materia. Y con el arte romano, y con el gótico, y con el renacimiento, y con el precolombino, y con el arte moderno y el actual. Cuando el arte decae se observa siempre que la materia no tiene ya una presencia viva en las obras”.

El maestro pone bajo nuestros ojos *The Sculptures of Michelangelo*¹. “Aquí hay un alto ejemplo de la importancia de la materia. En mi opinión la gran lucha de Miguel Angel ha sido con la materia. Los problemas y dificultades que señalan sus historiadores, son del hombre antes que del artista. El problema de la materia se presenta en la juventud del escultor y se desenvuelve a lo largo de toda su vida y toda su obra. Recién encuentra solución en sus últimos años. En las obras más tempranas, en *Madonna of Stairs* (alrededor de 1491) la composición, el dibujo y el modelado son indudablemente los de un gran maestro. Es, sin embargo, la obra donde la materia no tiene ninguna presencia. Es de mármol, pero pudo ser de cerámica o de bronce. Su dominio de la materia es tan grande que hace lo que quiere con ella. Eso se repite en *Proculus and Petronius* (1491-1495). En la primera

1. *The Sculptures of Michelangelo*. Phaidon Edition, Oxford University. Press, New York, 1940.

figura doblega la materia tanto como necesita para lograr la expresión realista de los gestos, del cabello, del traje, etc. Con mayor sabiduría la situación vuelve en *Cupid* (1496-1497), en *Bacchus* (1497), donde con el mármol llega a la representación de elementos tan realistas como los racimos de uvas. *La Pietà* (1498-1500) es una maravilla de arte y de oficio, pero la materia no cuenta para nada. Pudo ser una cerámica. Esa actitud se prolonga en *David* (1504), en *Moses* (1513-1516), en el *Dying Captive* (1513-1516). Desde luego que la maestría del escultor es genial. Entremezclada con esa actitud, se desarrolla la lucha con la materia. La lucha comienza en el *Rape of Dejanira* (1492), donde Miguel Ángel trata de sacarle partido a la materia. No le preocupan los elementos externos, sino la expresión de la materia. Pero la expresión que logra es superficial, obra de la herramienta aplicada. La materia no aparece tratada desde adentro; está peinada por la gradina. Tal conducta frente a la materia no tiene fuerza escultórica. La situación retorna en *Madonna with child and little Saint John* (1504). Es el caso de *Saint Matthew* (1504-1506), donde es de una evidencia notable. Miguel Ángel deja en esa obra que la materia sugiera ideas y sentimientos en el contemplador. La escultura está, por decirlo así, pidiendo que se intervenga en ella completándola. La expresión del material es superficial. En el grupo de *Los Esclavos* (después de 1519), la actitud es la misma. En *The Victory* (después de 1519), Miguel Ángel lucha por alcanzar la expresión profunda de la materia y por su liberación. En la cabeza de la figura, abandona la expresión representativa y clásica, y también la superficial, la romántica pudiéramos decir, para presentar otra que prescinde de todos los elementos naturalistas y de todos los elementos subjetivos, quedándose con la expresión simplificada. Se siente que el mármol y la materia están vivos allí. En otras obras el genial artista retrocede a la expresión primera. Es lo que ocurre con *The Risen Christ* (1519-1520), con *Lorenzo de Médicis* (1524) y *Giulano de Médicis* (1531-1534). Hay detalles del segundo monumento, como la cabeza y la mano de *El Día*, que son extraordinarios como exaltación de la materia. Otro tanto puede decirse de la cabeza de *El Crepúsculo* y de *Brutus* (1540). Son de un vigor que no se encuentra en las obras anteriores. Pareciera que la naturaleza se hubiera hecho artista y hubiera esculpido esas cabezas. Otra vez retoma la expresión de la forma en *Active and Contemplative Life* (1542-1543) y la ponderación superficial de la materia en la *Pietà* (1550-1556). Finalmente, en su última obra, en la *Pietà Rondanini* (1555-1564), en la que estuvo trabajando hasta pocos días antes de morir, afirma rotundamente la expresión de

la materia. Es una obra maravillosa, tiene la simplificación de una obra arquitectónica. Sólo es comparable a la *Pietà Palestrina* (después de 1555). ¡Qué distancias entre el Cristo de esa obra o la Virgen María, y la Virgen María y el Cristo de la primera *Pietà* (1498-1500) o el San Mateo! La gran lucha Miguel Ángel no la tuvo con el oficio, ni con el dibujo, la composición o el modelado. Para todo ello estaba genialmente dotado. Su lucha de toda la vida fue con la materia. Como no sabía lo que buscaba, el proceso no es continuo, tiene avances y retrocesos. Su búsqueda dependía de su hacer. No la podía entrever teóricamente, porque era preciso avanzar haciendo. El estudio de su forcejeo con la materia confirma la importancia que yo doy a la materia en la escultura”.

Cada material tiene sus propias posibilidades de expresión. No son las mismas las del mármol que las del granito, las de las areniscas que las de los basaltos, las de la madera que las del cemento, las del bronce que las de la terracota. Y dentro de cada material hay que tener en cuenta las variedades, que son muchísimas. Por eso es tan importante la acumulación de experiencia y de conocimientos sobre los materiales. Y su transmisión de maestros a alumnos. Una de las funciones de las academias de bellas artes y de la docencia es justamente ésa. Hay artistas que, por exceso de celo y de independencia, por una actitud muchas veces de raíz romántica, rechazan la docencia. No quieren enseñar. Cuando desaparecen, con ellos desaparece la experiencia y el conocimiento que han adquirido de los materiales. Así no se forma una tradición de arte. Se está comenzando siempre de nuevo. En España hasta el tamaño de los árboles ha influido en la arquitectura de las distintas regiones. En maderas América está casi inédita. Lo mismo pasa con las piedras. El conocimiento de los materiales se alcanza en colaboración, con la enseñanza y los discípulos. No basta que el artista deje sus obras, porque no se sabe con certeza si el material, además de las expresiones conseguidas, no tiene otras que lo exaltan con más vigor.

La falta de tradición artística obedece, en buena parte, al aislamiento en que viven los artistas de América. El raleamiento cultural afloja los vínculos entre las gentes. Hay exceso de individualismo. Hay guitarreros y payadores, pero no existen coros de campesinos. El artista no puede vivir de espaldas a la sociedad que lo rodea, a título de exaltar su personalidad. Ya es bastante con la actitud individualista que nace de la poca densidad cultural. La personalidad artística no se concibe si no es nutrida socialmente. Cada uno es hijo de su siglo. Ese carácter negativo se extiende más aun:

LORENZO DOMÍNGUEZ

estorba la existencia de la crítica y el público, concebibles únicamente en la sociabilidad y no en la hurañez y en el aislamiento.

EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA

En los comienzos de octubre de 1950, Lorenzo Domínguez presenta en Tucumán, en el Instituto Superior de Artes, una magnífica exposición retrospectiva de sus obras. Por rica, amplia y artísticamente sólida, constituye un acontecimiento extraordinario. Están en ella todos los materiales recios de su arte, todos sus cauces, desde la cabeza y el busto hasta el monumento y la mayoría de los logros plásticos y estéticos de la escultura más actual. Aun la atención menos acuciosa puede observar que entre los materiales, no cuentan los que se doblegan y ablandan fácilmente bajo la mano o el cincel, los que no requieren años de amoroso asedio para llegar al conocimiento de sus caracteres y posibilidades plásticas. Están, eso sí, aquellos que no hacen concesiones al artista: la piedra, los metales, la madera. El mármol aparece tratado como lo que es, como piedra, y el yeso como material de tránsito. Cosa importante: predominan las piedras americanas, cuyo conocimiento y cuyos nombres, de interés y resonancia artísticos, le pertenecen. Son nombres intencionados. Y como materia y forma no son indiferentes entre sí en la unidad inescindible e indestructible de las obras, eso es como decir que allí reside uno de los acentos americanos de parte de su labor.

Siempre las esculturas son difíciles de ver en sus puros méritos artísticos. La apreciación común liga las obras con la realidad, mirando a aquéllas a través de ésta. Reconoce, pero no conoce. Olvida así que el arte es invención humana. Esa dificultad se acrecienta en el caso de obras como las que constituyen la serie de *El Planetario*. Las otras piedras son más familiares, aunque —no hay que llamarse a engaño— el conocimiento de sus valores estéticos no siempre es fácil.

Tres son las principales corrientes plásticas que aparecen en la exposición de Lorenzo Domínguez. Hay una, expresionista, que viene de los años de formación del artista en España. Allí están *Julia* (1929), *Cajal* (1929), ambas expresionistas y con elementos góticos de la imaginería española. Fueron realizadas en Madrid. Dentro de esa misma corriente están también: el busto del *Arzobispo Errázuriz* (1931), las cabezas de *Elisa Bindhoff* (1932), *Elena Bezanilla* (1938), *Augusto Eguiluz* (1941), *Retrato de mi madre* (1945), *Víctor Delhez* (1940). A través de esos trabajos el expresio-

nismo cambia en calidad e intensidad. En el primero los acentos son fuertes y barrocos. En los últimos el comportamiento expresivo aparece completamente depurado de todo elemento pintoresco. Otra dirección circula en otras obras. Se trata ahora del impresionismo, que arranca de la juventud del escultor y que se prolonga hasta fechas recientes. Son de expresión superficial impresionista —no de construcción— *Eliana* (1932), *Lipschutz* (1937), *Burchard* (1936), *Beatriz Capra* (1948). Aquí vuelve a observarse el desligamiento y la depuración de los detalles. Además, importa destacar la larga pausa tras la cual vuelve el artista a manifestarse a través de la misma conducta plástica. La tercera corriente es la monumentalista, cuyas obras son más recientes. Son trabajos con preeminencia de la síntesis constructiva y de los grandes planos. No hay en ellos finuras de detalles y sí la energía y el aplomo de los volúmenes plenos, que parecen restallar en las superficies. Son de concepción monumental las cabezas de *Bernareggi* (1942), *Ramponi* (1944), *Sergio Sergi* (1945). A esa misma orientación pertenecen todas las obras de *El Planetario*. Fuera de las tres líneas plásticas señaladas, quedan algunas obras de interés naturalista y otras de construcción clásica y renacentista. Entre las primeras *Elisa Bindhoff* (segunda cabeza, 1932), *Eugenio Matte* (1933). En las otras: *Santa Olalla* (1937) y *Jacqueline* (1937).

Merecen consideración aparte los trabajos monumentalistas. Esa tendencia está ya en *Olimpiada* (1937), pero adquiere todo su vigor en los desnudos y cabezas posteriores, comprendiendo la serie de *El Planetario*. Hay un hermosísimo torso solitario, realizado en piedra rosa-gris (1949). Por su rotundez plástica no es dibujable. La luz resbala tranquila sobre su superficie sin sombras. *La casada* (1943), *Desnudo sentado* (1945) y *Torso* (1942), carecen de las delicadezas que la piedra no tolera. Todo en ellos es fuerza y vigor. Hay cabezas plenísimas como la de *Lilión* (1937), *Argentina Gómez Cornet* (1948), *Negro boxeador* (1948). En *El Planetario* todas las obras son de construcción vigorosa. Eso no excluye la ternura en *Lucerito* (1943), *Venus* (1942), *La Luna* (1940), *Berenice* (1944). Desde la síntesis constructiva y las formas geometrizarantes emergen dulces conmociones anímicas. O lo brutal en *Saturno* (1943), recién salido del caos y la noche, o en *La Muerte* (1949), de aristas rotundas, duras, definitivas, de superficies frías y esquinadas que empujan sus negros hacia el contemplador y retiran sus blancos: trasposición plástica de la negación. O la caducidad de la vida y el espíritu en *El Tiempo* (1950), hermosa estela de composición radial, densa en sugerencias remontadas. O la belleza poética en la *Vía Láctea* (1947), voceo de estrellas en una materia que tiene algo de cielo. Las man-

chas de la piedra, sus vetas, su coloración son sabiamente recogidas y ponderadas. Si aquí se tratara de documentar el valor y la significación del material en la totalidad de cada obra artística, bastaría comparar las tres versiones, en piedra, madera y yeso, de la *Vía Láctea*.

Suscitan interés las obras en madera, hierro, cerámica y cemento. En madera hay un leño de *Valle Inclán* (1938) y un nudo con la *Vía Láctea* (1947). En uno, y de modo muy patente, el escultor respeta y exalta el material para conseguir la expresión buscada; en el otro, hay pareja actitud plástica. En un nudo de tronco, en sus vetas retorcidas y torturadas, yace envuelto y latente un rostro que grita. Al escultor le bastan algunos sabios y certeros toques con verdes y oros para definir la forma. Las obras en hierro son recientes. *Fierros bárbaros*, los llama el artista con indudable acierto. Son primordiales, originarios, elementales. *El profeta Jonás* (1950) y *San Juan Bautista* (1950), restituyen la enérgica espiritualidad elemental del Cristianismo de la primera hora. En la *Lucha entre Pacha Mama y La Guerra* (1950) late el drama de nuestro tiempo. Por su composición, por sus elementos y por su hálito espiritual, es obra de profundo sentido americano. En terracota existe un trabajo: *Cecil Cook* (1933). ¿Razones? Preferencias y desestimas del artista: aunque se consiguen obras hermosas con ese material, a él no le parece apto, por su fragilidad, para la escultura. Ahondando en ellas, se advierte en seguida su gran pasión por la piedra y su profunda vocación monumentalista. A lo lejos, en el tiempo, pero cercanos a su corazón y su mente, se ven los monumentos de los egipcios y de América precolombina. En cemento exhibe el busto de *Santa Olalla* (1936) y varios bocetos, de formas voluntariamente erróneas, pero muy bellos y aplomados: *Desnudo* (1950), *La Virgen de la Esperanza* (1950), *Mendoza* (1946).

Los proyectos y bocetos de monumentos muestran a Lorenzo Domínguez como a un escultor monumentalista. Hay una larga y madurada atención dedicada a esa clase de trabajos. Sus proyectos *Barcelona* (1939), *San Martín* y *O'Higgins* (1946), *La Infantita Mendocina* (1947), *Sarmiento* (1948), hay que verlos no como bocetos que se abarcan y dominan, no como obras íntimas, sino como obras que, por su concepto plástico y por sus dimensiones en la realidad, tienen que dominar y subyugar al observador. No presentan por eso complacencias en los detalles inútiles, que no se avienen con la majestad y solemnidad del monumento. Están pensados y resueltos como ordenadas y arquitectónicas exaltaciones, en volúmenes y huecos de ideas, personalidades o acontecimientos históricos. Todo en composiciones amplias, construcciones simplificadas, grandes planos y espiritualidad austera. Esa misma concepción alienta también en las figuras

DIEGO F. PRÓ

mayores: *La Antártida Argentina* (1950) y *Las Malvinas* (1950). Son obras concebidas para la piedra y el bronce respectivamente. Por eso se percibe en el yeso —que es material intermediario— el espíritu y las calidades de la piedra o el bronce, con problemas y soluciones que culminan recién en el trato y comunión directa con el material definitivo.

Mucho habría que decir sobre la obra y la conducta plástica de Lorenzo Domínguez, escultor original —uno de los más originales de América— ya consagrado por la crítica de Chile, Argentina y España. Mucho de interés escultórico y artístico: las distintas tendencias expresivas de su arte, la relación con la crisis de nuestra época, con su propio espíritu investigador, su acento americano y técnica universal en la línea monumentalista, su concepto del arte, de la escultura, del oficio, del material, del retrato, del monumento, de la enseñanza... Todo desborda, sin embargo, los contornos estrictos de un comentario de exposición. Van en otros lugares y otras páginas de esta misma obra.

6

TERTULIA EN EL CAFE CELTA: 1950

LA TERTULIA EN EL CAFÉ “CELTA”¹

Hubo una tertulia de artistas en el café *Celta* durante el otoño de 1950. Asistían a ella con regularidad Lorenzo Domínguez, Lino Spilimbergo, Luis Szálay y algunos artistas jóvenes. Iban también, aunque con menos frecuencia, Pompeyo Audivert y Eugenio Hirsch. Pasaban por allí, además, escritores y plásticos que estaban de tránsito en Tucumán. Eran noches de arte. La conversación con su ir y volver, amistosa, sabia, espejante, daba mil vueltas a la plástica. No había aspecto que no fuera apresado y ahondado con ahínco, sin tiesura de cátedra, pero sí, y siempre, con conocimiento directo de los problemas, las preocupaciones y las ideas en que se debaten los artistas plásticos de nuestro tiempo. La conversación tenía un ambiente limpio de coágulos pseudoliterarios. La madurez de los maestros templaba muchas veces los ímpetus que se adivinaban bravíos en los más jóvenes. Cada uno se enredaba en la movilidad del diálogo según su estilo propio. Spilimbergo hablaba a borbotones, dibujando el pensamiento con halos de silencio que resultaban también elocuentes. A veces acompañaba las palabras con gestos eficaces y rotundos. Y cuando el tema lo excitaba daba manotazos, con las manos en garfio, o puñetazos con los brazos en tenaza. En el rostro, antes apacible y dulce, ahora arrebatado, le bailaban

-
1. Estas conversaciones muestran los problemas, las preocupaciones y las ideas en que se debaten los artistas plásticos de nuestro tiempo. Ellas no pretenden dar soluciones uniformes a tales dificultades. Por eso conservan los diferentes puntos de vista de los artistas que intervienen en ellas. Enseñan también que en el arte actual no se abordan únicamente los problemas de ejecución, que siempre plantean las obras, sino las corrientes que cruzan superficial o profundamente la cultura actual. Documentan, además, la labor artística que desarrollan en Tucumán algunos de los plásticos que viven en ella.

relampagueantes los ojos azules. Száláy se introducía en la conversación con cuidada cortesía. Es un artista de la Europa central —Hungría— que deambula entre el ensimismamiento oriental y la claridad mediterránea. Hombre pronto a olvidar las cosas y a replegarse sobre el alma. Száláy agrega a todo ello su temperamento introvertido, asiento de su lirismo y su ensoñación. Bajaba a la conversación a trompicones con la lengua. Su rostro con algo de ángel rebelde y su balanceo interior entre realidades y fantasmas, doraba los ímpetus y sombreaba las aristas. Muchas veces llegaba a la tertulia chorreando sueños, otras taciturno, siempre con observaciones certeras y con problemas interesantes. Audivert escuchaba fuerte y largamente con su cabeza maciza, rocosa, alta y grávida. Cuando echaba su cuarto de espada, se advertía el peso de sus palabras. Tenían el ajuste y el saber que dan la experiencia y la reflexión. Su voz, su entonación catalana, su amistosa consideración hacia las ideas y la realidad de los demás, mostraban a un hombre cabal. Había solidez en toda su realidad. Hirsch, más joven, se movía rápido, incisivo, polémico. En la réplica llegaba hasta la ironía. Domínguez era siempre un hombre crepúsculo: no se arrebatava, no anochecía. Se mezclaba en las discusiones con un suave tono menor, contenido, como convenía a sus aclaraciones y distingos. Cuando la conversación rondaba en torno de recuerdos personales, de sus años de formación, de sus viejos amigos, le brotaba una ternura escondida, en contraste con la impresión más bien severa de su carácter.

Eran noches de tertulia realmente hermosas. El cielo se veía casi siempre alto, limpio, con la suave gasa fulgorescente de la Vía Láctea. Noches de sombras transparentes, donde dormía el día con el Aconquija cultivado, con sus cerros de piedra, con sus oleadas verdes, con sus abismos de felpa, con el arado trabajando sobre las laderas empinadas, entre el revolar de pájaros que se tornasolan. Otras eran noches raras, húmedas, frías, cuajadas de brumas densas y opacas. La niebla pulverizaba la luz en las calles, la absorbía y la asentaba hecha polvo sobre toda la ciudad.

Domínguez y Spilimbergo llegaban casi siempre juntos. En la vereda, mientras abrían la puerta del café, resonaban las últimas palabras callejeras. Era Spilimbergo quien decía: “el artista tiene que ser fiel a sí mismo”. O Domínguez: “crear es hacer algo nuevo”. Spilimbergo: “No hay derecho, compañero. Yo soy un hombre libre, libre como la nube, como la roca, como un terremoto”. Entraban al café y allí la conversación se levantaba en seguida a un plano superior. Comenzaba por cualquier parte. A veces un trabajo de Száláy encendía la chispa. Un bajorrelieve con un motivo

bíblico, una composición donde aparecían Dios, la primera pareja, un león y una leyenda latina, bastaban para el curso y recurso de la tertulia:

Szálay. — Estoy modelando por primera vez y encuentro grandes dificultades con el volumen. Los dibujantes representamos la tercera dimensión, pero no la conocemos verdaderamente. El dibujo se realiza sólo en dos dimensiones. Cuando se modela hay que trabajar con las tres dimensiones, porque la escultura se expresa en el volumen. La falta de trato con la tercera dimensión me pone ahora en graves apuros.

Spilimbergo. — Veá, amigo, no estoy de acuerdo con usted. El dibujante y el pintor conocen el volumen. No se puede decir que no lo conozcan, porque la profundidad surge de la relación de los planos. En el dibujo y la pintura las superficies y los planos se ligan con el fondo. Otros se destacan o avanzan. De esa relación brota la profundidad.

Domínguez. — El volumen en el dibujo y en la pintura es una trasposición a las dos dimensiones del plano. No es real, es representado.

Spilimbergo. — La palabra trasposición no me gusta. Hablemos del dibujo. De la pintura no me gusta hablar. El dibujo es la expresión plástica más directa, más pura y más simple. El dibujante conoce la tercera dimensión. También el volumen en la escultura puede considerarse como un número infinito de planos. Por eso es importante el conocimiento de la geometría del espacio y de la perspectiva octogonal.

Domínguez. — La perspectiva octogonal tampoco da el volumen efectivo, sino su representación. Si se proyecta sobre un plano un cuerpo de frente, los puntos verticales tienen representación en el plano.

Spilimbergo. — A ver, compañero, vamos despacio, que esto me está gustando.

Domínguez. — Ya. Los puntos horizontales no se representan. Si se hace girar el cuerpo, los puntos verticales se representan de otra forma, pero se los representa. Los horizontales continúan sin representarse. Esos puntos horizontales tienen en la escultura mucha importancia, porque son precisamente los que ligan a los otros.

Spilimbergo. — Ahora sí que me ha embromado, compañero. No lo entiendo.

Szálay. — El dibujante no conoce la tercera dimensión. Podemos comprobarlo en el caso del dibujo del cilindro y el paralelepípedo. Tienen

elementos comunes. En la escultura no ocurre eso. No hay elementos comunes entre ambas formas.

Spilimbergo. — Mire, amigo. Sus dificultades no provienen de su ignorancia de la tercera dimensión, sino del poco tiempo que lleva en el modelado.

Pró. — Acaso sea conveniente hacer algunos distingos. La geometría del espacio construye las formas volumétricas por medio de superficies, pero ello no quiere decir que dé un conocimiento plástico del volumen. Es un conocimiento científico y no artístico. El espacio y los elementos constructivos que maneja la geometría son puros, ideales, tanto se los conciba como sensibles (Kant) o como inteligibles (Leibniz). El escultor trata, en cambio, con el volumen real, lleno de materia. Los conocimientos de geometría, perspectiva, proyectiva, etc., ayudan a resolver problemas plásticos. Son conocimientos auxiliares. Las artes plásticas se mueven en otro mundo.

Szálay. — Usted pone el dedo en algo que tiene mucha importancia en la enseñanza de las bellas artes. La perspectiva, la proyectiva, etc., se basan en la geometría de Euclides. Esa geometría es una ciencia de figuras y formas puras. No es una geometría de formas vivas. Para la geometría no tienen sentido formas vivas como ganchudo, corvo, lenticular, umbeleiforme. Las formas geométricas no sirven para representar las formas vivientes. Habría que inventar esa ciencia de las formas vivas, que podría ser muy útil a los plásticos. El que se ha introducido en el conocimiento de esas formas es Picasso. Sus figuras están en varias perspectivas para dar así una realidad artística, que está por encima del natural. Allí la geometría de Euclides no sirve para nada. La consecuencia de todo esto produce cierto escorzo: ¿no se daña a los alumnos de las academias de artes atiborrándolos con tales conocimientos? Tengo la impresión de que sí. Diez años de Academia en Hungría, me enseñan que los estudiantes que mejor y más seguramente poseían esos saberes, eran los que dibujaban con menos energía. No hacían vivir sus trabajos.

Pró. — Muy interesantes sus reflexiones. Plantea el problema de la naturaleza del arte y la ciencia, en particular de la ciencia que se desarrolla a partir del Renacimiento, para la cual se conocen en verdad las cosas en cuanto se las hace. Es la concepción del conocimiento en Leonardo, en Hobbes, en Sánchez, en Galileo. Kant lo

LORENZO DOMÍNGUEZ

justifica después en su *Crítica de la Razón Pura*. De la vecindad con la ciencia es posible que haya resultado dañado el arte. Pero volviendo al conocimiento del volumen, habría que distinguir el conocimiento que se refiere al volumen natural y el conocimiento que se refiere al volumen como recurso o asiento de la expresión escultórica. Todos los plásticos tienen el primero. El segundo lo tiene el escultor. El dibujante y el pintor no emplean el volumen como medio expresivo. Lo expresan convencionalmente. El escultor conoce ambas vertientes: el volumen del natural y el volumen como idioma de su arte.

NOCHES DE TERTULIA

Lorenzo Domínguez pone bajo nuestros ojos unas hermosas reproducciones de Miguel Ángel. Pasan las esculturas, las de la juventud, las pulidas, las terminadas, las tan bellas; siguen las que escuchan la voz de la materia, las enérgicas, las vigorosas, las fértiles. Después, ya al final de la obra, la que el escultor adora: la *Piedad* gótica, la escultura para la cual Miguel Ángel parecería haberse preparado toda la vida. Se cuenta que acariciaba el torso de Belvedere. Lo cierto es que el torso se reconoce en su *Moisés* y en buena parte de su producción. En sus últimos años abandona la exuberancia de las formas, la semilla del arte barroco posterior, y vuelve a una simplicidad de expresión maravillosa. Spilimbergo se remansa inclinado sobre el libro. Recuerda sus días en Italia y Francia. Su impulso y vehemencia habituales han desaparecido. Parece un viejo barco anclado, con mucha sal pegada a sus tablas, poblado de claros recuerdos y días lejanos. Habla como si se acunara olvidado en el tiempo. Son los días de Florencia, de Roma y de París. Vida de talleres, de museos, de trabajo y de viajes. Es un tiempo que se fue, pero que para el pintor parece de ayer. La niñez, la adolescencia y la juventud se pierden entre brumas lentas y remotas. La madurez agolpa el tiempo velozmente. Los años pasan en tropel, sin sucederse, cabalgando sin días ni estaciones. De pronto se precipita la vejez y la muerte. Casi sin darse cuenta se está al fin, de la jornada. Y lo que se ha hecho es el sueño de una sombra. Nunca hay equivalencia posible entre lo que se quiso ser y lo que realmente se pudo hacer.

Spilimbergo. — En Italia estuve en 1926 y 1927. En Florencia puse taller, pero no pinté con la intensidad que hubiera deseado. Los días

más hermosos fueron los que viví pintando en la campiña florentina, junto con otros pintores. Los pueblos eran preciosos y las gentes llenas de carácter. En la ciudad, cerca de mi taller, había otro donde reproducían cuadros de artistas famosos, que luego enviaban como obras originales a América, Australia, a todas partes del mundo. Eran cuadros falsos, realizados por pintores que habían estudiado a los grandes maestros. Disimulaban su actividad con la venta de materiales de arte.

Szálay. — En París también he conocido talleres así. Claro que no todos los pintores se pueden imitar. Hay algunos incopiables: El Greco, Velázquez, Goya, Zurbarán.

Domínguez. — Son pintores brutales, sobrenaturalistas, que están por encima de la naturaleza, aunque ésta les sirve de trampolín. Como obedecen a su propia genialidad resultan incopiables.

Spilimbergo. — Recuerdo el retrato de *La Infantita*, de Velázquez, que está en el Louvre. ¡Qué grises, qué platas, qué rosas!

Domínguez. — Los cuatro son grandes. El Greco con su orientación mística y sobrenatural, con sus líneas de catedral, tira de los asuntos hacia arriba. Velázquez tiene también sentido religioso, pero tira hacia abajo, hacia el hombre. Goya es brutal, lo mismo Zurbarán y Gutiérrez Solana. De todos ellos, Velázquez y Zurbarán me parecen los más grandes.

Spilimbergo. — Todos pueden ser primeros. Si pensamos en el juego de los dados, una vez saldría primero uno, después otro, más tarde otro. Y todos con igual derecho. La pintura de El Greco es gótica. La de Zurbarán es sideral, matemática, astral, precisa. La de Goya humana y popular. Me gusta de él *La Tirana* y los *Caprichos*. *Guernica* es lo que más me impresiona de Picasso. Nadie ha expresado como él, en esa obra, la angustia.

Domínguez. — Son artistas geniales, verdaderas piedras miliarenses en la historia de la pintura. Crearon e hicieron algo nuevo en arte. Crear es hacer algo nuevo.

Spilimbergo. — Crear es hacer algo nuevo. Eso mismo pienso yo: lo tenía escrito en el margen de un libro.

Domínguez. — El arte es invención antes que nada. Cuando el hombre dió muestras de invención, de hacer algo nuevo, algo que no existía antes, se puso en el camino del arte, en el camino que conduce al arte, al que arriba tras largo afán, cuando logra convertir su capacidad inventiva en manifestación artística. La invención es utilitaria

cuando tiene una finalidad práctica, cuando está destinada a servir una necesidad inmediata y material; y es estética, cuando su finalidad es de simple expresión, aunque logre una aplicación inmediata o ulterior. Es el caso de la pirámide egipcia y la casa.

Spilimbergo. — Crear es hacer algo nuevo. Se crea con sudor, con sufrimiento, con trabajo, con angustia. ¡Cuesta mucho decir cosas nuevas en arte! El artista tiene que ser fiel a sí mismo. Hay momentos que avanza, otros que retrocede, otros de desvío, para encontrar de nuevo el camino y subir un poco más alto. En esa marcha el artista tiene que ser fiel a su propio yo. Son muy pocos los que se conocen a sí mismos, los que se encaran con su propio yo. Los que hacen conocer su camino y no pierden jamás el rumbo.

Domínguez. — Lo que usted dice, está muy bien, requetebién. Hay artistas machos y artistas hembras. Unos son fuertes, vigorosos, dominadores y señorean sobre la materia. Los otros, son blandos, relamidos y superficiales. Desde luego que la división no coincide con la de los sexos. He conocido pintores muy masculinos como hombres, que boxeaban, se emborrachaban y atronaban, y, con todo, pintaban unos niñitos al sol que parecían de algodón hidrófilo y unas ovejitas y unas cabritas tan tiernas que parecía que iban a la primera comunión. Hay señoritas muy varoniles en arte y hay hombres muy femeninos en arte.

Spilimbergo. — No voy tras el yo de los demás. Tampoco estoy en una actitud intelectual, pues soy un artista plástico. Leo aquello que está de acuerdo conmigo mismo. Lo demás lo abandono enseguida. He sido siempre así y nadie me cambiará. He leído a Proudhon, a Tolstoi, a Plejanov. Me gusta Proudhon porque habla bien de Courbet. Los artistas son como los barcos. Los hay con timones, pero van a la deriva porque les falta velamen o hélice. Otros no tienen timón, pero sí arboladura. El arte es un consuelo. El artista tiene que limitarse, trabajar en un punto y con la máxima potencia. La habilidad no es buena en arte, porque traba la libertad artística. Palmeiros tiene gran habilidad, pero no es ni de lejos Cézanne. Cézanne y Van Gogh pintaban con esfuerzo. Pero hablemos de otra cosa.

Domínguez. — Szály ha traído un dibujo sobre usted, Spilimbergo.

Pró. — Es un dibujo magnífico, de gran energía. Todo el esfuerzo de la creación en su pintura, está en su rostro, en sus brazos, hasta en sus piernas. Los dedos no manejan pinceles. Trabajan con hilos de espí-

ritu, que usted dispone sutilmente en el lienzo. Es un dibujo incisivo, lacerante y torturado.

Spilimbergo. — A ver, a ver, que me interesa.

Spilimbergo mira y remira el dibujo. No habla. Su rostro traduce sus ideas y sentimientos. Así como habla de pintura con los pinceles, ahora habla con gestos. Mira seriamente, arquea las cejas y lleva la cabeza hacia atrás. Sonríe anchamente. Le brillan los ojos. Vuelve a ponerse serio. Sonríe de nuevo, satisfecho, complacido. Después dice: “Vea compañero, me parece que está muy bien. Es una interpretación.” Szálay abre una carpeta con dibujos. Son dibujos realizados con gran maestría, de líneas torturadas, sin volumen, que se quiebran en las dos dimensiones del plano. No aparece en ellos la tranquila suavidad de las formas y las líneas curvas con que la visión clásica interpreta las formas plásticas. No son dibujos a los que se pueda rodear y dar la vuelta. No son tampoco dibujos pictóricos. Son dibujos estrictos y sin más. Son trabajos de un artista que vive ensimismado. Es un hombre de un pueblo —Hungría—triturado por las oleadas humanas que, cada pocos años, lo atraviesan y traspasan de uno y otro costado. Hombre pronto a olvidar las cosas exteriores y a replegarse sobre sí mismo, dándose cita en el alma. Szálay agrega a eso su fuerte temperamento introvertido, asiento de su lirismo y ensoñación. Sus dibujos brotan de su fuente lírica, de la interioridad de su espíritu. Son imágenes, grafía, escritura de formas, pero no de formas de la realidad expresadas plásticamente. No son tampoco los dibujos serenos y tranquilos del hombre reconciliado con las cosas y el mundo. Son preciosos dibujos de líneas rotas, que nacen, se prolongan y se pierden imprevistamente. Es indudable en ellos la influencia de Picasso. Quizá lo más personal sea el contenido y el valor expresivo que logra con las líneas rotas. Como no puede ser de otro modo en un artista como Szálay, hay en sus trabajos acentos religiosos constantes. De mano en mano de los contertulios pasan *Adán y Eva, Job, Pilatos, Judas, San Francisco, Apocalipsis, La Familia, La Muerte, El Hijo Pródigo, Navidad, Los Cuatro Evangelistas, Anunciación, Crucifixión, Ángeles*. Es también artista de asuntos humanos, pero de un humanismo cristiano, que tira del hombre hacia arriba. Es lo que muestran sus dibujos del *Hospital, La Guerra, La Familia, Requiem*, Así se ha empezado, Así se ha continuado, Así se ha concluido.

LORENZO DOMÍNGUEZ

NOCHES DE TERTULIA

Alguien trae un librito con reproducciones de escultores franceses actuales. Hay una de *Le Philosophe*: un desnudo de hombre joven, sentado sobre sus piernas flexionadas. Levanta un brazo con la mano abierta hasta la altura de la cabeza. Veán ustedes esta obra, dice el escultor. Todos convenimos en que nada tiene que sugiera el nombre. Es simplemente un desnudo.

Szálay. — ¡El filósofo! Lleva una vida más desesperada que la de los artistas.

Spilimbergo. — Yo no creo en los filósofos. No somos nada. Nadie sabe nada. No sabemos lo que somos. El hombre es una cosa pequeñísima y tiene un orgullo tremendo.

Szálay. — La situación del hombre no es de tanta indigencia. Tiene la capacidad de conocer y puede conocer.

Spilimbergo. — Eso es literatura. El hombre es nada, todo es nada, porque todo está condenado a la aniquilación. El mundo asquea. Los artistas nos sacrificamos por nuestro arte, lo ponemos al servicio del pueblo, ¿pero dónde está el pueblo? Una guerra, otra guerra y otra guerra.

Szálay. — El hombre es algo más que la nada. Entre los hombres hay distintos niveles y capacidades.

Spilimbergo. — A ver, ¿cómo es eso? No lo entiendo. ¡Pucha, qué macana!

Szálay. — El hombre está sobre la nada. Eso le permite conocer, hacer arte, ciencia, filosofía, etc. Le permite diferenciarse y cualificarse.

Spilimbergo. — Yo digo que el hombre es nada al margen de dignidades o estamentos sociales.

Szálay. — Esa actitud es nihilista.

Spilimbergo. — ¡Epa, compañero! El nihilismo es destrucción. Yo soy un constructor. ¿Qué es el hombre frente a la vida? Nada.

Pró. — Los artistas se aquietan, siquiera momentáneamente, con la producción de sus obras y la visión de la belleza. Desde los griegos se habla de la catarsis o serenidad que producen la belleza y el arte en el contemplador. El apaciguamiento de las pasiones se explica porque la belleza no pertenece a los sentidos, aunque se aprehenda por intermedio de algunos sentidos, ni a la voluntad. Cuando las obras interesan a los sentidos o despiertan el deseo de posesión, producen un gozo que no es el de lo pulcro o el de la belleza. La belleza es tran-

sensible y la aprehende o capta intuitivamente, sin abstraerla de la materia, la inteligencia. Por eso el gozo que produce en el observador es desinteresado, pacífico, luminoso, sin nostalgia. Ese apaciguamiento lo experimenta también el artista, que no se alivia hasta que no se arranca la obra del alma. Claro que como la obra es limitada, el apaciguamiento es transitorio.

Domínguez. — En seguida de concluir una obra necesitamos empezar otras. Toda obra, una vez concluida, es un fracaso, porque se ven sus defectos. El artista no puede apresar ni expresar todo en ella. Además, al terminar la obra, el artista siente como que se despidе de ella. Ya no avanza en su realidad plástica. Y ello produce cierta tristeza. Por eso quizá tengan tanta atracción las obras incompletas o las obras en gestación. Son un anuncio, una promesa. El observador completa la obra del artista pensando o imaginando lo que pudo ser.

Szálay. — El filósofo lleva en estos tiempos una vida tanto o más desesperada que el artista. El desarrollo de la ciencia es tan enorme que el filósofo que quiera tenerla en cuenta, tiene delante de sí una tarea de gigantes. La razón como órgano de la ciencia se ha desarrollado ampliamente, pero hay otros órganos espirituales de los que apenas tenemos noticias. La psicología es una niña pequeña que casi no puede decir nada sobre ellos. Los artistas necesitamos de la filosofía, pero actualmente en, su lugar tenemos sofomanía. La filosofía de nuestro tiempo ama y estudia la sabiduría, pero no la crea ni la aumenta. Nadie tiene hoy la sabiduría y la energía de espíritu de los griegos, de Jesús y de los Apóstoles. En Europa existe una lucha mortífera entre el espiritualismo burgués y el materialismo. El esfuerzo de la filosofía tiene que consistir en superar ese antagonismo. El materialismo clásico está muerto si se tienen en cuenta los últimos resultados de la ciencia. Quizá también el espiritualismo burgués.

Domínguez. — La filosofía es una gran clarificadora. Lástima que los malos filósofos, los historiadores de arte e, inclusive, los críticos de arte, matan la vida artística cuando intentan explicarla. Catalogan y estudian las obras de modo exterior, como si fueran animales o vegetales disecados. La realidad artística viva desaparece. Se esfuma lo verdaderamente artístico.

Pró. — Usted señala un aspecto muy importante: el lado intransferible de las obras de arte. En las historias del arte abundan los juicios de caracterización y dejan los de estimación y valoración a la crítica

artística. De ese modo, el elemento especificante de la historia del arte casi no se advierte en tales historias. La tarea de rescatar la peculiaridad de las obras artísticas es muy difícil. Ellas tienen muchos lados comunicables, porque son técnicos, de escuela, de oficio, etc. Tales aspectos son como hilos que permiten acercarse a la bella realidad de las obras. Pero hay también una dimensión irreductible que no es objeto de conocimiento discursivo y que hay que captar intuitivamente. Esa dimensión nunca se puede trasvasar adecuadamente a otro idioma, así sea la palabra. Desde allí es donde las obras producen el encantamiento y el estupor que hace devotos. Son comunes en los museos de arte las personas que viven subyugadas por determinadas obras. El conocimiento de lo “personal” de cada obra, de lo que tiene de augusta peculiaridad, pertenece a la intuición. En tal sentido el arte es mostración y no demostración.

Domínguez. — A lo peculiar y único de cada obra es a lo que yo llamo la vida del arte. Esa vida no tiene sustitutos. Es la vida individual y universal al mismo tiempo de las obras de arte. Las obras realmente artísticas están vibrando y trasfundidas por una vida que difunden a su alrededor. Por eso, a mi juicio, no existen obras herméticas. El arte no puede ser hermético. Claro está que para acercarse a lo que cada obra tiene de insustituible e irremplazable, es preciso conocer su lenguaje, su clima, su punto de apoyo. Con tal conocimiento, el arte cubista, el futurista, el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo, etc., son claros. Hasta se puede afirmar que poniéndose en clima de disparate, el arte disparatado es comprensible y claro.

Pró. — El lado peculiar y creativo del arte, no significa que no existan otros susceptibles de investigación conceptual. Son las zonas que estudia la historia del arte, la filosofía del arte y su aplicación a las artes particulares, las investigaciones estilísticas, etc. Lo creativo y personal sólo es conocido, en cambio, por intuición y trato directo.

Domínguez. — En la comprensión artística ocurren cosas notables. He podido comprobar que los niños captan más fácilmente la escultura que los adultos, sobre todo la escultura monumentalista. A los niños les encanta ver una mujer de piedra. Para ellos es como los gnomos, los enanos y los seres de leyendas. A los adultos sin educación artística, no les gusta. Prefieren la mujer de carne y hueso. Y cuando juzgan lo hacen a través de la impresión de los sentidos o del deseo de la voluntad. Son escasos, rarísimos, los que realmente gozan de la

belleza de las obras de arte. Cada obra de arte tiene su realidad y su fantasma. Con la realidad se topan todos, con el fantasma muy pocos.

Szálay. — Lo que usted observa tiene mucha importancia en educación. Entre los educadores corren muchos errores. Es frecuente oírles que el niño y el adolescente tienen capacidad para estimar el arte más despierta que el adulto. A mí me parece que no. Si el niño tuviera por naturaleza tal capacidad, no habría necesidad de educársela. Lo que sí tiene es un mundo más puro, más directo, más limpio. El adulto vive enredado en sus propias telas de araña. Las academias de bellas artes emplean buena parte de su tiempo en levantar esas veladuras. Nuestra educación es demasiado intelectualista, porque corresponde a esta cultura cerebral, científica y mecanizada. El hombre ha cultivado casi exclusivamente la razón, olvidando otros aspectos o zonas de nuestra vida. El hombre es todavía casi un desconocido. La filosofía tendría que investigar esas zonas para darnos el conocimiento del hombre entero, íntegro, total.

Pró. — Hay algo vinculado con estos asuntos que siempre me ha llamado la atención. Los seres que están en los primeros tramos de su desarrollo, los niños pequeños, los perros de meses, son siempre hermosos. ¿Por qué?

Domínguez. — A mí me parece que es porque vemos en los cachorros una promesa, algo que necesita completarse. Es el interés del boceto, donde las formas no están todavía definidas.

Pró. — Sin embargo la relación entre segmento y totalidad no parece que surgiera en la visión del animal pequeño. Se lo percibe como totalidad.

Szálay. — Tal vez intervengan otras cosas de las que no tenemos noticias. Es notable que los perros, por malos que sean, no muerdan a los niños, salvo que los molesten demasiado. Es raro que un caballo pise a un niño pequeño. Hay en todo esto algo que no conocemos. Hay regiones completamente inexploradas. Se habla de la belleza de la naturaleza reduciéndola a los mecanismos del instinto o a la finalidad de los seres. Las flores resultan así vistosas porque aseguran la fecundación. Ahí están, sin embargo, las plantas de floración lujosa y llamativa que no fructifican. Hay semillas aladas, preciosas de color y de forma, que no germinan. El espectáculo de la belleza natural es muchas veces del más completo desinterés. Con el instinto de los animales pasa lo mismo. ¡La abeja es una víctima! ¡Quién sabe! A lo mejor la abeja liba porque le gusta y a la flor ser libada. Es lo que

LORENZO DOMÍNGUEZ

ocurre, por lo menos, entre el hombre y la mujer. Hemos desarrollado un sistema conceptual extraordinario, donde entra toda la naturaleza. Esa red es como el lecho de Procrustes. Estoy seguro que en la naturaleza existen otras señales y contenidos que hay que apresar con otros sistemas de mallas conceptuales todavía desconocidos. Esas señales están dirigidas a órganos de nuestro espíritu que no están desarrollados y que por tanto no tienen el lenguaje adecuado para registrarlas.

NOCHE DE TERTULIA

La conversación ronda en torno del ambiente de Santiago de Chile y de Potosí. Lorenzo Domínguez es de Santiago y Spilimbergo estuvo pintando allá en 1937. También pintó en Potosí en 1939. Los recuerdos son gratuitos en ambos artistas. Vida sin retaceos, intensa, donde cabía a la vez que el claro pastoreo de los colores y las formas, el calor y la alegría de las fiestas y los saraos. Años pasados, que se levantan en el recuerdo como saludos de viajes, como señales que se perciben en la lejanía, como mensajes que llenan de dulce nostalgia. Todos nos embarcamos, dejamos nuestro tiempo personal y partimos hacia un paisaje de días desconocidos, que tuvieron figura y realidad alguna vez y que ahora duermen, como en un país remoto, en el corazón de los dos artistas.

Spilimbergo. — Encontré en Santiago el Moulin Rouge que había visto en París muchos años atrás. El Moulin Rouge ya no está en París. Está en los alrededores de Santiago. A sus jardines van las familias y allí se puede bailar con muchachas hermosas, frescas y amables.

Domínguez. — Santiago tiene ambientes muy lindos. La ciudad reposa lingüísticamente sobre un fondo español, pero al mismo tiempo se oyen todas las lenguas y se reconocen todas las esquinas del mundo. Cuando regresé de España, en 1930, los artistas y los aficionados se reunían en la Sociedad de Amigos del Arte. Estaba ubicada en los altos de una posada, frente a la plazuela del Corregidor. La posada también se llamaba del Corregidor. El nombre le venía de los días de la Colonia. Era una casa de altos, en ochava, con una columna en la esquina, en cuyos costados se abrían las puertas. La casa, hecha de adobes, estaba rodeada por balcones con balaustradas de madera. En

los altos, el arte. En los bajos, la taberna alumbrada con candelas. Allí, en altos y bajos, iban por las noches Pablo Neruda, Abelardo Pachín Bustamante, el arquitecto Juan Martínez, el músico Acario Cotapos y algunos otros. Eran noches espléndidas. Le dábamos vuelta a todo. Neruda derramaba bondad y su presencia devolvía el amor a los hombres. Siempre había gente rodeándolo, pero él permanecía más bien solo. Cuando me veía, cantaba:

*Lorenzo, no tomís más
mira que no tenís viñas.*

Y yo le respondía:

*Déjame tomar a gusto
y remoler con las niñas.*

Spilimbergo. — Yo viví días hermosos en Santiago. Lo que más me gustaban eran los pescados. ¡Qué mejillones, qué ostras, qué almejas, qué langostas! Las comidas chilenas son una delicia. No puedo olvidar el chupín, el caldillo de congrio, el charquicán, el caldo de cabeza de cordero. Pintaba yo lejos de Santiago, bajo un cielo calmo y con un paisaje de colores frescos, entre colinas y tierras labradas. El dueño de la chacra era un tipo curioso. Había sido franciscano y conservaba aún el cordón con que ceñía el hábito. Lo tenía colgado del respaldo de la cama y cuando estaba de mal genio zurraba a su mujer con el cordón. ¡Un tío con toda la barba! Sembraba maíz y trigo y se ayudaba con algunas vacas. Un día pintaba yo en una loma y lo vi tendido en la hondonada, en la mitad del cuadro que formaban sus vacas comiendo verdes brazadas de maíz. Yo dije para mí: aquí pasa una cosa rara. Y me acerqué. El hombre estaba calculando la leche de sus vacas. “Mire —me decía— ésta dará 18, ésa 15, aquélla 17”. Y no fallaba en sus cálculos.

Domínguez. — En la posada del Corregidor teníamos un personaje de ficción, “Don Gregorio” creado por el músico Acario Cotapos, que vivía y coleaba como cualquier hijo de madre, aunque con mucha más prosopopeya. Pronunciaba discursos, intervenía en jurados, actuaba en las embajadas y los ministerios. Hasta llegó a ser rector de universidad. Era cincuentón, con bigotes de foca. Intelectualmente sonaba a hueco. Hablando de su presidencia de un jurado de pintura decía: “Acepté formar parte del jurado, porque estoy en condiciones

de apreciar la belleza de las obras de arte. Ya saben ustedes que siempre tuve afición a las artes. Mi primera esposa, Merceditas, que Dios la tenga en su Santa Gloria, pintaba almohadones y sólo le faltaban dos años para recibirse de profesora de música”. En el Museo de Bellas Artes, mirando el dorado de los cuadros, exclamaba lleno de admiración, moviendo la cabeza y hociendo la boca: “¡Qué maravilla! ¡Qué bien imitan el oro!” Como embajador tuvo una actuación brillantísima. Fue a los Estados Unidos representando a su país. Instalado en el hotel, toca el timbre y cuando el camarero llama a la puerta le zampa un almidonado “¡Between, Sir!”

Spilimbergo. — ¡Eso si que está bueno!

Domínguez. — Otro personaje de aquellas reuniones era el músico Acario Cotapos. Hombre gordo, bajo, de cabello saltón. Tenía un humor a chorros. Todo lo llenaba de vida a su alrededor. ¡Un gran músico! Tenía un ojo muy certero. Una vez viajaba por el oeste de los Estados Unidos en una época de tremenda sequía. Al lado del camino ve una vaca flaca, escuálida, consumida, clavada sobre las cuatro patas y pronta a morir. Acario la mira, le da la vuelta y dice medio en inglés, medio en castellano: “This cow has the calavera tras”. Y realmente un vacuno visto de atrás y en ese estado parece angostarse en una calavera. También iba a nuestras reuniones el arquitecto Juan Martínez. Hoy vive sosegado. En aquellos años era el demonio. Tenía una vitalidad extraordinaria. Cuando chispeaba le gustaban los terremotos: tales eran los “boches” que armaba. Una mañana hizo una de las suyas. La iglesia de San Francisco en Santiago es rojiza, sólida, colonial. Da a la ancha avenida que divide la ciudad. Frente a la iglesia existen unas hermosas fuentes francesas. Y allí hay un mercado de flores. El ambiente es muy lindo. A la salida de misa o simplemente cuando las gentes pasan por allí, compran flores. Chile es una tierra de flores preciosas. Una mañana Juan Martínez reunió en aquel lugar un montón de mocosos, les dió dinero, les compró huevos y tomates y armó un lío tan espantoso que tuvo que intervenir la policía. Donde nunca estuve fue en Bolivia, un país de mucho interés plástico por los tipos y ambientes humanos.

Spilimbergo. — Yo estuve en Potosí en 1939. Estaba cansado de Buenos Aires y decidí viajar a Bolivia, con la intención de llegar al Perú, y de allí, por el Pacífico, hasta México. Vendí dos cuadros en Santa Fe,

DIEGO F. PRÓ

aunque en realidad no me los habían terminado de pagar. En Jujuy me proveí de coca (acuyico) y de una bebida que me recomendaron porque combate la puna. Y así, mascando acuyico y bebiendo llegué a Potosí, la ciudad más alta del mundo. ¡Una maravilla de carácter! Tierras de minerales. La arquitectura y las costumbres son españolas. La Casa de la Moneda es imponente, auténticamente colonial. Nada de reconstrucciones. Las fiestas religiosas son de gran fervor. Las procesiones tienen el movimiento del mar. Hay un movimiento de vaivén. Las gentes dan dos pasos y retroceden uno, lo que crea un ritmo muy peculiar. Llevan una imagen de la Virgen, toda de plata, a la que le ofrecen flores desde los balcones. En Potosí las flores son un verdadero lujo. Las gentes cultivan malvones. Según sea el lugar donde rocen la imagen, se cumplen o no los deseos de los creyentes. Los indios visten de distinta manera, a usanza de las diversas regiones españolas. Un ambiente de mucho color, pero que a mí no me interesaba porque es reflejo de las cosas de España, donde están estupidamente pintadas. Me fui a las minas de La Unificada. Allí pinté durante algún tiempo. Conocí a don Pedro Alurrátegui, un vasco que había sido cocinero de un convento y que entonces era comisario de La Unificada. Era un varón, un hombre valiente. Todas las pendenencias entre los mineros, las resolvía a puñetazos. Allí conocí a mi querido amigo Gómez. Bueno, a mi amigo Gómez. Spilimbergo se detiene, piensa un momento y corrige: tanto como amigo, no; conocido. Reflexiona y dice rotundamente: “Vean, compañeros, al hijo de... Gómez”. En aquel lugar viví durante siete meses. Mis planes de seguir arriba fracasaron. El comprador de mis cuadros comenzó a pedir rebajas. Con lo que me ofrecía mi viaje quedaba tronchado. Resolví cortar todo aquello, pedí la devolución de los cuadros y regresé a Buenos Aires.

NOCHES DE TERTULIA

La tertulia tiene vida intensa, transida de efusiones y de ideas, hasta ruidosa por momentos. Alguien abre un libro de reproducciones de esculturas de vanguardia. Es la obra alemana *Moderase Plastik*, de C. Giedion-Welcke

(Zurich, 1937). Hay que reunir varias mesas y el libro se asienta en el cuadro que forman las cabezas inclinadas. La conversación se llena de truenos y se vuelve disputa. Unos despelechan obras y autores; otros los tornan a pelear. Unos se arrebatan, otros sonríen y callan, todos guisan sus impresiones como mejor pueden. Las ideas van y vienen, con provecho de todos, mientras la noche arde con toda su arboladura irisada.

Domínguez. — Las reproducciones presentan esculturas con formas nuevas, algunas recogidas en la naturaleza, muchas tomadas de la geometría y otras inventadas. En los buenos escultores el material conserva su energía y su carácter. La materia vive en comunión con la forma, a la que levanta expresivamente. En los otros, que son los más, las obras son blandas y pobres. La forma aparece empujada desde afuera y la materia sobada, como si fueran trabajos de plastilina, de jabón o de queso Gruyère. Hay formas que se ven en las piedras y pedregullos de la naturaleza. ¡Pero qué distancia en vigor, en energía, en sabiduría! En la naturaleza la materia es noble. No hay más que verlo en estas piedras pequeñas que traigo conmigo. ¡Qué riqueza de formas, qué vida, cómo resbala la luz! La naturaleza trabaja la materia conforme a leyes. La acción del viento, del agua, del arrastre, etc., sigue leyes sabias. Eso explica que la materia tenga una expresión en la naturaleza. El hombre, que es más sabio que la naturaleza porque posee el espíritu, tiene que trabajar la materia con grandiosidad, con el espíritu, con leyes tan sabias y, si fuese posible, más sabias, que la naturaleza. No debe rebajar la naturaleza, destruyéndola e imponiéndole un dominio y un señorío torpe, insulso y grosero. Cualquiera sea la doctrina plástica del escultor, la materia tiene que ser respetada en su expresión. La obra de arte es algo vivo, artificial en el sentido de que es el resultado de una actividad que sigue leyes generales, pero de una espiritualidad que mantiene viva la presencia de la materia propia. Ésta no es extraña ni indiferente a la obra; es, por el contrario, inmediata a la realidad de la misma, de la cual no se puede escindir. No es tampoco el material, que es inerte, pasivo y sin relaciones vivas con la actividad artística en cuanto tal. Durante el proceso de esa actividad el material se torna materia propia de la obra y entra como presencia fundamental de su realidad. Existen épocas históricas que han respetado la materia: la egipcia, con sus pirámides y sus esculturas de piedra, la asiria, con sus anima-

listas, la griega hasta Fidias y Praxiteles. Después la escultura griega decae. También es notable el respeto a la materia en los mejores momentos del arte romano, medieval, renacentista y moderno. Los momentos de decadencia son aquellos en que falta el amor a la materia. Conspira también contra la presencia noble de la materia, la técnica mecánica. No hay sino que observar los artefactos y utensilios que produce la industria, para darse cuenta de que la materia no tiene en ellos ninguna expresión. Sus obras muertas, frías y sin vigor.

Szálay. — No hay duda de que en la unidad de la obra de arte, en el conjunto vivo de forma y contenido, la materia tiene mucha importancia. Los materiales blandos, los que ceden fácilmente bajo la mano del artista, no consienten obras vigorosas. Es lo que ocurre con la carbonilla, la plastilina, la arcilla. La personalidad plástica de la materia la conoce el artista a fuerza de trabajar con ella. No se trata de conocimiento científico o teórico, sino de saber práctico. No se desecha el conocimiento científico, pero no basta. La ciencia elabora los datos que directa e indirectamente registra el sistema sensorio del hombre. No registra, en cambio, la voz de la materia que interesa al artista. El arte tiene otros órganos de captación que la ciencia. El caballo y los bisontes de las Cuevas de Altamira y *La Mano* modelada por Picasso manifiestan, no los caracteres mostrencos y generales de los mismos, sino la universalidad concreta, el alma y lo esencial de la mano, el caballo y los bisontes. La captación de la belleza es intuitiva y no puede ser reemplazada por ninguna metodología científica. En la ciencia hay progreso, en el arte no. Tienen tanta fuerza los artistas rupestres como Picasso. Por eso me parece que la ciencia ha perjudicado el arte desde el Renacimiento en adelante. La enseñanza del arte se ha saturado de conocimientos científicos que dejan al artista en la superficie, en la cobertura y en la cáscara de lo que busca. Cuando no se ejercita el órgano propiamente artístico, el conocimiento directo e intuitivo, los otros conocimientos constituyen una verdadera rémora, una ortopedia inútil. Si el arte expresa en medios materiales el alma de los seres, sus sensaciones, sus sentimientos o sus ideas, los conocimientos que no conduzcan funcionalmente en esa dirección, antes entorpecen que ayudan. *La Mano* de Picasso no es una mano anatómica, una mano científica. Es una mano transanatómica, más profunda que la real, intuita artísticamente. Así se comprende que el

arte sea más profundo que la ciencia. Tiene más contenidos de onticidad. El artista capta el hilo de belleza, que es hilo de ser, a través de los seres y las cosas.

Domínguez. — Estoy de acuerdo con usted. Sólo disiento en algunas cosas. No me parece que el arte tenga que atender exclusivamente a la manifestación del meollo, desatendiendo los elementos accidentales y exteriores. También tales elementos pueden vivir plásticamente, vivificados por la naturaleza profunda. Eso sí, el arte tiene que darnos los jugos y no la cáscara, la vaca y no el cuero. En ese sentido el arte es conocimiento, claro que no como el de la ciencia. El artista tiene que conocer la naturaleza, los materiales y su propio espíritu. Sólo así está en condiciones de manifestar la profundidad de la naturaleza y de su propia alma. El aprendizaje artístico adquiere valor cuando responde a esa orientación. Se torna entonces inteligente, vidente y sabio. Trabajar por trabajar conduce a naderías en arte.

Szály. — Picasso y la escuela de París han hecho una extraordinaria labor de limpieza de la mala pintura. Es como si la pintura se hubiera flagelado a sí misma. Las academias de arte se han impregnado de la orientación científica. La ciencia ha terminado por ocupar el alma de los artistas y ha atrofiado el órgano artístico. A eso atribuyo la decadencia del arte actual. En 1948, asistí en París a un fenómeno curioso. Se realizó una exposición de cien obras maestras del arte contemporáneo. Los artistas representados tenían más de sesenta años, salvo dos o tres excepciones. La exposición reflejó en cierta medida la situación de la pintura. Cada país de Europa y los Estados Unidos, enviaron seis obras de sus mejores pintores. No había pintores de cuarenta años. Ese hecho me confirma en mi convicción de la decadencia del arte de nuestros días. No existen pintores de cuarenta y dos años que puedan compararse con lo que eran a la misma edad Picasso, Matisse, Braque, Chagall, etc. Hay decadencia del poder creativo de los artistas.

Hirch. — Mira, Szály, yo quiero que me aclares en qué te fundas para sostener que el arte de hoy está en decadencia. A mí me parece que no, porque la obra de Picasso, Matisse, Braque, Chagall, etc., es de nuestro tiempo. Pero me parece interesante comparar el arte actual con el arte anterior para estimar sus méritos y deméritos. La edad de

cuarenta y dos años no tiene la importancia que le asignas. Es común que los artistas lleguen más tarde a su plenitud.

Szálay. — Yo no puedo dar nombres de artistas frustrados y de obras no nacidas. Pero si piensas, como veo, de manera distinta a la mía, podrías dar nombres de artistas actuales de cuarenta y dos años que tengan los méritos de aquellos cuatro, que para mí no son artistas actuales, sino de una generación anterior. La juventud de ellos es de fines del siglo XIX.

Hirch. — No me parece que la edad que citas tenga tanta importancia. No se puede decir que artistas como Picasso sean del pasado, cuando su labor renovadora la hacen en nuestro siglo y continúa en nuestros días. Claro que es difícil dar esos nombres que pides, porque los que quedan entre los quince y los cuarenta y dos años, son como los renacuajos del arte actual. En realidad no podemos juzgar ese arte, porque no se puede vivir en la corriente como el pez y al mismo tiempo estar fuera de ella para observar nuestros coletazos.

Domínguez. — La edad no significa nada. Al lado de Leonardo y Miguel Ángel, cuando tenían ochenta u ochenta y cinco años, no se podía citar artistas de cuarenta años. A esa edad son muy pocos los que tienen asentada su obra en plástica. Maillol empezó a esculpir a los cuarenta.

Szálay. — Existe otro hecho que sostiene mi convicción. Hubo una época en que el arte se nutría de la fe religiosa, de la fe en Dios. Desde el Renacimiento para acá, el arte se nutrió, como la filosofía y la vida en general, de la fe en la ciencia. La ciencia actual confiesa que pasa por una crisis de fundamentos y que su saber se refiere al aspecto cuantitativo de la realidad. Es un saber de control de los fenómenos y no tiene un interés profundo en las raíces ónticas. El arte actual no encuentra apoyo ni en la religión ni en la ciencia. Por eso está desamarrado y en crisis.

Domínguez. — A mí me parece que el arte tiene una relación más directa con lo económico que con lo religioso o con lo científico. Actualmente el arte no tiene encaje social. Y los artistas no encuentran un lugar social. Es una excepción el que unos pocos artistas en París, Londres y Nueva York vivan de su arte. Así como hubo épocas en que la ciencia tuvo escaso apoyo social —la Edad media, donde la ciencia estaba refugiada en conventos y universidades—, hoy el arte

está en la misma situación. Hay en el fondo una situación económica y social. Si los países, tal como aspira un proyecto de ley en Francia, impusiesen una carga para decorar edificios públicos, los artistas de todas partes podrían vivir fácilmente. Y tendrían un lugar en la sociedad.

Szálay. — Ustedes son muy optimistas con respecto al porvenir del arte. La ciencia ha ocupado en el alma de las gentes el lugar del arte. Me parece que ni siquiera podemos hablar del arte como de una llama encendida y alimentada por una minoría. Es una época de fósforos y de cerillas. Vivimos una época tremenda.

Audivert. — Comprendo lo que dice Szálay. Pero creo que no se puede hablar de decadencia o de cerillas apagadas. No estamos todavía en condiciones de juzgar de una manera segura. Comparto lo que dice el amigo Domínguez acerca de la situación social y económica del arte y los artistas. Pero la solución que da, no me parece buena. En todos los países donde el gobierno protege a los artistas, termina por hacerse un arte dirigido y con él desaparece el arte auténtico. Es lo que ocurrió en Rusia, en Checoeslovaquia, en Francia y en México.

Domínguez. — No creo que el arte pueda ser dirigido. El hecho de que se den temas a los artistas, no es otra cosa que una dificultad más por resolver plásticamente. El valor de la obra depende de sus méritos artísticos. Todo depende del valor plástico de las soluciones. El arte egipcio, el gótico, el renacentista, eran dirigidos desde el punto de vista de los temas, pero no en sentido plástico.

Szálay. — Otro hecho que apoya mi opinión, es que el fondo común de individualismo de toda la época moderna, desde Leonardo hasta Picasso, está en crisis irremediable. Se vuelve a los valores sociales. El individualismo burgués y el comunitarismo marxista son del pasado. Estamos en una época de tránsito, en que no dejamos de ser lo que somos ni acertamos a ser lo que tendremos que ser. Época de crisis y desconcierto, que tiene su arte de crisis y desconcierto. La filosofía podría ayudarnos mucho desbrozándonos el camino.

DIEGO F. PRÓ

EXPOSICIÓN DE LINO SPILIMBERGO

La primavera es la época en que la naturaleza se muestra con sus mejores galas. Y el arte, que vive fuera de la naturaleza con vida propia y peculiar, busca la primavera para exhibir sus frutos maduros. Así en Tucumán, en los lindos días de setiembre y octubre de 1949, pero de un modo realmente abrumador. En la exposición de Lino Spilimbergo, que reúne casi trescientos trabajos —296 es lo exacto— entre óleos, acuarelas, monocopias, témperas, dibujos y grabados, las obras se aprietan en un espectáculo de desbordante belleza. Mas de treinta años de labor están detenidos en los muros de las salas. Hay un incendio de colores. La exposición tiene carácter, mérito y significado extraordinarios. Por su carácter retrospectivo es excepcional en el país. Es rarísima esta clase de ofrendas artísticas, porque es muy lenta y llena de dificultades la tarea de reunir y presentar las obras. Y también es fuera de lo común, porque es la primera vez que Lino Spilimbergo se da cita con sus hijos de tantos años, que repiten su espíritu y lo prolongan a través del tiempo con una fidelidad que ya quisieran para sí los hijos de la carne. Es como si el pintor se arrojara con ellos, como si los volviera a entibiar en su corazón, siquiera por algunos días, para que después vuelvan a vivir libremente entre los hombres. Una reunión así, donde no falta casi nadie, permite reconocer los rasgos peculiares de cada uno, las semejanzas y diferencias entre ellos, el espíritu que alienta y sostiene las obras. El carácter retrospectivo permite seguir el desarrollo del artista entre 1917 y 1949, las momentáneas derrotas, el progreso, el ascenso en espiral.

Los méritos de la exposición son igualmente de excepción. Están en ella representadas la iniciación, la juventud, la madurez y la plenitud del pintor. Están las obras que mejor definen su pintura en las distintas fases de su desarrollo. Figuran allí las que definen su vocación a los veinte años, las de visión clásica, las de visión impresionista y expresionista, para llegar después a las que representan la pintura más actual, luchando siempre por un punto de apoyo personal que le permitiera al artista mover su personal mundo plástico. Tiene también el mérito de mostrar todas las formas de expresión pictórico-técnicas del pintor. Cuanto a la significación no puede ser más remontada. Lino Spilimbergo es un artista de prestigio continental, cuya obra está, junto con la de cuatro o cinco de la América hispánica, entre las grandes del arte actual. Basta recordar en este sentido la impresión que produjeron sus cuadros y grabados en París, en 1937, en cuya Exposición Internacional obtuvo el gran premio de pintura y medalla de oro al grabado.

LORENZO DOMÍNGUEZ

FASE ACADÉMICA. De los años de aprendizaje en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, hay un óleo de gran interés documental. Lino Spilimbergo tiene entonces veintiún años y su vocación está definida. *Cabeza de niña*, muy imperfecta como dibujo, es un buen ejemplo de un gran temperamento en formación, con un seguro sentido del color. Son los años de Academia. Sus trabajos llaman enormemente la atención entre los maestros y los discípulos. Denuncian su visión clásica, su amor a la forma del natural y los trazos definidos y vigorosos de un temperamento emotivo. Sus temas los tomaba de la vida del pueblo y expresa en ellos el dolor y el drama de los seres humildes. Esta actitud del pintor es definitiva y circula a través de todas las etapas de su arte, que ha tratado de reflejar siempre la vida de nuestro pueblo. Su obra es un himno a nuestro pueblo. Esa actitud le lleva ya en aquellos años a observar largamente las cosas y las gentes. Ahora, con cincuenta y cinco años, suele decir: “En pintura hay que mirar el 75 por ciento y trabajar el 25”.

FASE IMPRESIONISTA. El pintor va a vivir a San Juan en plena juventud. A esos años pertenece una serie de obras de orientación impresionista. El artista aparece aquí como un maestro del color. El impresionismo no es puro, en el sentido de que disuelva las formas. No hay tampoco puntillismo. Está sí la exaltación del color intenso y eléctrico. A esa etapa corresponden *Mujeres del Marquesado Viejo* (1922), un óleo donde triunfan los colores frescos y los tonos altos: violetas, azules y verdes. Las figuras son macizas: viejas mujeres criollas. Es un buen cuadro, donde el artista no llega a expresar con todo vigor e intensidad los caracteres a causa de la orientación plástica que sigue. Otra obra de juventud es el óleo *Bordadoras* (sin fecha). Tema: mujeres criollas en primer plano, entre telas de colores vivos, y un fondo de viñedos y montañas. La técnica es la misma. *Seres humildes* (1923) es impresionista. Son mujeres que marchan con pesados haces de leña en la cabeza, hacia un villorrio que se ve en los últimos planos del cuadro, entre cepas y viñedos. Hay un fondo de cielos y montañas lejanas. Los perfiles se esfuman blandamente y un gris impresionista contornea las formas. El peso de una vida áspera y dura, del trabajo que agarrota las manos y los músculos, y el alma que se adivina sufrida, vibran en la obra. Pero como en los cuadros anteriores, la expresión no llega al máximo vigor porque el pintor la sacrifica a la armonía del tono y la vaguedad de la línea.

FASE EXPRESIONISTA. Esta etapa del desarrollo de la pintura de Lino Spilimbergo está representada en la exposición por un paisaje de Mendoza:

Paisaje de Tupungato (1925). Es una hermosa obra. Sobre un fondo de montañas nevadas, en un ambiente de tormenta, rancho, cerca y árboles carcomidos y en ruina. Es el viento del tiempo, un viento cósmico que se arremolina en el corazón de los seres y las cosas desmoronándolas. La intención dramática cobra gran fuerza en todo el ambiente del cuadro. El viento retorcido y retorciendo las ramas desnudas de los árboles, las mueve como a un poncho deshilachado. Todo se ordena en el cuadro para que recobre su realidad bidimensional. Desde el punto de vista del oficio se sostiene muy bien: no se observan resquebrajaduras ni agrietamientos.

FASE DE CONSTRUCTIVISMO INTUITIVO. — En esta etapa hay un viaje a Italia y Francia. Son los años posteriores a 1927. El pintor vuelve la espalda a la expresión pictórica precedente en obras como *Paisaje de San Sebastiano Curone* (1927), *Campechina Italiana* (1928), *Paisaje de Roveraza* (1928), *Paisaje de San Juan* (sin fecha). Esos cuadros muestran la misma concepción plástica y por eso representan otra fase en la pintura de Lino Spilimbergo. Esa fase es de un cubismo y constructivismo intuitivos. Las formas son geométricas y hay una gran exaltación del color, un verdadero delirio del color. Con tales obras el pintor entra de lleno en la pintura más actual. Así el primer cuadro es de construcción cubista. El cubismo es intuitivo porque siguen latiendo algunos elementos en las formas concretas. Hay un fondo de academismo pictórico. Un caserío se distribuye en distintos planos de altura. Abajo, una figura y un carro tirado por bueyes. La construcción geométrica es más intensa en *Paisaje de la Roveraza* y en *Campechina Italiana*. En la última, a pesar de que los colores son altos, son más bajos que en las otras obras. Con este lienzo comienza cierta opacidad del color. “Las líneas comienzan a hacerse tensas como arcos y las formas a cobrar proporciones esferoidales”. Hay en esta obra un gran equilibrio entre la forma construida y el color, que en las anteriores se rompe a favor del color. Ese equilibrio persiste en dos réplicas: en *Paisaje de San Juan* y en *Seres humildes*. En uno, la forma y el color expresan el drama de las vidas sencillas en un país desolado y seco. El aire parece tostado. Las figuras son secas, reconcentradas, intensas, talladas por duros contratiempos. Son seres sin horizonte exterior, sin paisaje natural y amable. El paisaje es una proyección del alma de esas vidas. Por eso está cargado de dramatismo, de tensión y de amargura. No es un dramatismo de esquila mortuoria y de pompa fúnebre, con negros, violetas y morados. Predominan los ocre, los marrones y las tierras. Las piedras que bordean el camino que lleva al villorrio

están construidas no desde dentro de ellas, sino desde dentro del alma del pintor y las gentes que allí viven. Lo mismo puede decirse de las mujeres criollas con sus pesados haces de leña. En el fondo con viñedos hay cierta amabilidad de color. En *Seres humildes* existe la misma orientación y el mismo vigor en el color y en la construcción de las figuras. Son figuras cuyo paisaje es interior, que miran sin ver, que miran hacia adentro. Ojos y manos fuertemente construidas, que no por eso pierden su vigor expresivo. Son figuras construidas con planos rectos y curvos, por donde se extienden colores cálidos: marrones, ocre y tierras. Un muchacho recostado sobre un asno, de grandes ojos que miran sin ver, tiene un rostro que es casi una máscara. El tema es el mismo que el del lienzo del mismo nombre de 1923. El color y la línea hablan un lenguaje puramente plástico y exaltan la fuerza expresiva del cuadro casi hasta hacerlo estallar. Hay una lucha tremenda entre las formas y el color, ponderados ambos al máximo de la expresión. La simplificación de los elementos naturales, los grandes planos geométricos, levantan el contenido humano de la obra. Las mujeres marchan bajo el peso de los haces de leña, las largas fatigas del trabajo que reflejan sus figuras curtidas, el contraste violento entre el color y la luz, todo pondera el doloroso destino de esos seres sencillos. El color adquiere tonos bajos. Las figuras se hacen cada vez más escultóricas. En este grupo de obras se observan cuarteamientos, sobre todo en algunos negros que parecen betuminosos y que secan con ritmo distinto a los otros colores.

FASE DE CONSTRUCTIVISMO ESCULTÓRICO. — Esta etapa del desarrollo de la pintura del artista reúne paisajes, figuras y naturalezas muertas. El constructivismo es total. No aparecen aquí como en la fase precedente, elementos intuitivos reales y concretos. El color persiste en los tonos bajos. No se advierte la puja desenfadada entre el color y las formas construidas. Las formas cobran peso, son táctiles, plásticas, escultóricas. En el color predominan los grises, los perlas y los marrones. El constructivismo, por el dominio de los volúmenes, da carácter escultórico a los cuadros de esta etapa. En ella se insertan *Calle de Trinidad*, un paisaje en óleo; *Joven vendedor*, temple; *Figuras*, óleo; *Figura*, óleo; *Maruja*, temple; *Mujer y Niños*, temple; *Planchadora*, óleo; *Figuras de niños* y *Figuras*, óleos los dos; *Asombro* y *El escultor*, también óleos. A la misma fase pertenece *Mujer*, gran premio nacional en el salón de 1937. Todas esas obras fueron realizadas por el pintor en la década que va entre 1928 y 1938. En la serie de las figuras todo está construido vigorosamente, dando al espectador la impresión de una

pintura escultórica. El color se vuelve a veces sordo. El pintor lo distribuye en grandes planos, con gran intensidad expresiva, hasta dar la solidez de estructuras monumentales. Los ojos, grandes y sesgados, y las manos talladas, tienen gran potencia expresiva. De esas figuras se ha dicho: “La evocación, la búsqueda del tiempo perdido, asómase en esas figuras de Spilimbergo y van en progresivo aumento tornando desmesurado los ojos en una réplica formal del sentimiento, y cubriendo la pupila de veladuras superpuestas de azules, castaños o negros, que en lo psíquico expresan la inasibilidad del pasado”. En algunas se observan ráfagas de celestes, azules y violetas, magistralmente armonizados con colores cálidos. Hay dos *Figuras*, donde la construcción no surge tanto del contrabalanceo de los volúmenes y las líneas, sino que está conseguida con el color. Los rostros no parecen cincelados con espátula, sino que parecen modelados. No hay en esos cuadros ninguna lucha entre las formas y el color. El pintor ha superado el dualismo dramático que se observa en las otras figuras. Algunos de estos lienzos presentan agrietamientos. ¡Lástima que el pintor haya descuidado tal aspecto!

En las naturalezas muertas la concepción plástica es la misma. En ellas el equilibrio entre el vigor de la construcción y el color es perfecto. Están allí los yesos y los paños con sus grises, sus perlas y sus blancos. Son obras muy hermosas, destacándose dos: una, compuesta con una cabeza griega de yeso y un paño con pliegues agrisados y verde limón. Otra, también con una cabeza de yeso, que en la pintura es muy enérgica y vigorosa, con un paño que se despliega entre gajos y sarmientos de vid. Entre las naturalezas muertas hay una que permanece aislada y sola: de pura expresión geométrica, con descomposición y ordenación abstracta de formas. Su construcción geométrica, la separa de las otras, donde la expresión del volumen les da vigor escultórico.

FASE DE FANTASÍA PICTÓRICA. — Dentro de los márgenes que son los años 1928 y 1938, aparece un conjunto de trabajos que se caracterizan por los temas de pura fantasía y por un sentido musical del color. Son cuatro terrazas las que ilustran este peculiar comportamiento expresivo del pintor: dos óleos y dos temples. Son obras de pura imaginación, con un ambiente de ensoñación, soledad y silencio. Vuelven acá los colores frescos. Después de mucho tiempo, perdura en el alma del contemplador la fiesta de color que brindan esas obras. Parecido predominio de la fantasía brota en dos monocopias: *Calle de San Juan*. Hay en ellas una armonía puramente fantástica del color, aunque los elementos de la composición tienen su cordón

umbilical con el natural. En la magnífica pintura al pastel *Figura y Arlequín*, la composición es geométrica.

FASE DE PINTURA DIRECTA. — A partir de 1939, Lino Spilimbergo se acerca más a los tipos de carácter americano. El arte se ha ido haciendo en él despaciosísimamente. A través de las distintas tendencias plásticas ha buscado siempre lo genuino. Su pintura no es un simple trasplante de la pintura europea. Ha buscado siempre lo directo, que es siempre lo que perdura. Así se acerca el pintor en los últimos doce años a lo que quizá tenga más intensidad de carácter en la América hispana. Figuran en la exposición *Indios* (1939), *Chola boliviana y niño*, *Paisaje de Potosí*, *Paisaje de Bolivia*, *Cabeza de Indio*. En ellos desaparece el constructivismo intuitivo y el escultórico. El pintor modela las figuras, los rostros, las manos. Los colores son cálidos. En el paisaje aparecen armonizados los ocre y tierras con verdes, azules y amarillos violentos. No hay estridencias. Cosa curiosa: en estas obras, bien que el gran pintor que es Lino Spilimbergo sigue viviendo detrás de ellas, el valor plástico decae. Es un pintor europeo que en esos temas no alcanza la vida y la emoción que consigue anteriormente. Pareciera haber aquí un retroceso. ¡Qué cosa más difícil es la pintura!

DIBUJOS Y MONOCOPIAS. — En los dibujos se observa la influencia — a veces sólo la concomitancia — del arte de los últimos años. Los hay caligrafados, por lineamientos geométricos, insistidos, valorados. En los más recientes la personalidad del pintor está libre y suelta de influjos. Son dibujos prodigiosos, con una maravillosa economía de medios y una tremenda potencia expresiva. En las monocopias, Lino Spilimbergo es un artista brutal. La serie *Vida de Ema* es la transfiguración plástica de la “cocotte” y su ambiente. Las del compadrito y las visiones con rayos X, son del mismo carácter elemental y sobrerrealista. Las ropas desaparecen, la carne se hace transparente y quedan a la vista los huesos como fin de todas las vanidades. “Las figuras se desdobl原因, los rostros muestran sus calaveras. Damas dieciochescas, mujerzuelas, ridículos donjuanes, se hacen transparentes y a través de ellos está lo perecedero, la muerte”. Aquí se advierte también que el artista es un hombre de ojo europeo. Esos tipos humanos son de cualquier parte.

7

LAS OBRAS Y LA FILOSOFIA DEL
ARTE DEL ESCULTOR

EL BUEN UMBRAL

Tiene el hogar de Lorenzo Domínguez el buen umbral del hombre que ha conocido toda la vida humana. Allí transcurren las horas familiares del escultor, pobladas con el revoloteo de los niños, y la presencia inteligente de la mujer. Allí se prolonga y lo acompaña también el arte, como una canción de la casa, que se mezcla y transfunde en las cosas nimias y al mismo tiempo grandes de la vida familiar, dándoles calor y decoro. ¡Qué distinto de los hogares fríos, inhóspitos, a veces con un ambiente falso por demasiado intelectualizado, donde los seres, las cosas y los hechos cotidianos andan sueltos, sin la unidad y la vibración humana que brota de la verdadera familia! Del arte le viene a la casa de Lorenzo Domínguez la belleza de los muros y los espacios. Apenas se traspone el umbral, en un ambiente donde los muebles son de madera virgen, recostada sobre un muro aparece una *Infantita* de Velázquez, con sus rubios cabellos flotantes, fiel reproducción del original que está en el Prado. ¡Una maravilla de color! Y un poco más allá, dando un brinco sobre un grabado, una *Mujer Sentada* de Picasso, con su ascetismo pictórico, la belleza simple de las líneas y la pureza del color. Hay en esta obra como una flagelación de la pintura. Expele todo elemento anecdótico. Entre esos dos bellos signos de arte, la severidad de un grabado guarda el rostro español, estrecho y alto, de doña Ana Villar de Domínguez, madre del escultor. Tiene el alma serena y sabia de los que han vivido mucho y poseen un ánimo incontrastado. La obra es arte y a la vez mensaje y presencia familiares. Está allí como una señal, como un agitar de pañuelo, acompañando siempre con su palabra de vida a los viajeros que van en la barca de sus hijos. El grabado es de Sergio Sergi. Y dentro del

semblante de abuela, está invisible don Sebastián Domínguez Aguilar, el buen padre que conocía todos los defectos del hijo, y que temía enormemente por él, observando que por momentos desesperaba. También él con su corazón robusto está allí velando las rutas de los suyos. Un poco más allá, en el mismo muro, por sobre los libros y la fatiga de los hombres, un Cristo con cara de roto chileno. Es el Cristo de la columna, rústico, popular, de la artesanía colonial de Chile. ¿No tienen atado los hombres al Cristo y no han distribuido al azar sus vestiduras? Una fiesta de color son los libros de la biblioteca, con sus lomos e interiores purpúreos, grises, plateados, rosas, azules. Y de nuevo los muros, ahora con fierros de lenguaje balbuciente, elemental, directo. Hay un retrato de *Miguel de Unamuno* y un *San Juan Bautista*. El fierro del Apóstol recuerda el primitivo arte cristiano de Inglaterra. Y de regreso al comedor, cuelgan dos pinturas del maestro. Son muy interesantes de color y de materia. En los rincones, algunas esculturas quiebran el espacio, lo llenan, lo hacen macizo. Están allí, cada una en su justo lugar, la cabeza en piedra azul de *El Negro*, poderosa, enérgica, brutal. Sus asimetrías de formas y de planos están vigorosamente dominadas por la unidad interna de la obra. Más allá, *Leonor*, un granito en tono mate muy hermoso. Después emerge a la vida del arte, en hermosa transfiguración y recreación plástica, la presencia de la familia. En *Retrato de mi mujer*, en mármol de Carrara, se adensan y florecen días antiguos. Las horas se han vuelto inmóviles. El arte es un signo bello en sí mismo, que no recibe su hermosura porque signifique otra cosa. A veces, sin embargo, hay concomitancias felices: la belleza de la obra de arte va a rozar la belleza de la vida, sin que por eso dejen de residir en mundos distintos.

Un poco más acá, bajando del arte a la vida, yendo y viniendo para tornar a salir, la familia de Lorenzo Domínguez. Es como si del *Retrato de mi mujer*, viniera a la realidad Clara Digiovanni, inteligentemente de Domínguez desde la Navidad de 1942, junto con el revolver de Fede, Loren y Fernán. Aquí se recuerdan las sabias palabras de los esponsales (Ps. 127, 3): “Tu esposa será como vid generosa en el interior de tu casa. Tus hijos cual renuevos de oliva en derredor de tu mesa”. Fede, la niña mayor, es fina y casi frágil. Por momentos hasta se teme rozarla por miedo a producirle un moretón. Así es de delicado su espíritu. Juega con arcilla haciendo monigotes. Loren es macizo, óseo, viril. Y Fernán, el más pequeño de los tres, rebosa vida. Lleno, robusto y fresco, parece un angelito del Renacimiento. Fede y Loren dibujan con el candor y la espontaneidad de todos los niños.

El padre traslada los dibujos, que casi siempre son de personajes de relatos infantiles, a un libro para dibujos. Hay algunos muy lindos de color. El maestro les pone los nombres que le dicen sus hijos. Cuando se equivoca, ellos corrigen y anotan debajo: “pero se sabe que es el lobo”...

En la poquedad de aquel ambiente, he visto apagarse muchas noches hermosas. A la luz dorada de una lámpara, junto a libros revueltos, he visto poblarse el aire con las figuras y las obras de Rodin y Maillol, de Moore y Picasso y cien más. Venían de países lejanos y de años que se perdieron en el pasado. Rodin quebraba el muro de los recuerdos y se hacía realidad con sus ideas del siglo XIX. El término que más aparecía en la conversación era el de modelado. No hablaba más que del oficio. “La escultura es dibujo, dibujo, dibujo”. De pronto se detenía para decir: “yo soy un gran modelador”. Y se marchaba al país de la lluvia. Maillol llegaba con su boina vasca y exclamaba: “la escultura es forma e idea. La forma me place y la hago; pero para mí no es más que el medio para expresar una idea. Lo que yo busco, es eso: ideas. Me sirvo de la forma, para llegar a lo que está en la forma y tiendo a decir lo que no es palpable y no se toca”. Y ya al marcharse agregaba: “Yo entré tarde a la escultura, a los cuarenta. Por eso no llegué a conocer bien el material. Pero ahí tenéis mis obras que son más elocuentes que yo”. A Picasso lo traíamos a viva fuerza. Cuando era presencia no decía sino paradojas y guasas. Sus obras hablaban por él. “Nuestro autor es —decían ellas— ante todo un pintor. Cuando hizo pintura monumental, realizó el volumen con energía de escultor. En escultura no domina las tres dimensiones. Por eso sus esculturas son un poco pintorescas. Reparad, sin embargo, en el tratamiento que da a la materia. Consigue expresarla con una energía que no conocen muchos escultores. Tiene un gran respeto por la materia y en eso es un maestro”. Picasso se marchaba sin despedirse. Chorreando brumas llegaba Moore. “¡No sabéis lo que es la escultura!, decía. La escultura es arquitectura. Es arte del espacio. Por eso mis obras son las más escultóricas. Exalto en ellas el valor de los espacios hasta darles más valor que a los plenos. Mi escultura es del espacio”. Y nos dejaba sus obras que desfilaban bajo nuestros ojos. Al maestro Domínguez se le aceraban los ojos y corregía polémicamente: “A mí me carga la que llaman escultura espacial. También yo sostengo el valor arquitectónico de la escultura, sobre todo de la monumental. Pero no identifico ambas artes. Cada una tiene su propia naturaleza. Los huecos y los plenos no tienen la misma significación plástica en la arquitectura y en la escultura. En la primera los huecos son de primera importancia. Por eso las pirámides egipcias, donde los huecos no son funcionales, se acercan mucho a la escultura. Nadie puede desconocer

DIEGO F. PRÓ

el valor plástico de los vacíos, pero él surge de la ordenación de los volúmenes plenos. En la arquitectura los huecos y los plenos pueden equilibrarse o pueden exaltarse a favor de los volúmenes como en las pirámides, o a favor de los huecos como en la arquitectura funcional. La exacerbación de los huecos desnaturaliza la escultura. El límite extremo de tal orientación plástica consistiría en modelar o esculpir huecos”. Moore volvía rápidamente viendo que desmoronaban el punto de apoyo de sus obras. “Usted tendría razón —respondía— si la escultura fuera para mí ordenación de volúmenes. Para mí es, en cambio, arte del espacio. Por eso exalto los espacios”. Y Lorenzo Domínguez atacaba de nuevo: “No, no señor. La suya no es escultura espacial. No se trabaja con el espacio cuando se ponderan los huecos. Los huecos son volúmenes, son volúmenes negativos. No son espacio puro. La tercera dimensión hace surgir no sólo los llenos y los plenos, sino también los huecos. En arquitectura se ve bien. Los huecos son huecos y no espacios vacíos. Ellos resultan del orden de los volúmenes. Una mano abierta es un plano que separa espacios y no huecos. Una mano que se cierra, es volumen pleno si se la mira en su convexidad. Es volumen hueco si se la mira como cuenco. No se puede decir que el hueco de los ojos en una escultura sea espacio. Es volumen negativo, y está en función volumétrica. El espacio no es un continente, es una relación. Es la relación que existe entre las masas. En el monumento son espacio las relaciones que amarran y a la vez separan los elementos, dándoles unidad y sistema. Por eso la escultura más perfecta es el sistema planetario: ordenación de volúmenes (plenos y vacíos) y espacios. Ésa es la verdadera escultura espacial, que no ha intentado todavía ningún escultor”. En el ambiente se escuchaba el eco de una discusión lejana entre Moore, Gargallo y otros, a quienes el pensamiento del sudamericano Lorenzo Domínguez ponía en confusión. La medianoche, errabunda, pavonaba los ojos con sueño, cansancio y altos mimbres de sombras. Y era preciso retirarse.

LA OBRA DE LORENZO DOMÍNGUEZ

CARACTERIZACIÓN

En el trance de ubicar la obra escultórica de Lorenzo Domínguez, hay que comenzar por los caracteres que vinculan y unen los trabajos, agrupándolos por sus rasgos comunes. Esa tarea es previa a la de la estimación de

los méritos artísticos de las obras, si no de todas al menos de las principales. Es el camino por donde la inteligencia y la sensibilidad se acercan a lo que tienen de augusta peculiaridad las obras de arte. Ellas son de una universalidad concreta, porque ante la obra terminada y conseguida los conceptos de universal y particular son insuficientes. Lo que existe es lo universal concreto. Otro tanto ocurre con las nociones de materia y forma. En el arte los materiales son realidades físicas, y, como tales, son provisoriamente miradas por el artista. Después, al informar los materiales con su arte, los transforma y especifica en imágenes que ocultan o desvían lo físico, al punto que, lo que de físico queda en las obras, ayuda o tiene que ayudar a la expresión y emotividad de las imágenes. De ahí que las auténticas obras de arte tienen una dimensión metafísica, porque lo físico ha quedado convertido directa o indirectamente en imagen o a su inmediato servicio. Hasta la tela del cuadro está ennoblecida por la forma espiritual, desde el momento de la elección y luego la preparación que de ella hace el pintor. A esa dimensión transfísica es a la que el maestro Lorenzo Domínguez llama muy hermosamente “el fantasma de toda obra de arte”.

Porque las obras son de una universalidad concreta, hay en ellas aspectos comunes y generales y otros peculiares y propios. Existen zonas que se pueden conocer científicamente: son los lados mostrencos y exteriores y no ciñen la obra de arte en su última realidad. Tales aspectos se alcanzan conceptualmente. Lo intransferible, lo peculiar, lo “personal” de cada obra no es conocido sino por intuición, con el trato directo con el “fantasma de la obra de arte”. La caracterización atiende por decirlo así a los elementos horizontales. La valoración a los verticales. En una se tiene en cuenta el punto de apoyo u orientación plástica desde la cual el artista mueve su mundo plástico. En la otra, se desentrañan —así, en el sentido más inmediato y casi visceral del término— los méritos y los defectos intrínsecos de las obras, la intuición interna que vive en ellas y que muestra lo más personal del espíritu del artista, hasta su propia concepción del mundo. De allí surge o no surge la genuinidad de la obra de arte. Están muertas las obras que carecen de esa cuenca interna de donde brota la vida del arte. En la caracterización hay que precisar las concepciones plásticas que aparecen en el desarrollo del artista y en la valoración los méritos de las obras. En suma: hay, lo primero, que caracterizar las obras de Lorenzo Domínguez por sus rasgos de familia, por su fisonomía plástica: y luego ahondar en la plenitud de las principales, de las más admirablemente logradas, en tarea de elección y evaluación.

Figuran en la producción del escultor chileno las obras que vienen de los años de formación del artista. Y es preciso agradecersele, porque permiten conocer el itinerario que ha seguido para alcanzar resultados plásticos más actuales. Son años y trabajos españoles. Unos y otros son los que van entre, 1920 y 1930. Las obras son de inclinación expresionista, con acentos góticos de la imaginería española de los siglos XVI y XVII. No se trata de un expresionismo bien definido, que por su intensidad y su amplitud de influencia, abra un verdadero cauce en la producción de Lorenzo Domínguez. Es visible, sin embargo, en *Julia* (1929), en *Cajal* (1929), en *Valle Inclán* (1929), en el *Monumento a Cajal* (1930), en el *Boceto de monumento a Servet* y en el estudio para una *Cabeza de Servet* (ambos de esos años), así como en el *Busto de Novais Teixeira*, también de entonces. Tiene además varios retratos: los de *Ricardo López Barroso*, *Manuel Ortiz Picón* y *Gerardo Riancho*. Y las cabezas de *Martín Luis Guzmán*, escritor mejicano, *Víctor Domingo Silva*, poeta chileno, *Carlos Asencio*, *Antonio Meana*. La línea expresionista, se prolonga luego en Chile y Argentina, junto a otras obras y tendencias plásticas. Esa corriente expresionista se prolonga en el busto del *Arzobispo Errázuriz* (1931), en la cabeza de *Elisa Bindhoff* (1932), en la de *Magdalena* (1937), en la de *Víctor Delhez* (1940), en la de *Augusto Eguiluz* (1941), en el busto *Retrato de mi madre* (1945) y en el de *La señorita* (1950). El expresionismo no circula con el mismo vigor y la misma calidad a través de esas obras. Existe un notable proceso de maduración. Para observarlo no hay más que comparar a *Julia*, de expresión muy envuelta, donde los ojos quedan velados, y con defectos de modelado, a *Errázuriz*, donde el expresionismo es fuerte, intenso, hasta barroco, pero donde se advierte cierta confusión de elementos, con la cabeza de *Delhez* (1940) o con *La señorita* (1950), trabajos limpios, claros y depurados. Son obras de un expresionismo sin violencias, simplificado, donde no hay contraste de expresión y volumen.

Otra corriente vincula algunos trabajos de la producción de Lorenzo Domínguez, tan rico en expresiones ponderadas y distintas: el impresionismo. No remonta hasta los días de España, sin embargo. Enhebra esculturas que aparecen casi todas en Chile. Son los años de crisis y maduración del artista. Van poco más o menos desde 1931 hasta 1941. Tampoco se trata esta vez de un impresionismo rotundo, que, por el número de trabajos abra cauce en el conjunto de las obras del maestro. La expresión de la superficie es impresionista, pero la construcción es vigorosa. Los años en que aparecen la mayor parte de tales obras son de crisis y desconcierto para el escul-

tor. La crisis y desconcierto en que cae quien se desgaja de un medio culturalmente denso, donde los medios materiales y espirituales son de fácil acceso, y llega a otro —el americano— ralo, de escasa vibración, donde todo se torna lejano y difícil: desde los materiales y las herramientas hasta la comprensión de las gentes. Al mismo tiempo son de maduración, la de quien tiene que andar solo y sobre sus propios pies. Son impresionistas *Eliana* (1932), *Alejandro Lipschutz* (1932), *Pablo Burchard* (1936), *Beatriz Capra* (1948). Y últimamente una máscara de *Lino Spilimbergo* (1950). Aquí vuelve a apreciarse maduración análoga a la que se observa en la línea expresionista. Los broncees más antiguos llevan fuertes empastes en su expresión superficial, llena de caracteres gráficos y pintorescos. En el yeso de *Beatriz Capra* el volumen está expresado y muestra una gran energía interna. Es una cabeza muy construida. La factura de esos trabajos le viene muy bien al bronce, material que se presta para la escultura de carácter impresionista, donde tienen tanta importancia la superficie, la luz y el color.

Existe otro grupo de obras donde los acentos son griegos, renacentistas y realistas. Son trabajos que vienen también de los años de crisis y desasosiego del escultor. No se observa, sin embargo, pura reiteración histórica. Los acentos griegos aparecen en *Santa Olalla* (1937), *Fragmento* (1943) y *Torso* (1949). Gracia y armonía renacentista tiene *Jacqueline* (1937). Tono naturalista se reconoce en *Elisa Bindhoff* (1932), *Eugenio Matte* (1933) y *Graciela* (1936).

La orientación plástica más definida en Lorenzo Domínguez es la monumentalista. Considera la misma que la escultura es ordenación arquitectónica de volúmenes y vacíos con un fin puramente expresivo. Esa ordenación es inventada y responde a exigencias puramente plásticas. La forma no se asienta en el dibujo, sino en el volumen pleno. Importa por eso la vigorización de las formas, la síntesis constructiva y los grandes planos. Los trabajos de expresión monumentalista son los más numerosos y los más recientes en la producción del artista. Síntomas de preferencias íntimas y de renovada madurez. A esa corriente pertenecen las cabezas de *Lilión* (1937), *Pasteur* (1940), *Clara* (1942), *Bernareggi* (1942), *Paco Correas* (1943), *Beatriz Capra* (1943), *Ramponi* (1944), *La Cuyanita* (1944), *Hipólito Digiovanni* (1944), *Sergio Sergi* (1945), *Pío del Río Hortega* (1946), *Alem* (1947), *Argentina Gómez Cornet* (1948), *El Negro* (1951), *Guido Pargagnoli* (1952). Tales cabezas son en su mayor parte retratos, concebidos y realizados no como simples trasposiciones de rasgos individuales, sino como tipos humanos, étnicos, psicológicos y espirituales, sin que por eso desapa-

rezca el parecido. El parecido surge de la construcción. No es la meta inmediata del escultor, sino resultado del proceso constructivo. En todas ellas el material se siente en la forma. El valor y la significación plástica de la materia se vuelven patentes en las versiones, en mármol y bronce, de *Lilión*, en la piedra y bronce de *Beatriz Capra*, en la piedra de *Paco Correas* y en la piedra dorada de *Clara Federica* (1947). El artista conoce el momento en que la materia alcanza el máximo vigor y sabe detenerse a tiempo. Son también de expresión monumentalista algunos desnudos, torsos y bocetos. Entre los primeros figuran *Olimpiada* (1937), *Torso* (1942), *La Casada* (1943), *Desnudo Sentado* (1945). Entre los bocetos, *La Esperanza* (1948), *Desnudo sentado* (1945), *Boceto de la casada* (1943), *Desnudo* (1950), *La Virgen de la Esperanza* (1950). En unos y otros, en los desnudos y en los bocetos, en los grandes y en los pequeños, hay monumentalidad. Con ella el escultor evita la impresión de monstruosidad que producen las obras mayores o menores que el natural. De pareja concepción son *El planeta Venus* (1942), *El Sol* (1942), *Lucerito* (1943), *Saturno* (1944), *La Vía Láctea* (1947), *Jeroglífico del Tiempo* (1950), *La Muerte* (1949). *La Muerte* y *Jeroglífico del Tiempo* son de expresión abstracta. También son de expresión artística monumentalista los que el escultor llama *Fierros Bárbaros*, un conjunto muy hermoso de planchas recientes. Desde 1950 el artista trabaja en ese material noble. La línea monumentalista, con ser la más reciente, no excluye la aparición de obras que prolongan líneas plásticas anteriores. En ese caso están el bellissimo *Torso* (1947), en piedra rosa-gris, de acentos clásicos, y la cabeza de *Beatriz Capra* (1948), que supera las anteriores manifestaciones del impresionismo, y el busto de *La señorita* (1950), que prolonga la concepción expresionista. Son obras de gran plenitud, donde el escultor consigue la misma calidad, limpieza, claridad y pureza que en las obras de rotundidad monumentalista.

Las obras en hierro son recientes. “Fierros bárbaros” los llama el artista con indudable acierto. Continúa siendo en ellos un escultor. No trabaja el material como se hace habitualmente, dibujando primero la plancha y sacando después en relieve el dibujo. Lorenzo Domínguez marca la plancha como una guía de la composición del trabajo y saca las formas no atendiendo a ningún dibujo, sino al valor expresivo de las formas y volúmenes. Sus planchas no son fierros dibujados. Son primordiales, elementales, originarias. *El profeta Jonás* (1950), y *San Juan Bautista* (1950), restituyen la enérgica espiritualidad elemental del Cristianismo de la primera hora. En *Lucha entre Pacha Mama y la Guerra* (1950) late el drama de nuestro

tiempo. Por su composición, por su hálito espiritual, es obra de profundo sentido americano. *Judith y Holofernes* es muy hermoso de composición. Las formas son voluntariamente erróneas y la cabeza del jefe de los ejércitos de Nabucodonosor parece un barrilete. El tema del pecado original en *Adán y Eva* (1951) tiene una expresión elemental desde el punto de vista plástico y un fondo existencialista. Después del pecado, los únicos frutos maduros son los siete pecados capitales. El ideal nunca cuaja en realidad y se convierte en follajería. La pareja primera se sostiene transitoriamente sobre la muerte que hunde sus raíces en la nada. *El rapto de Europa* (1951) es también de lenguaje elemental. Zeus es un toro que lleva a Europa de espaldas con la cabeza y los cabellos sueltos entre los cuernos del testuz. Hay algo americano, precolombino, en ese rostro de mujer. *El Sol* es el mismo tema que figura en la serie de *El planetario*, pero que en el hierro se ve mucho mejor. La solución plástica es distinta porque el material también es distinto. Todo es más claro en la plancha: el sol, caballero del espacio, sus rayos, el reloj, la leontina. Hay además entre los “fierros bárbaros” un fidelísimo retrato de don *Miguel de Unamuno*.

Las cabezas monumentales y los proyectos y bocetos de monumentos muestran a Lorenzo Domínguez como a un escultor monumentalista. Ha dedicado a esa clase de trabajos larga y madurada atención. Sus proyectos *Barcelona* (1939), *La Infantita Mendocina* (1947), *Sarmiento* (1948), *San Martín y O'Higgins* (1946), hay que verlos no como bocetos que se abarcan y dominan, no como obras íntimas, sino como obras que por su concepto plástico y por sus dimensiones en la realidad, tienen que dominar y subyugar al espectador. No presentan por eso complacencias en detalles inútiles, que no se avienen con la majestad y solemnidad del monumento. Están pensados y resueltos como ordenadas y arquitectónicas exaltaciones, en volúmenes y huecos, de ideas, personalidades o acontecimientos históricos. Todo en composiciones amplias, construcción simplificada, grandes planos y espiritualidad austera. Esa misma concepción alienta también en las cabezas de *San Martín* y *O'Higgins* y en la de *El Fundador*. Son cabezas para monumentos. Y en las estatuas de *San Martín* (1950) y la *Antártida Argentina* (1950) y en la *Barcelona* (1951) en sus dimensiones reales. Son obras para ser realizadas en piedra. Por eso se percibe en el yeso—que es material intermediario—el espíritu y las calidades de la piedra, con problemas y soluciones que se adelantan al trato y comunión directa con el material definitivo.

El itinerario plástico de Lorenzo Domínguez muestra que pudo quedarse en uno de los varios cauces por donde va la escultura actual. Obras admira-

blemente logradas como la cabeza de *Víctor Delhez*, la de *Lilión*, *El Fragmento*, el *Torso*, o las cabezas de *Paco Correas* y la de *Clara Federica*, lo pudieron justificar. Ha preferido, en cambio, a costa de tortura, desgarramiento y maceración internas, buscar su camino original. Hasta ahora se presenta como un escultor muy rico en expresiones originales, a través de cuyas obras la maestría y el saber van siendo cada vez mayores. Un camino así, en espiral, está lleno de dificultades. Quizá no sean ajenos a su espíritu investigador el horizonte intelectual que le dieron sus años universitarios en Madrid, desde 1921 hasta 1926, y su formación humanista —de humanismo vivo y no libresco— al lado de grandes figuras de la literatura y las artes plásticas españolas. Ha convivido largos años, hasta 1930, con don Ramón del Valle Inclán, Enrique Diez Canedo, Juan de la Encina, Ricardo Baroja, Gutiérrez Solana, Juan Echeverría, Juan Cristóbal. Son los años en que los hombres de la generación española del 98 han llegado al magisterio espiritual y comienzan a surgir corrientes artísticas de renovación. El modernismo empieza a declinar alrededor de 1920 y asoman los movimientos llamados de vanguardia: ultraísmo, creacionismo, arte social, futurismo, etc. Cuentan también en la formación del escultor chileno sus viajes a París, sobre todo el de 1938, durante el cual recorre y estudia concienzudamente, fijando observaciones, los museos, las exposiciones y los talleres de los artistas. Todo eso junto a una vida rica, bullente, tensa, desde lo más inmediato a lo más remontado. Sin olvidar tampoco su vida universitaria en Chile y la Argentina.

Junto al carácter monumentalista, el más definido en la producción de Lorenzo Domínguez, hay que indicar otros muy importantes. El primero, porque es preocupación permanente, es la exaltación de la presencia de la materia. Y ello desde los primeros bronce hasta sus últimos trabajos. Al principio de un modo quizá intuitivo; después plenamente razonado. En la unidad inescindible de su obra escultórica, la materia tiene gran importancia. La forma no le es indiferente, porque cada material tiene sus propias posibilidades y virtudes plásticas. Por eso el granito, el mármol, el bronce, las piedras americanas, se sienten en las obras de Lorenzo Domínguez. De allí que sólo trabaje los materiales recios de su arte: la piedra, el bronce, el hierro. La pátina de los bronce y cementos tiende igualmente a la ponderación de la materia. A veces lo consigue, a veces no. Otro tanto ocurre con la policromía. Encara así —sin soslayarlo— el difícil problema del color, que es la materia propia de la pintura. Entre los materiales predominan las piedras. Por ellas se arriba a otro carácter de buena parte de la producción del

LORENZO DOMÍNGUEZ

escultor chileno: su sentido americano. Esculpe preferentemente en piedra, porque América es de piedra. Ahí está el alto testimonio de la América precolombina. Y como la piedra tiene voz en su escultura, de allí le viene uno de sus acentos americanos. Otros surgen de los temas, algunos de las soluciones plásticas que recuerdan —sólo recuerdan— antecedentes lejanos. Cosa importante: el conocimiento y los nombres de muchas de esas piedras, de interés y resonancia artísticos, le pertenecen. Se comprende que el escultor tenga siempre viva la lección de la escultura precolombina, la cual lo confirma en su vocación monumentalista. El tercer rasgo vincula su labor —parte al menos— con nuestro tiempo. Tiempo de crisis, de encuentro de corrientes, de quiebra de esquemas de toda clase. Muchas de las obras de Lorenzo Domínguez son de expresión bárbara, primitiva, originaria, caótica. Esa expresión no surge tanto de una variedad de búsquedas formales, sino del contenido profundo de esas obras. Muestra de ello es parte de *El Planetario* y de los *Fierros bárbaros*. Por eso Lorenzo Domínguez es uno de los escultores más vivientes de América.

LA OBRA: VALORACIÓN

Después de estudiar los caracteres que vinculan y agrupan las esculturas de Lorenzo Domínguez, hay que referirse a los valores plásticos de las mismas, destacando aquellas que sobresalen. En las páginas precedentes quedan dibujadas las líneas artísticas que enhebran sus trabajos. Cada corriente tiene su aparejo conceptual, su técnica, su oficio, hasta su factura. Son como miradores desde los cuales se abarcan determinados horizontes y se tienen especiales limitaciones. Ninguna, sin embargo, es tan amplia que satisfaga toda la capacidad de invención humana o agote todas las posibilidades de la plástica. De allí que para estimar con objetividad las obras de arte, haya que colocarse primero en el mirador desde donde el artista mueve su mundo plástico. Pero eso solo no basta. Es preciso entrar en relación directa, mediante intuición seleccionadora, con lo que tienen de único y peculiar las obras, escogiendo aquellas que encierran más plenitud e intensidad de arte. Después es preciso trasladar esa riqueza, mediante una intuición totalizadora, al cuerpo de las palabras. El trasvasamiento nunca es perfecto, porque no hay equivalencia posible entre idiomas o lenguajes diferentes. Lo que las obras tienen de intransferible y peculiar pide una rela-

ción personal y directa, insustituible por el concepto y la palabra. Éstos prestan el servicio estimable de conducir como de la mano al corazón de las obras, donde aletea el pájaro de la belleza. Pero es preciso verlo para no dejarlo escapar.

Entre las obras de acento expresionista es admirable la cabeza de *Víctor Delhez* (1940). Es un mármol hermoso, de expresión vigorosa y muy depurada, que el tiempo comienza a patinar. De esta obra dice Jorge Romero Brest: “Una de las más valiosas, donde la materia adquiere los caracteres universales de una vida superior. No desestima en él la captación de lo físico y lo psíquico del sujeto, pero no debilita la severidad de la estructura introduciendo elementos anecdóticos. Excluye toda alusión y valido de los elementos de expresión más simples y depurados, más claros y rotundos, crea una forma plástica en la que la sustantividad humana se espiritualiza” (J. Romero Brest: *Lorenzo Domínguez*, Edic. Poseidón, p. 16, Buenos Aires, 1944). En la misma línea plástica sobresale también la cabeza del pintor *Augusto Eguiluz* (1941), notable por la concreción poderosa que alcanzan la expresión humana y por la enérgica presencia del material. La exaltación llega al máximo en algunos sectores, como en las orejas. En *La Señorita* (1951) se advierte un expresionismo sin violencias. No tiene la confusión de elementos de las primeras obras. La expresión surge del interior de la materia. No es superficial. Es una obra bien organizada y resuelta, con acentos góticos y de la imaginería española. El cuello es muy hermoso. Con planos y volúmenes asimétricos, bien definidos, el conjunto es de expresión suave. En la línea impresionista, la testa de *Pablo Burchard* (1936) muestra a la vez que las impresiones de superficie, la solidez de construcción. Las formas se asientan en el dibujo y en el volumen. Los empastes son vigorosos. La pátina, aplicada con gusto, inventiva y acierto, realza la presencia del bronce en la obra. La de *Beatriz Capra* (1948), muy reciente, y también de acento impresionista, es mucho más depurada, vigorosa y clara que la anterior. Cosa notable: durante su juventud, Lorenzo Domínguez quiere ser moderno. Y el esfuerzo se nota. En los trabajos recientes, cuando no lo pretende, lo es con gran plenitud. De los trabajos que recuerdan a los griegos, triunfa el espléndido *Torso* en piedra rosa-gris (1947). Todo en él es plenitud plástica. Su gran pureza de formas es subyugante. La piedra tiene tonos cálidos, pero sin que exista en ella nada de pintoresco. La luz resbala tranquila sobre su superficie sin sombras. Contemplado a contraluz, sus formas aparecen ricamente expresadas en los volúmenes. No tiene perfil, porque no hay líneas. Por eso no es dibujable, a menos que se lo interprete. No se puede expresar con líneas su plenitud

plástica. Junto a ese torso puede colocarse el *Fragmento* (1943), una cabeza en mármol de Carrara. Es magnífico. Por su contención no llega a ser sentimental. Al aire libre la luz lo levanta en bellísimas modulaciones, a pesar de ser una obra más bien íntima, para lugares cerrados. Está sabiamente cortada. *Jacqueline* (1937) es felicísima en su pureza de formas y de líneas. Hay en ella inflexiones del Renacimiento.

La elección es difícil en las obras de orientación monumentalista. En los retratos hay que observar que el escultor tiende no a la expresión puramente individual, sino a las de los tipos humanos. O lo que es lo mismo: su meta es lo general, lo universal. En esa línea plástica está *Lilión* (1937), una cabeza en mármol verde, vigorosa y construida. Sus formas son geometrizarantes, aunque no por eso menos viviente — con la vida del arte—, lo cual le permite una recepción atrevida de la luz. El parecido surge de la construcción, del enlace o unión de los volúmenes y los planos. La materia es riquísima en calidades, que por momentos parecen metálicas. La cabeza del poeta *Ramponi* (1944) tiene una intensa exaltación psicológica del yo y sus volúmenes parecen querer restallar en la superficie. *La Cuyanita* (1944) es una cabeza de niña de gran unidad plástica. Es un tipo humano: el niño criollo con su mixtura indígena, con sus ojos tristes, con sus particulares rasgos físicos y psíquicos. La de *Sergio Sergi* (1945), donde la monumentalidad de la forma es tan plena que parece empujada desde adentro. Es un granito pulido al máximo, de tal modo que refleja los objetos exteriores. Su pulido es muy brillante. Sus formas son simples y su concepto monumental. La oreja izquierda es casi un trozo de materia. La de *Paco Correas* es una bellísima piedra dorada, llena de carácter y muy juvenil. Es una de las obras más felices del escultor. La de *Clara Federica* (1947) es una piedra dorada, muy sólida de construcción, bien modelada y muy rica en calidades. Es una hermosa cabeza. La de *El Fundador* (1948), con algo de iluminado, de santo y de labrador. Todas esas obras se agigantan y llegan a su total expresión al aire libre.

Junto a tales obras, y dentro siempre de la línea monumentalista, existen algunos trabajos con gran asimetría en sus planos y volúmenes. Esa asimetría no se siente, porque el escultor consigue magistralmente la perfecta unificación de las obras. Se destacan las cabezas de *Marjorie* (1947) en mármol, la de *Argentina Gómez Cornet*, plenísima y de gran unidad. Tiene algo de *La Luna* (su bonhomía, su placidez, su serenidad). También son hermosas *Leonor* (1950), un granito en tono mate, de gran dureza psicoló-

gica; la cabeza de *El Negro* (1951), en piedra azul oscuro, es muy vigorosa. Por su fuerte valor expresivo se la puede ubicar en la línea expresionista, en la cual constituye una culminación. Como ordenación de volúmenes es una obra perfecta. Su deformación y asimetría, tan violentas, no se sienten por la admirable e interna unidad de la obra. El modelado es riquísimo, sin molestar por eso la visión del observador. La nariz, muy deformada, a tal punto que es más ancha que alta, se la percibe blanda en la dureza del material. La deformación de la cara es notable del lado derecho. *Retrato de mi mujer* (1951), en mármol de Carrara, está entre las obras de fuerte asimetría de planos. Uno de sus ángulos, el izquierdo, es dulce, de planos y superficies suaves. Esa dulzura se extiende hasta el cuello, descubierto. El ángulo derecho es violento, enérgico, fuerte. Tiene mucho interés como escultura. El modelado es riquísimo en calidades. La unidad es perfecta.

Siempre dentro de la orientación monumentalista, existen en la producción del maestro Domínguez bellísimos desnudos. Entre los de tamaño grande, *Olimpiada* (1937) es escultura de equilibrio y aplomo perfectos. Destinada al bronce, aúna la plenitud de las formas con la finura de los detalles. Obra que representa una figura juvenil, de acentos varoniles, no presenta ningún elemento antiplástico. Todo en ella es energía y vigor. En *La Casada* (1943), su simplificación constructiva y sus grandes planos muestran que está concebida para ser realizada en piedra. Sus planos, aristas y volúmenes están ligados al orden total de la obra. Otro tanto puede decirse de *Desnudo Sentado* (1945), estudio en yeso y cuyo destino es la piedra. Entre los de tamaño pequeño, hay algunos de formas fuertemente geométricas y otros de formas orgánicas, pero todos intencionadamente falsos. Son obras de construcción volumétrica. El volumen no se sacrifica a nada: ni al dibujo ni al color. En los cementos sobredorados y en los yesos la pátina no tiene interés pictórico. No hace violencia sobre la forma. No se la siente como pintura. Forma parte del material y está al servicio de sus cualidades y virtudes. En su uso el escultor muestra un acierto casi constante.

Es más difícil aún elegir en la serie de “El Planetario”, conjunto de obras del mayor interés escultórico y que por sí solo bastaría para asegurar el nombre de cualquier escultor de fama. Y sin duda tiene en la producción de Lorenzo Domínguez un sitio de privilegio. *La Luna* (1940) está en piedra negra, con su rostro inclinado, como una viajera en la obscuridad del granito. Tiene la placidez de la luna y es tierna por sobre su monumentalidad. *El Sol* (1942) es un relieve de expresión simbólica, como caballero del

cielo, infatigable viajero, con su bastón de caminante. Constante enamorado de la luna, lleva su imagen en un medallón de leontina. En su mano sujeta un reloj moderno. *Saturno* (1943) es nocturnal, bárbaro, originario, con la materia enérgicamente exaltada, con su anillo, con un puño y un ojo que parece ver todavía la gestación primera de las cosas. *La Vía Láctea* (1947), de contenido y expresión poéticos. Tres son las versiones de esta obra: en yeso, madera y piedra. Ésta es la mejor. Es una piedra extraña, muy bella, de tonalidades que recuerdan el cielo y las nubes. Es como un grito de estrellas que lanza el universo. La materia tiene una presencia viva e inmediata, que culmina en el trozo de la mano izquierda. Junto a la piedra están las versiones en madera y yeso. Son tres obras distintas, aunque las vincule el hilo común del tema. Son tan concretamente vivas que no hay modo de confundirlas e ilustran adecuadamente la importancia que el maestro Domínguez da a la materia en la escultura. Cada materia exige una realización distinta. En la madera el rostro que vocea emerge veladamente. El escultor aprovecha la forma sugerida por el leño y pondera la expresión plástica con algunos toques verdes, oros y marrones. En el yeso, las formas son bien definidas, pero no tiene la belleza de la piedra. Está *Venus* (1942) en la forma de un rostro recostado y sonriente, cuya realización está ligada con el tema del amor. Es un púrpura rojo, que el tiempo va poniendo cada vez más lindo. *Lucerito* (1943) es un desnudo vigoroso y tierno en piedra rojiza, de expresión monumentalista. A pesar del vigor y de la falsedad intencionadas de las formas, predomina en esta obra una muy dulce expresión de ternura. *Berenice* (1944) es un desnudo que surge lento y delicado de una materia rojiza y estriada, con vetas claras y hermosas. No tiene perfil: tal es su plenitud plástica. No tiene líneas firmes y quietas, sino formas que van y vienen inquietamente con la luz. *La Muerte* (1949) integra *El Planetario* de un modo especial. Las otras obras de la serie son de expresión tierna, clara, serena, con excepción de *Saturno* que es nocturnal y primitivo. *La Muerte* pertenece a *El Planetario*, no como elemento de su orden, sino como aquel que se retira siempre más allá del orden, a lo inabarcable por la razón, de donde regresa para disolver el orden y la armonía de la naturaleza y la sociedad humana. Es una piedra negra, casi cúbica, de aristas rígidas y tajantes. La boca, fuera de todo canon que no sea el de la composición plástica, tiene una sola hilera de dientes. La muerte está allí yendo, esquinada, hacia el contemplador. En esta piedra ocurre al revés de lo que es común: no son los negros los que se alejan y los blancos los que avanzan. Son los negros los que vienen y los blancos los que se fugan. Es como un negativo, como la muerte. Finalmente, aparece *Jeroglífico del*

Tiempo (1950), bajorrelieve de expresión abstracta, aunque plásticamente muy claro. Sus proporciones y su composición son las de una hermosa estela decorativa, que recuerda por su sentido americano, otras del arte precolombino. Su composición es radial y se articula siguiendo los ejes de una X. Se sostiene en dos vigorosas piernas. Todo es tremendo en la porción inferior de la obra. El tiempo, el gran devorador, destruye todos los seres y se consume él mismo según lo muestran sus propias laceraciones. En el centro la tortuga, símbolo de la estabilidad y la permanencia, marcha con sentido contrario al tiempo. Arriba todo es levedad y fluidez plásticas. Están en esa porción los cuatro elementos de los antiguos, el hombre y el huevo de toda creación. Por uno de los costados, la mano humana aferra o intenta aferrar en vano el tiempo. Cuando se recorre la estela de abajo hacia arriba, la obra se colma de sugerencias filosóficas: se asciende de la materia inerte a la vida y el espíritu. En total: una estela hermosa, profunda y subyugante.

Entre las máscaras hay dos de *Lino Enea Spilimbergo* (1950). ¡Lindo nombre para un artista! Son estudios hechos de memoria, documentos para un retrato. Ambas son de interés. Una es de formas definidas y se acerca al retrato. Es un rostro pacificado, sin luchas irreconciliables, aunque con la huella de las mismas en ese desdén que florece entre sus labios y en ese párpado replegado que cierra el panorama íntimo. La otra es de factura impresionista, con una pátina que la acerca a un fundido de bronce. Los verdes son aún violentos. Algunos toques de oro sacan las formas. Por debajo de la superficie llena de elementos, se observa una construcción muy sólida. Es la expresión de un hombre que se para bajo la presión de muchas circunstancias, que se yergue altivamente por entre una materia indócil y espeta al mundo sus injusticias a puñadas. Domina en esa máscara la expresión varonil.

Valoraciones como las que preceden, y muchas otras que se podrían hacer en presencia de cada obra, bien que desentrañan rasgos íntimos de muchos trabajos largamente estudiados, resultan a la postre insuficientes. Completan y ahondan los caracteres por corrientes o tendencias plásticas estudiados en el capítulo anterior, pero no recogen lo totalmente intransferible de cada obra. El arte —la escultura en el caso— es mostración. No demostración. Las obras de arte son individuos plásticos vivientes, con aspectos reales e ideales que la malla conceptual y el lenguaje no pueden trasladar con entera fidelidad. No hay entre esos mundos equivalencias posibles. Los conceptos y las palabras sirven sí —servicio estimable— para señalar, sugerir y conducir, de modo parecido a como señala, sugiere e

indica la mano. La relación directa, atenta y paciente con las obras es insustituible. Ni siquiera la fotografía y tampoco las reproducciones, por fieles que sean, pueden trasvasar la augusta peculiaridad de las obras de arte. En comunión con ellas, revelan lo que tienen de único, de personal y subyugante. Si se logra entrar en ellas, los conceptos de caracterización y de evaluación son como briznas secas que, luego de prestar su servicio, hay que arrojar al viento. Después de todo, quizá sea el artista quien mejor las conozca. Fue en el arte, con Leonardo, donde nació primero la intuición y luego la idea de que conocemos de verdad sólo lo que hacemos: *verum et factum convertuntur inter se*. Y no es por azar que autor y autoridad tienen el mismo origen.

ARTE Y FILOSOFÍA DEL ARTE

Quienes se ocupan de Filosofía del Arte no tienen por lo común conocimientos seguros del arte en su historia y manifestaciones, así como tampoco un trato muy directo y concreto con las obras y los artistas. Lo común es que sean profanos en arte, aunque instruidos en filosofía. Con la filosofía del arte ocurre lo que con la del derecho y la de la ciencia: requieren para su cultivo varias capacidades muy difíciles de encontrar juntas. Eso no quiere decir que no existan verdaderamente filósofos del arte, pero son escasos. Eso no es todo: falta también el apoyo de la psicología, una niña entre las ciencias ya hechas. Así se comprende que los filósofos tomen puntos de partida falsos en sus interpretaciones y teorías sobre el arte. Algunos lo reducen a sentimiento, tanto desde el punto de vista de la vertiente de donde brota la obra de arte como del órgano que interviene en el goce o complacencia que ella produce en el observador. Para otros es la imaginación y la fantasía las que cumplen tales funciones. La estética subjetiva inglesa de los siglos XVII y XVIII pone el acento en el sentimiento y en la fantasía. No es el sentimiento el que tiene que justificarse ante el tribunal de la razón, sino la razón ante el sentimiento. La belleza no es una cualidad objetiva y los juicios de gusto no tienen ninguna validez universal. Hume es quien da el paso decisivo hacia el subjetivismo en filosofía del arte. Según él, entre varios juicios de conocimiento sobre un mismo objeto hay uno que es verdadero, mientras que los juicios basados en el sentimiento, como son los de belleza, todos son igualmente verdaderos. La objetividad en el campo de la estimativa artística queda así rechazada. Pero como no le satisface la total

negación de la universalidad de los juicios de gusto, la sustituye con una generalidad que se funda en los actos psíquicos uniformes de los hombres. Shaftesbury trata de superar el subjetivismo con su panteísmo metafísico y su intuicionismo estético. No se puede asir la belleza mediante conceptos. Ella expresa el logos de toda la realidad. Su tesis se puede concretar en la afirmación de que toda belleza es verdadera, la que, de momento pareciera confundirse con la de Boileau: “Nada es bello sino la verdad”. Sin embargo, el contenido de las mismas es completamente distinto. La belleza no se conoce por medio de abstracciones; se la alcanza intuitivamente y se la aprehende viviéndola. En el juicio de gusto se identifican el objeto y el sujeto, se pasa del mundo creado al mundo que se crea y se realiza la unión del hombre con Dios. Hutcheson sostiene, por su parte, que la belleza es la armonía que despiertan en nosotros la naturaleza o las obras de arte. Existe en el hombre un sentido interno que le permite captarla. Sentido de la belleza llama a la facultad de poder percibir tal armonía; es un acto de la voluntad divina y es en sí misma pasiva. Necesita de los objetos para manifestarse. Insiste en que es la afectividad la que orienta hacia la belleza. Hay en él un intuicionismo de matiz psicologista. También Kant dice que el sentimiento de placer y dolor es la facultad del arte. La concibe como el libre juego de las facultades de representar: el entendimiento y la imaginación. El sentimiento de placer y dolor surge de la relación de las facultades y no de las representaciones de las mismas. Como en el sentimiento estético interviene la facultad de conocer, que es la que asegura la universalidad en los juicios de conocimiento, asegura a su vez la universalidad de tal sentimiento. La facultad del arte es trascendental y no empírica, como ocurre en los autores ingleses, y su idealidad explica la objetividad, el desinterés, la necesidad y la universalidad del juicio de gusto. Otro tanto ocurre con los románticos del siglo XIX, aunque por caminos diferentes. Para ellos la razón es el órgano de la ciencia, porque es descarnada, atemporal y despausada. El sentimiento y la fantasía se convierten en la facultad artística. Hay que recordar aquí a Richter, a Fichte. El idealismo subjetivista se prolonga después en Federico Schlegel y en Ludovico Tieck, en Novalis, en Solger. En nuestro tiempo Croce y Scheler, cada uno a su modo, asientan el arte y la apreciación del mismo en el sentimiento. La intuición de uno y la captación de los valores estéticos del otro, son emocionales.

Otros filósofos destacan el papel de la razón en la organización de las obras de arte y en la apreciación de las mismas. El racionalismo de los siglos XVII y XVIII es objetivista en filosofía del arte. Sostiene que no es

posible formular juicios de belleza sobre la base de las impresiones o complacencia que las obras despiertan en el contemplador. Tales juicios para ser válidos universalmente tienen que apoyarse en los principios racionales que rigen el arte. El arte es el émulo de la naturaleza y su legislador es la razón. El racionalismo desechaba el sentimiento, la imaginación y la sensibilidad por considerarlos oscuros y confusos, más propios del animal que del hombre. Los artistas no pueden seguir impulsos arbitrarios, pues hay principios racionales que obligan a componer la obra artística de acuerdo con determinadas normas. Boileau es quien realiza, en el campo poético, el esfuerzo de encontrar las formas racionales en las creaciones poéticas, los géneros literarios y los principios racionales de los mismos. Dice que el arte es bello porque es verdadero. Admite, sin embargo, la inspiración, como sostén del proceso de elaboración de la obra, aunque su huella no tiene que aparecer en la organización de la obra conseguida. El punto de partida de Boileau se encuentra en Descartes. Alineados en la misma dirección aparecen André, Crousaz, Leibniz, Wolff, Baumgarten. Este último tiene un lugar peculiar, porque reconoce junto a los conocimientos claros y distintos, de los que se ocupa la lógica y la gnoseología, una zona de conocimientos que brotan de la sensibilidad y que no se dejan reducir a los primeros. Busca, pues, la ciencia clara y distinta de esa esfera de la sensibilidad, a la que llama precisamente Estética, atento a la etimología griega. En el mismo siglo XVIII se desarrolla la polémica entre Gottsched y los estetas suizos Bodmer y Breitinger. El primero está en la dirección racionalista de Leibniz y su filosofía del arte es de carácter deductivo; los otros no atacan la razón como órgano del arte, pero el método que propone para el estudio de la poesía es diferente. Gottsched elabora una estética de tipo lógico, paralela en el campo de las ciencias a la física deductiva de Descartes. En la creación poética lo primero que hay que tener es un principio que sea verdadero o moral y luego hay que componer una trama que lo exprese. La elaboración poética se acerca a un proceso de fabricación perfectamente gobernado por la razón. Los otros sostienen que la poesía no sigue un proceso deductivo. La poesía tiene que conmover la imaginación y el sentimiento. De allí que lo maravilloso, que no tiene sitio en la doctrina de Boileau, tenga un lugar de preferencia en los autores suizos. Ellos no desconocen los elementos racionales en la obra poética, pero sí dicen que tiene que llegarse a ellos por entre los elementos sensibles, intuitivos y emocionales. La diferencia es de método principalmente.

Kant hizo el gran esfuerzo de superar las corrientes subjetivistas y objetivistas en arte. Su respuesta es subjetivista, pero de una subjetividad ideal,

trascendental, que se torna objetividad cultural. La solución es paralela a la que da en la esfera del conocimiento científico, cuya necesidad y universalidad no se funda en la estructura óptica de la realidad, sino en la gnoseológica del sujeto trascendental. Pero como la subjetividad es ideal tiene también una objetividad empírica. La belleza no es una cualidad que ópticamente le pertenezca a los objetos. La belleza es una relación. En el juicio de gusto no se toma en cuenta lo que sea el objeto, sino la relación entre la representación del objeto y el sentimiento de placer y dolor que produce en el sujeto. La representación del objeto pone en libre juego las facultades de conocimiento, la imaginación y el entendimiento, pero las pone en juego en cuanto facultades. El libre juego de esas facultades constituye el sentimiento de placer y dolor, la facultad del arte. A los esfuerzos de Kant, siguen los de Schiller donde se advierte la influencia de aquél, un fondo clasicista aprendido y un romanticismo de época y de temperamento. También cuenta los aportes de Goethe. En el siglo XIX, además de las doctrinas estéticas del idealismo objetivo, con Schelling y Hegel, el arte es interpretado como manifestación de la voluntad noumenal del mundo en Schopenhauer, de lo inconsciente cósmico en Hartmann, de la forma pura en Herbart y Zimmermann, de las fuerzas dionisiacas en Nietzsche. Otros autores, como Solger, Weisse, Vischer, Rosenkranz, Carriere y Schasler tienen doctrinas que Bernard Bosanquet —*Historia de la Estética*— ubica entre las idealistas objetivas. Después vuelve la estética psicologista: Fechner, Stuart Mill, Volkelt, Lipps, Gross, Meumann, Külpe. Estos teóricos del arte apoyan sus estudios principalmente en la psicología. Su influencia se prolonga en el siglo XX con los nombres de Ziehen, Lange, Lipps, Gross, Meumann, Külpe. En las primeras décadas del siglo actual, se difunden las ideas estéticas de Croce, Gentile, Cohen, Santayana, Müller-Freienfels. Con el desarrollo de la filosofía de los valores y la filosofía de la cultura, la filosofía del arte entra por otros cauces, donde se vuelve a plantear el viejo problema del objetivismo y el subjetivismo. En los últimos años empieza a tomar impulso la interpretación existencialista del arte.

En los estudios de filosofía del arte, se echa de ver la ausencia del papel que tienen los materiales en las artes y la presencia de la materia en los resultados artísticos. Ni siquiera se discriminan esos conceptos, que aparecen usados indistintamente. La intervención tan importante de los materiales y la materia en la tarea artística, sin los cuales no se la concibe, no aparece enfocada desde la perspectiva de la filosofía del arte.

Hay, desde luego, tratados sobre los materiales de las distintas artes, pero desde un punto de vista científico y técnico. Faltan las reflexiones sobre la significación estética que tienen los materiales en las artes y la función artística de la materia en el proceso de producción y en la obra conseguida. Se sostiene, sí, que ciertos conceptos son insuficientes, tales como los de materia y forma, y se los reemplaza por otros que no resuelven nada: los de forma y contenido. La significación de esos términos es inestable en las obras de filosofía del arte y casi siempre muy vaga. Se intenta salvar el desajuste con integración de conceptos: universal concreto, “forma riempita” (Croce), contenido objetivo y “temple” (Pfeiffer), etc. También hay autores que mantienen el valor de tales distingos antes y durante el proceso de realización de la obra, pero que prescinden de ellos delante de la obra terminada. Y hablan de “forma” como equivalente a la obra de arte concreta. Sus razones son atendibles. Los materiales —dicen— son realidades físicas y como tales son provisoriamente consideradas por el artista. Durante el proceso de creación se transforman en imágenes que ocultan o desvían lo físico. Y lo que de físico quede o deba quedar ayuda o tiene que ayudar a la expresión artística de la obra. Las obras de arte auténticas son, en cierto modo, resultados metafísicos, porque todo lo físico ha quedado convertido en imagen o a su servicio inmediato. En ese sentido se puede llamar a la obra terminada “la forma”. Claro que entonces el concepto de forma tiene un valor filosófico que se aparta de su uso en el lenguaje artístico. En escultura la forma es el límite del volumen con el espacio y está determinada por la ubicación del plano en el espacio¹. El modelado es de la superficie del volumen y la calidad es la expresión superficial. Todas estas cuestiones no se pueden resolver si no se estudia la presencia estética de la materia y el material en el arte. Tampoco se ve claramente en tales estudios cuál sea el elemento que especifica y diferencia el arte frente a otras actividades y objetos culturales. Sobre la finalidad del arte, las respuestas son innumerables. En ellas se mezclan los fines del hombre con los del artista y los de sus obras. No es de su naturaleza el conocimiento de la verdad, de Dios, o del bien, ni el placer de los sentidos, del sentimiento o el gozo de la voluntad. Se sustituye la belleza como destino del arte, al fin de cuentas sin ninguna ventaja, porque los sustitutos son insuficientes y confusos. Eso no quiere decir que la belleza sea la finalidad inmediata del artista. Su fin es la obra perfecta y todo lo perfecto es, en alguna medida, bello. La belleza es la finalidad metafísica del arte, pero lo que el artista realiza es una obra concreta e

1. Este concepto identifica la forma con el contorno o configuración. No es la forma en el sentido de principio espiritual que anima y da significación a toda la obra.

individual, que constituye para él un fin en sí. El fin inmediato del artista y de su arte es la perfección de la obra, que, por lo mismo, es una realización original y bella. El estudio de la finalidad última del arte conduce, naturalmente, a la metafísica, a la que casi siempre se aborrece sin conocerla. O quizá con más ajuste: el artista tiene un fin que es el de hacer arte, y no la realización de la belleza metafísica como tal. Él encuentra la belleza como una manifestación en los seres. No la busca, porque no es un objeto directo de su apetito o de su voluntad.

Otra cuestión que tampoco está aclarada en la filosofía del arte, es la intervención que tienen las distintas actividades anímicas en el conocimiento de lo bello. El conocimiento de la belleza natural o artística no pertenece a los sentidos exclusivamente, aunque se obtenga por mediación de algunos de ellos: la vista y el oído. Los sentidos entran en relación con la existencia de los seres y el placer que producen es interesado. Despiertan en la voluntad el deseo de la posesión, porque la voluntad sólo se colma con la posesión del objeto. El gozo que produce la belleza, en cambio, es desinteresado, pacífico, luminoso. Lo bello no se deja atrapar ni poner la mano, porque su encantamiento y maravilla se produce en la inteligencia intuitiva, que prende la belleza de un modo directo, sin abstracción alguna, en lo sensible concreto. Por eso los antiguos decían que la belleza es difícil. El error de los sensualistas consiste precisamente en sostener que la belleza es objeto de los sentidos, cuando éstos rozan y poseen, por decir así, el cadáver de la realidad. La belleza tiene origen metafísico y resplandece en los seres hecho cuerpo y realidad. No fatiga la inteligencia como fatiga el placer sensible a los sentidos y la carne. La inteligencia capta la belleza por medio de la intuición sensible. Los sentidos tienen un papel intermediario. La intuición de lo bello no está vinculada, pues, al discurso conceptual, que puede tener un valor preparatorio, ni a la voluntad. La belleza no despierta el deseo de posesión. El gozo que siente la voluntad y el sentimiento en el conocimiento de la belleza, depende del acto intuitivo de la inteligencia que la pone en relación gozosa con lo bello. Desde el punto de vista de la naturaleza de las cosas, el placer del sentimiento y el gozo de la voluntad dependen en la contemplación de la belleza, de la actividad de conocimiento de la inteligencia intuitiva. Según eso, el arte hecho con sensaciones o con pasiones o con objetos orientados a los sentidos y el apetito, no es auténticamente arte. Tiene el ropaje del arte, pero no contiene la maravilla de la belleza o de la poesía. Así se comprende que sean inauténticas todas las

corrientes que se limitan a la reproducción de la naturaleza, de sus sensaciones y formas. Otro tanto ocurre con las obras que se dirigen a las pasiones humanas, a lo que caduca y perece, a lo que se palpa y posee incompletamente. La belleza es una virgen que nadie ha tocado ni palpado nunca ni nadie tocará ni palpará. Es para contemplar sosegada y luminosamente. Quien la ha visto no la olvida jamás ni siente añoranza y nostalgia de ella, a diferencia de lo que pasa con lo que place a los sentidos y la voluntad. ¡Qué pocos son los que realmente la conocen! Si hasta el nombre de la ciencia que trata de estudiarla es equívoco: sólo hace mención de la sensibilidad y de lo que se conoce con ella. Tal lo que ocurre con el nombre de Estética.

Para Lorenzo Domínguez el artista inventa algo nuevo echando mano de los materiales de su arte. Para que la invención sea artística tiene que estar destinada, según los filósofos del arte, a expresarse o ser expresada. Con otras palabras: el artista tiene que transmitir por medio de la obra un contenido, un mensaje. “Hay aquí un error, expresa el maestro Domínguez. El arte no es mensaje¹. Tiene su propia finalidad. Esto trae como consecuencia que la distinción entre artes representativas y artes no representativas sea falsa. El arte no tiene por fin representar nada. Todas las cosas tienen un cordón umbilical con la realidad y el arte no es una excepción. Pero la realidad, la naturaleza, es sólo y exclusivamente un trampolín para el artista. Cuanto más dependa la obra de la realidad, menos artística será. Cuanto más se vea la mujer de carne y hueso en la escultura, menos se verá la obra de arte”. La naturaleza está animada de movimiento y el arte no. Para éste el movimiento y muchos otros elementos naturales son secundarios. Si la naturaleza se pusiera de pronto a hacer obras de arte, procedería de un modo distinto al que sigue en la formación de los seres naturales. Procedería como un artista, pero sus obras no tendrían nada que ver con las de los artistas que imitan la naturaleza. Sus obras serían siempre invenciones originales. El arte es un mundo nuevo, aparte, completamente distinto a la naturaleza y con una legalidad diferente. Los materiales, lo que de físico interviene en el arte, no interviene como naturaleza sino como elemento artístico. El artista selecciona, valora, pondera y compone esos elementos. El escritor cuando realiza una obra de teatro crea una serie de personajes a los que da distinta importancia: unos son principales y otros secundarios.

1. Es mensajero. La obra concreta es mensaje y cuando está conseguida, y por tanto es bella, produce su efecto o impacto estético. De allí lo de *bellum*.

Del valor que dé a los personajes, de la manera de moverlos en la escena, de los caracteres, de la acción, de los pensamientos, etc., depende el valor artístico de la obra. El mundo donde viven y se agitan los personajes de la pieza está fuera de la naturaleza. No son personajes sueltos y sí interdependientes. Si se introduce en la obra un personaje natural la descompone. El autor tiene que sacarlo. Si uno de los actores mezcla su acción con elementos naturales, sale del arte para entrar en lo natural o en lo social. Si llora en la escena porque se le ha muerto realmente la hija, lleva un elemento natural que rompe la interdependencia recíproca de los papeles y desajusta el arte. Otro tanto ocurre si el actor muere efectivamente en la escena. Y lo que se dice del teatro vale para todas las artes. Los sonidos de la música no son los sonidos de la naturaleza. En la música están sometidos a los principios de la composición, de la melodía, de la armonía. No se trata de los mismos sonidos de la naturaleza, de ciertos pájaros, del murmullo de las aguas, del canto del gallo, etc. Aquí surge la duda de si realmente existen sonidos en la naturaleza. La Física responde afirmativamente y dice que el sonido corresponde a una onda regular, es decir, periódica, mientras que el ruido es una onda sonora sin carácter periódico, en la cual los cambios de presión del aire, consecuencia de las dilataciones y contracciones, se suceden irregularmente. Aunque los sonidos físicamente sean los mismos, en la música tienen una función artística, están transfigurados y traspasados por la belleza que impregna la totalidad de la obra. Las obras descriptivas, que trasladan los sonidos naturales, sin transfigurarlos artísticamente, quedándose en un puro regalo sensorial, no son auténticamente musicales. También ellas necesitan de la transfusión maravillosa y metafísica de la belleza. En la plástica ocurre lo propio. Cuando se compone una obra plástica, la distribución de los espacios, de los plenos, de las masas, etcétera, no consiste en un simple traslado del natural, porque en tal caso no habría mutua dependencia de los elementos. Tampoco consiste la composición en la ordenación geométrica de los elementos. Cuando se la interpreta así, cuando se la reduce a distribución geométrica de volúmenes, formas, líneas, etc., se la paraliza y fragmenta y se ve sólo el aspecto cuantitativo y exterior del problema. La composición, sus elementos, su ajuste, tienen que depender de lo que el artista quiere decir, de la belleza que quiere encerrar en la obra, de instancias que no son naturales ni de pura proporción geométrica. Depende de una dimensión transfísica y cualitativa. Por eso es que la verdadera composición no se puede enseñar. Se puede, sí, enseñar a que se vea en qué consiste. Cuando se la entiende como problema cuantitativo,

como proporción, se la puede enseñar, pero esos conocimientos no aseguran resultados artísticos bien logrados. En arquitectura hay un caso muy ilustrativo. La arquitectura funcional distribuye los volúmenes y los vacíos teniendo en cuenta la función. A la función se ordenan los espacios y las masas. Pero como no compone con todos los elementos plásticos ni toma —es lo común— en cuenta la dimensión transfísica y cualitativa de la belleza, resulta una arquitectura fría. Funcional, sí, pero fría. Y funcional para una vida y una civilización materializada, pero no para una vida plenamente humana. Cada vez se está volviendo más ingrato vivir sepultados en un cementerio bajo tantas cosas muertas y en descomposición.

El arte y la naturaleza son dos mundos independientes, aunque lleven vida de relación. Como caso extremo se puede pensar en un arte que no tenga ninguna relación con la naturaleza. Se puede pensar, pero no se puede realizar. Si el artista no tuviera que emplear materiales físicos para realizar su obra, y si no tuviera que expresarse en imágenes, con imágenes que de algún modo provienen de la realidad sensible, el arte no tendría ninguna relación con la naturaleza. Sus obras serían totalmente inventadas, absolutamente creadas, dependiendo totalmente del arbitrio del artista, con una vida enteramente espiritual¹. De hecho eso no acontece: el artista trabaja sobre un material que casi siempre proviene de la naturaleza. Además expresa la belleza con imágenes y formas que se vinculan o aluden a seres y elementos de la naturaleza. Aunque el bisonte de las cuevas de Altamira pertenece a otro mundo que el bisonte real, la imagen de aquél alude a la imagen de este último. El artista creador desde la nada tendría que ser espíritu puro y sus obras supremamente espirituales. En tal caso nada tendrían que ver con la naturaleza. Pero con ello se habría aniquilado el arte, porque es de su naturaleza que sus obras viven en la materia sensible y concreta. El artista resulta así, por un lado, esclavo de la naturaleza y por otro señora sobre ella, sometiendo los elementos materiales a una ley propia, la de su propio espíritu, en tanto es capaz de conocer y realizar la belleza.

En el arte, además de la cuestión del material y la materia, y la de la finalidad, existen otras dos grandes cuestiones con problemas conexos. La primera es la de la vertiente subjetiva desde donde brota la obra artística. La actividad artística tiene una dimensión subjetiva, lo que no quiere decir

1. Pero nadie las entendería. De allí el sentido de la expresión aristotélica de que el arte es imitación. El arte es imitación en el sentido de que se tienen que tomar temas o motivos conocidos por todos para componer el artificio o imagen estética.

inmanente, puesto que termina en una materia exterior. Si bien desde el punto de vista del conocimiento de la belleza, es la inteligencia la que la capta o prende intuitivamente en sus manifestaciones sensibles, con intervención de los sentidos de la vista y el oído, desde el punto de vista de la realización de la obra de arte que encierra belleza, intervienen activamente otras direcciones de la conciencia: sensibilidad, fantasía, memoria, emoción, voluntad... Es frecuente desear el papel que cumple la inteligencia. Aquí también hay error. El papel de la inteligencia es activo durante el proceso de producción de la obra. Interviene en el conocimiento de los materiales, del modelo, de la naturaleza, de su oficio. Ese conocimiento no es intuitivo, sino de movimiento racional y discursivo. No hay que confundirlo, sin embargo, con el conocimiento científico. El conocimiento artístico es de carácter operativo y práctico. Esa finalidad práctica lo separa del conocimiento científico. Así los conocimientos de anatomía, de perspectiva, de proyectiva, de química de los colores, de los sonidos, de la lengua, etc., que tienen los artistas en las respectivas artes particulares, no son los de la anatomía descriptiva o morfológica, o los de la geometría, la química, la física o la lingüística. No tienen un fin puramente teórico, sino práctico en el proceso de la creación artística. Y con ese criterio tiene que enseñarse los. El conocimiento anatómico de los elementos de la oreja no tiene la misma función para el médico que para el alumno que se inicia en el modelado. El conocimiento de la lengua no tiene la misma dirección en el lingüista que en el poeta o en el novelista. Pero esto no es todo. Durante la creación intervienen la inteligencia y las otras actividades del espíritu. Ese proceso comienza con la concepción de la obra. Ese momento no consiste simplemente en la elección del tema, pues éste muchas veces es dado al artista, quien tiene que resolverlo como un problema. En la escultura es frecuente el caso donde el escultor no elige el tema: el caso de los monumentos, por ejemplo. Y en general en los trabajos por encargo. La concepción de la obra comienza con una idea o visión mental simple de la solución bella de un tema o de un asunto. Esa visión (εἶδος) el artista puede encontrarla rápidamente o bien tras afanosa búsqueda, pero siempre se trata de un encuentro y no de una construcción subjetiva. Cuando ocurre esto último la obra padecerá ese origen y aparecerá como una fabricación ingeniosa, pero sin la bella vitalidad que tienen las verdaderas obras de arte. Esa visión implica a la inteligencia y también a la sensibilidad y la imaginación. No se trata de un concepto. Y no se puede trasladar en conceptos. En ella el artista encuentra solución al problema y en esa solución va también la materia del

arte. El artista resuelve plástica, literaria o musicalmente su problema y da realidad sensible y patente a la visión o intuición simple. Para ello necesita llegar a un plan, a una composición, que encarne y dé la primera objetividad a la solución encontrada. Hay en ese segundo momento actividad racional, movimiento discursivo, intervención activa de la fantasía, de la memoria, de la experiencia, hasta conseguir que se transparente en imágenes la espiritualidad y el hilo de la belleza. Es el proyecto o plan de la obra. Después viene la realización —dar realidad al plan— de la obra en un material que, de presencia física, tiene que asumir presencia espiritual, transformándose en materia viva de la obra de arte y desapareciendo toda su pasividad y su inercia. En la última fase, interviene el artista con toda su realidad vital y anímica, con sus manos y sus herramientas, con su entera realidad.

En la segunda vertiente del arte, está la obra como un fruto logrado. Para Lorenzo Domínguez el arte es, en su realidad objetiva y cultural, “una de las formas de la vida espiritual, es una proyección viva de la vida misma. Dios crea, es decir, hace algo de la nada. El hombre inventa, es decir, hace algo nuevo valiéndose de lo existente, de lo creado. Pero no todo lo que el hombre inventa es arte. Arte es toda invención sublimada hacia fines de manifestación estética. Un grito es una forma de expresión: el hombre expresa su alegría o su dolor por medio de un grito, pero no es una manifestación artística. La necesidad de guardar o de transportar agua para beber, obliga al hombre a tomar del medio ambiente una vasija natural: una hoja, una corteza seca o mejor una concha de animal. El hombre es capaz de aprovechar en su propio provecho los medios naturales que lo rodean. A falta de formas naturales, las fabrica utilizando los medios de que dispone. El hombre muestra así su capacidad de invención, de hacer algo nuevo, algo que no existía antes. Da de ese modo el primer paso en el camino del arte, en el camino que conduce al arte, en el que sólo logra penetrar tras largo proceso, cuando empieza a sentir la necesidad de exaltar su invención hasta convertirla al mismo tiempo en expresión artística, esto es, cuando la invención sobrepasa su finalidad puramente funcional y pretende, además, expresar o fijar una posición espiritual frente al objeto realizado”. La invención es utilitaria cuando tiene finalidad práctica, cuando está destinada a servir una necesidad inmediata y material, y es desinteresada cuando su finalidad es de simple expresión de belleza, aunque logre una aplicación mediata o ulterior, perseguida o no. Son buenos ejemplos la casa y la pirámide egipcia. Arquitectura funcional una y arquitectura abstracta la otra. La

casa sin función no tiene finalidad. La pirámide tendrá siempre sentido espiritual, con función o sin ella. En toda obra de arte existe una doble presencia: la presencia de lo real y la presencia de lo ideal, contra lo que afirman ciertos filósofos que aseguran que el arte es real, sólo y exclusivamente real. La presencia de lo ideal mental es lo que hace, en último término, que las obras de arte sean resultados metafísicos y revelen valores ontológicos. Hay en ellas una dimensión transfísica. “Toda la filosofía del arte elaborada hasta ahora —agrega el maestro Domínguez— es endeble, pues atiende únicamente a los elementos reales y prescinde de la otra mitad ideal. Es también por eso que he rechazado rotundamente, como método de enseñanza, la copia de obras por parte de los alumnos, porque sería como si en Matemáticas, en lugar de resolver problemas, se diese a copiar resultados. Una escultura en su aspecto objetivo, en su presencia real, es como un resultado en Matemáticas. Y lo que el alumno debe conocer es precisamente el proceso por el cual se obtiene un resultado. Esta concepción revoluciona toda la enseñanza del arte, encaminándola por su auténtico derrotero, es decir, a la enseñanza de lo subjetivo consciente, a lo que de filosófico y de lúcido hay en el arte. La obra de arte es un resultado objetivo de un proceso ideal; por lo tanto la enseñanza debe ejercerse directamente sobre el desarrollo de este proceso, al contrario de lo que se ha hecho hasta ahora, en que toda la enseñanza ha estado siempre dirigida a la ejecución de un resultado-prejuicio, falto de proceso y vacío de contenido”.

Los historiadores y los filósofos matan por lo común la vida de las obras de arte. Las clasifican y estudian como si fueran animales muertos y disecados. La malla conceptual que tienden sobre ellas sólo recoge lo que tienen de común, indiferente y exterior y deja escapar lo que llevan de intransferible, irrestañable y peculiar. Lorenzo Domínguez lo expresa así: “El arte es vida. Por lo tanto una obra de arte es un ser vivo y actúa como un ser vivo. Al afirmar que una obra de arte es un ser vivo, no quiero decir, ni mucho menos, que es la representación de un ser vivo. Todo lo contrario: no representa nada, puesto que es. Un cuadro o una escultura no representan nada. Son un cuadro o una escultura y empiezan a dejar de ser cuadro o escultura en cuanto empiezan a representar algo determinado, tanto para el artista como para el espectador”. Cada obra de arte auténtico es de una peculiaridad augusta. Lo que no quiere decir que esté enclaustrada y encerrada en sí misma. Ninguna obra de arte es hermética. El conocimiento de los aspectos exteriores y comunes, es útil para moverse en la selva amazónica de la pro-

ducción artística, pero sin valor para expresar los lados singulares y propios. Porque las obras de arte constituyen algo nuevo, se explica la existencia de los devotos de las mismas. Es común en los museos de Europa, gentes que viven subyugadas y estupefactas, extrañadamente pacificadas por algunas obras, por las que se hallan como imantadas. La belleza se difunde, se irradia, se trasmite al espectador o al lector. Lo cual indica también que no existen obras herméticas. Si realmente son oscuras, si no sacan chispas, no son auténticamente obras de arte. Lo que no quiere decir que la vida de las obras de arte haya de estar forzosamente en la superficie y a flor de piel. Para comprender las obras es preciso ponerse en el punto de apoyo desde donde el artista mueve su mundo plástico. Después se podrá ver, estimar y juzgar, lo cual no siempre es fácil. Supone una educación que la gente no siempre tiene y un esfuerzo que no siempre hace. Esto no significa algún grado de privación en la objetividad y universalidad de la obra. Son normas para el crítico de arte.

Los errores no circulan únicamente en los trabajos de filosofía del arte, sino también en los que tratan de las distintas artes particulares. Los motivos son los mismos. En el libro de Bruno Adriani (*Los problemas de la escultura*. Primera parte. A., p. 46, Edic. Argos, Buenos Aires, 1949) se lee: “El tamaño de la obra no tiene importancia”. “Yo diría —corrige el maestro Domínguez— que el tamaño real tiene importancia, pero mucha importancia. El trabajo de escultura de mayor dimensión que el natural debe ser tratado con un criterio distinto que el de igual tamaño. A fin de que no se sienta lo monstruoso, toda escultura mayor que el natural debe ser concebida con sentido monumental y no íntimo o naturalista, aunque sea un retrato. Lo mismo pasa con las obras más pequeñas que el natural: deben compensar la reducción monstruosa con una vigorización conceptual de tipo monumentalista, so pena de caer en el adorno del velador y el tintero. Otro tanto ocurre en la pintura. No se puede tratar con el mismo criterio la pintura de caballete que la pintura mural”. La afirmación de Adriani tampoco puede hacerse en el caso del monumento. En este tipo de obras existe una relación de dominio con el contemplador. El monumento domina al observador, al revés de lo que acontece en las obras de dimensiones pequeñas. Tal dominio tiene un ámbito espacial, más allá del cual no se extiende. Para que exista esa relación de dominio importa, y mucho, el tamaño de la obra. Puede haber expresión monumental, obras pequeñas, pero de sentido monumental. No monumento en estricto rigor. Claro está que el observador puede salir del ámbito de dominio de la obra. En tal caso dominará a la

obra, pero la relación entre el observador y el monumento no será entonces una relación artística, sino puramente empírica. Es como si *El Escorial* de pronto se redujera hasta convertirse en una obra de pequeñas dimensiones. Su monumentalidad, substancialmente, desaparecería. “Desde luego — agrega el escultor chileno— que el tamaño solo no hace el monumento. Si no hay monumentalidad plástica, si no existe imponencia intrínseca, por grandes que sean las dimensiones, no dominará al observador, no habrá monumento, pero el tamaño es condición importante. Por eso es difícilísimo juzgar un proyecto de monumento. En primer lugar, porque la “maquette” es totalmente dominada por el contemplador, y, al contrario, el monumento realizado lo dominará. De ahí los desastrosos resultados de la mayoría de los concursos, a lo que se agrega la incompetencia de los jurados, compuestos casi siempre por excelentes personas totalmente profanas en arte.”

El mismo Adriani (o. c., Segunda parte, B., p. 17) afirma que el modelo de yeso que fija las relaciones formales, dificulta el movimiento libre del escultor. “Una obra ejecutada de acuerdo con un modelo de yeso es una réplica”. Lorenzo Domínguez tampoco coincide esta vez con Adriani. Si el modelo está concebido y realizado como modelo no puede dificultar ni coartar ninguna libertad. Es un trampolín para saltar más alto o más lejos. “La obra ejecutada según un modelo de yeso —dice el escultor— es una réplica cuando se quiere que sea una réplica. Si no, no. No disminuye la originalidad de la obra, pues al realizarla en el material definitivo no se hace una simple trasposición mecánica. El yeso hace el papel del dibujo, del boceto o de los borradores del escritor. Las obras en yeso no pueden considerarse como obras definitivas, pues es en el material definitivo donde el escultor pone lo más propio de sí”. “Ningún puente —dice Adriani— puede salvar el abismo entre la imaginación creadora, que desarrolla una estatua en yeso de acuerdo al carácter específico de este material, y la elaboración en piedra o madera” (o. c., p. 86). Es indudable que si la obra ha sido pensada por el escultor para el yeso, el traslado a otro material tiene carácter mecánico. Es una copia que se obtiene con la máquina de puntos y la crítica a esta técnica del traslado no puede ser más sensata. Sin embargo, no se la puede extender a todo el proceso a través de la arcilla y el yeso hasta llegar a la piedra, la madera o bronce. La obra en la etapa del yeso puede considerarse como un documento que permite resolver más seguramente los problemas plásticos en la piedra. El escultor, cuando resuelve plásticamente el tema, piensa la obra en un material determinado, que es el definitivo, y puede adelantar en la arcilla o en el yeso, dentro de ciertos límites natural-

mente, la solución y las cualidades del material definitivo de la obra. La fase final de la ejecución será siempre diferente de las fases de tránsito. La máquina de sacar puntos no hace, en ese caso, el traslado de la forma definitiva del yeso a la piedra. Traspasa proporciones, masas, formas, en las cuales trabajará el escultor para lograr la máxima expresión y potencia de la obra. La talla directa da, sin duda, un mejor conocimiento del material, pero no hay que dar a la talla directa un valor artístico que no tiene. Tanto la talla directa, como la elaboración a través de la arcilla y el yeso, son procedimientos para llegar a la obra de arte resuelta. Lo que importa es la obra, no el procedimiento. El procedimiento por sí mismo no asegura nada. La obra que surge de la talla directa puede ser un fracaso tan grande como el de un mal escultor recorriendo el camino de la arcilla y el yeso. Y, por el contrario, un buen plástico puede acercarse a la talla directa a través de los materiales intermediarios o transitorios, pues la solución plena de la obra la obtiene en el material definitivo. El uso de la máquina no es reprochable. Lo es, sí, si se pretende emplearla erróneamente en función artística, porque el traslado de una forma definitiva del yeso a otro material no tiene en cuenta el papel que juega la materia en la obra. Así resultan broncees con las cualidades de la arcilla o el mármol. Tal práctica perniciosa es frecuente entre los escultores europeos, aún entre los grandes.

Afirmaciones muy discutibles se las encuentra también en el penetrante libro de Thomas Ernesto Hulme, *Teoría del arte de Bergson* (p. 143, edic. Argos, Buenos Aires, 1949). Allí se lee que “el proceso de la creación artística se describiría mejor como un proceso de descubrimiento y desenredo. Para usar la metáfora que nos es ahora tan familiar, digamos que el gran artista, el artista creador, el innovador, deja el nivel en que las cosas se han cristalizado en las formas definidas y, buceando hacia el flujo interior, vuelve con una forma nueva que se esfuerza en fijar. No se puede decir que la haya creado, sino que la ha descubierto, porque cuando la ha expresado definitivamente, la reconocemos como verdadera”. El error que se desliza aquí —dice el maestro Domínguez— consiste en concebir la creación artística como sacando a luz lo oculto y escondido, lo que existía ya debajo de las formas cristalizadas. La creación artística es invención y no descubrimiento. Es hacer algo nuevo y distinto que no existía antes, y que, por tanto, no tenía realidad. Lo que el artista “ve”, sí existe, pero lo que el artista hace, no existe hasta que lo hace. El artista no nos abre los ojos para que veamos lo que él ha visto. Nos pone delante de los ojos, sin abrírnoslos ni cerrárnoslos, una cosa nueva, en la que, por nuestra parte, veremos más o menos, según nuestra capacidad de “ver”. También son equívocas las consideracio-

nes de Hulme acerca del artista. Son sus palabras (o. c. p. 160): “Por su intensidad, el artista nos da una realización íntima del objeto. En la vida ordinaria yo comprendo un objeto con una intensidad llamada dos. Un artista comprende con una intensidad cuatro y con su manera de acentuarla me hace comprender con la misma intensidad. Esto me regocija porque me comunica un sentido de capacidad creciente”. Esto —comenta el maestro Domínguez— es una teoría peregrina. Considera el artista como una especie de amplificador de emociones, cuya función consiste en hacernos sentir con mayor fuerza.

Hay muchos problemas que comienzan a plantearse en nuestros días y que no están discutidos en la filosofía del arte. Algunos son nuevos y habría que investigarlos minuciosamente. Nadie ignora que vivimos el apogeo de la ciencia y la técnica. Ellas están en todas partes. El arte lleva, en cambio, una vida escondida y oscura. Es conveniente averiguar hasta dónde y en qué medida el pensamiento científico influye en el arte actual. Y a la inversa. Desde el punto de vista de la capacidad creadora habría que inquirir también si el espíritu científico que impregna la época, impulsa o molesta el desarrollo del órgano de captación de la belleza.

CRONOLOGÍA

- 1901. Nace Lorenzo Domínguez el 15 de mayo en Santiago de Chile.
- 1921. Viaja a Madrid a estudiar medicina. Se aplica a los estudios médicos durante cuatro años.
- 1926. Abandona definitivamente sus estudios médicos e ingresa en el taller del escultor Juan Cristóbal.
- 1928. Gana el concurso para el monumento a Santiago Ramón y Cajal.
- 1930. Regresa a Santiago de Chile.
- 1931. Se inaugura el monumento a Cajal (en piedra novelda), en la Facultad de Medicina de Madrid.
- 1931. Comienza su enseñanza de la escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.
- 1931. Inaugura un monumento a Jaime Pinto Riesco (en bronce), en el Hospital San Vicente, de Santiago de Chile.
- 1931. Inaugura una cabeza en bronce de Jaime Pinto Riesco, en la Facultad de Medicina de la Universidad Católica de Chile.
- 1936. Inaugura el monumento (en piedra rosada) al doctor Valenzuela Basterrica, fundador de la Escuela Dental de Santiago de Chile.
- 1937. En las postrimerías de ese año viaja a Europa, recorriendo los centros de arte de Bélgica, Holanda y Francia.
- 1938. Llega a España en el mes de mayo y permanece en Cataluña durante tres meses.
- 1938. Vuelve a Francia. Vive en París. Hace viajes de estudio a Londres.
- 1939. Regresa a Santiago de Chile. Retoma la cátedra de escultura en la Escuela de Bellas Artes.
- 1941. Inaugura el monumento (en piedra azul de Santiago) al doctor Luis Calvo Mackenna, en el Parque Providencia de Santiago de Chile.

DIEGO F. PRÓ

1941. Mendoza, Argentina. Es contratado por la Universidad Nacional de Cuyo para la enseñanza en la cátedra de escultura en la Academia de Bellas Artes.
1941. Hace una exposición de sus obras en el Salón de grados de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
1942. Expone en la galería Amigos del Arte, Buenos Aires, Argentina.
1943. Inaugura el monumento (en piedra azul de Santiago) a Luis Pasteur, en el Instituto Bacteriológico de Chile.
1944. Realiza una exposición de escultura en la galería Müller, Buenos Aires, Argentina.
1945. Expone en la galería Feltrup, Mendoza, Argentina.
1947. Inaugura el monumento (en piedra de la Quebrada del Toro) a San Martín y O'Higgins, en la Plaza Chile, Mendoza, Argentina.
1947. Inaugura una cabeza (en piedra avellana) de Leandro N. Alem, en la escuela del mismo nombre, en Guaymallén, Mendoza, Argentina.
1947. Inaugura otra cabeza (en piedra roja) de Leandro N. Alem, en el Parque del Oeste, Mendoza, Argentina.
1949. Tucumán, Argentina. Es contratado para la enseñanza en la cátedra de escultura del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.
1950. Inaugura la cabeza monumental (en piedra amarilla) de Juan Sebastián Bach, realizada en 1935, emplazada provisoriamente en el Cerro Santa Lucía, y después en el Parque Forestal, Santiago de Chile.
1950. Realiza una exposición retrospectiva (104 obras) en el salón de exposiciones del Instituto Superior de Artes, Tucumán, Argentina.
1951. Expone al aire libre en la Plaza 25 de mayo de Resistencia, Chaco, Argentina, cuarenta esculturas en piedra, con el patrocinio del Ateneo del Chaco.