

EN TORNO A LA CONCEPCION DE LA FORMA EN LA OBRA DE LILY GARAFULIC¹

Isabel Cruz de Amenábar
Instituto de Historia
Pontificia Universidad Católica de Chile

Con su solicitud por la forma —primero la forma figurativa y luego la abstracta— la obra de la escultora Lily Garafulic resulta, en el ámbito del arte chileno, una instancia adecuada para intentar una reflexión sobre el problema de la forma, que no pretende reivindicar teorías formalistas sino recuperar un elemento clave de la obra de arte cuyo estudio ha sido postergado por las generaciones recientes de historiadores del arte. Esta reflexión está presidida por la idea de la unidad entre forma, idea y materia en la obra de arte, que no ha sido reconocida en forma constante en la larga tradición estética de Occidente, donde esta tríada de conceptos se han visto a veces en desavenencia, y más recientemente en predominio de uno sobre otro, lo cual, más que potenciarlos en su unidad, ha llevado a su mutua exclusión.

With its solicitude by the form —first the figurative form and then the abstract one— sculptress Lily Garafulic's work turns out to be, in the scope of Chilean art, a proper instance to attempt a reflexion concerning the problem of the form, that does not claim to stand for formalist theories but recover a key element of the work of art whose study has been postponed by the late generations of Art historians. This reflexion is guided by the notion of unity between form, idea and matter in the work of art, that has not been steadfastly acknowledged in the long Western aesthetic tradition, where this triad of concepts have sometimes been in disagreement, and more recently prevailing one over the other, which instead of strengthen them in their unity has led to their mutual exclusion.

Estudiar la concepción de la forma en la obra de Lily Garafulic no implica profesar en el formalismo, ni supone una reivindicación de teorías que hoy pueden considerarse obsoletas. Tan sólo se intenta, en un momento en que la historia del arte parece, en cierta medida, dominada por derivaciones de las tendencias iconográficas, volver a plantearse algunas cuestiones relativas a la configuración de la obra de arte que no pueden ser tratadas con prescindencia de las ideas que ésta contiene.

1 Este artículo forma parte del Proyecto CONICYT 1971198 "Lily Garafulic: permanencia de la forma. Estudio biográfico y análisis histórico-crítico de su obra (1914-1996)", realizado con la colaboración de la historiadora Valeria Maino Prado y de María Fernanda Gallardo Alvarez, quien obtuvo su Licenciatura en Historia con una tesis sobre el tema: "Lily Garafulic: una escultora del siglo XX. Catálogo de la obra", Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago 1997.

Y la obra de Lily Garafulic con su solicitud por la forma —primero la forma figurativa y luego la abstracta— resulta en el ámbito del arte chileno, una instancia adecuada para intentar esta reflexión.

Reflexión que está presidida por la idea de la unidad entre forma, idea y materia en la obra de arte, que no ha sido reconocida en forma constante en la larga tradición estética de Occidente, donde esta tríada de conceptos se han visto en desavenencia, y más recientemente en predominio de uno sobre otro, lo cual más que potenciarlos en su unidad ha llevado a su mutua exclusión.

Como dice Erwin Panofsky todo aquel que se encare a una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos², y aunque es posible individualizarlos para abordarlos por separado el conocimiento de cada uno de ellos redundará en definitiva en una iluminación sobre su mutua interrelación. Si el estudio de una forma remite la idea expresada, ésta a su vez se liga en forma indisoluble a una cierta materia sobre la que a su vez, la forma se yergue, como explica bellamente Martín Heidegger a través de la metáfora del combate-unidad entre la tierra (la materia) y el mundo (la idea-forma)³

Pero propio de la obra de arte no es la manifestación de la idea en la evidencia, como en el conocimiento científico, sino su sugerencia en las peculiaridades de la forma y en las propiedades de la materia. Luego, entonces, a través del estudio de la forma, se dejan entrever el espíritu que ha animado el quehacer de Lily Garafulic y los materiales que ha elegido y de los que ha sabido extraer potencialidades estéticas. Más aún es estrecha esta relación en su escultura puesto que, como ocurre en el arte contemporáneo —desligado de la mimesis, la descripción y la narración— su obra no tiene, por así decirlo, un tema, y la idea que la sustenta se identifica con una noción de esa forma, que la obra intenta materialmente llevar a cabo.

Este estudio, no obstante debe ir precedido de un preliminar: la pregunta sobre la forma pues ¿qué es la forma artística?

Pocos términos han sido tan duraderos, tan ricos en significados y, por ende, tan difíciles de definir⁴.

La palabra latina *forma* sustituyó a dos conceptos griegos que se daban por separado, los de forma visible, *morphé*, y forma conceptual *eidos*. Esta doble herencia ha contribuido considerablemente a la diversidad de acepciones del término, probada además por la existencia de conceptos indisolublemente complementarios al de forma, tales como elemento, contenido y materia. Si el elemento es su correlativo, entonces la forma equivale a la disposición o combinación de las partes. Si el contenido es su preciso complemento, la forma significa apariencia o estilo; si es la materia, ésta se entiende como figura.

La historia de la estética revela al menos cinco significados diferentes de forma⁵, que es preciso mencionar a efectos del presente estudio, cuanto que, si bien, algunas

2 Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979, p. 31.

3 Heidegger, Martín. "El origen de la obra de arte", en: *Senderos de bosque*. Madrid: Alianza, 1997, p. 41.

4 Tatarkiewicz, Wladislav. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (1975). Madrid: Tecnos, 1987, pp. 253 y ss.

5 *Ibid.* p.254.

de ellas no han sido planteadas como concepciones referidas al arte mismo, sino indirectamente a la reflexión sobre el arte⁶, un análisis atento demuestra que su origen es artístico, por lo cual pueden ayudar a la comprensión del asunto aquí abordado.

1. La forma como disposición de las partes, en la cual el elemento es su concepto correspondiente, acepción que se encuentra sobre todo en el arte clásico grecorromano y renacentista.

2. La forma como lo que se conoce directamente por los sentidos, noción que acentúa su carácter de apariencia, siendo el contenido —lo que no se muestra— su complementario. Esta idea de la forma que condujo durante la Antigüedad y la época medieval a una interminable confrontación con el contenido de la obra, fue revalorizada en este siglo como “forma pura” por el formalismo, el suprematismo, el purismo y el neoplasticismo.

3. La forma como límite o contorno de un objeto, cuyo correlativo sería el material. Este concepto desempeñó un papel importante en el arte entre los siglos XV y XVIII, originando una discusión en torno a la supremacía de la forma —traducida en dibujo— o del color.

4. La forma como esencia conceptual de un objeto, de acuerdo a la teoría platónica de las ideas y según la definiera Aristóteles, en su *Metafísica*. Sus complementarios serían los rasgos accidentales del objeto. Tal idea de forma se dio en el arte desde la Antigüedad al siglo XIII y ha reaparecido en ciertos artistas abstractos como Brancusi y Mondrian durante nuestro siglo, quienes reorientaron las indagaciones sobre la forma hacia una vertiente metafísica.

5. La forma según la define Kant, como contribución de la mente al objeto percibido. Su correlato, imposible de ser aprehendido, sería la realidad misma del objeto independiente del observador. Se puede decir que todo el arte desde el más remoto hasta el actual sustenta esta concepción de la forma; y que sin ella el arte no sería posible. No obstante, este concepto fue difundido sólo a partir de las teorías de la visualidad pura durante el siglo XX.

Al respecto, hay que mencionar, por ejemplo, los estudios efectuados por el escultor y teórico A. von Hildebrand en su obra *El problema de la forma en la obra de arte*⁷ donde se distinguen las “formas de existencia”, de las “formas del efecto”. Pues según este autor, las formas se presentan ante el espectador no con la forma de su existencia, sino habiendo sido alteradas ya por diversos factores como el medio ambiente, la posición, la luminosidad. De este modo, no percibimos las formas de existencia “reales” que son conceptos abstractos; únicamente son reales para nosotros las formas del efecto. La psicología de la *Gestalt* o configuracionismo, por otra parte, señala que los elementos de la forma son abstracciones, siendo las totalidades —configuraciones— las únicas formas reales. En la segunda mitad del siglo esta tesis se aplicó también en estética, de la cual Rudolf Arnheim⁸ es el representante más destacado.

6 En este aspecto no estamos de acuerdo con el autor polaco pues donde la concepción de la forma se da en su plenitud es precisamente en el arte, aunque después sea la estética la que enuncie racionalmente dicha concepción.

7 Madrid: Visor, 1988, en el original *Das problem der Form in der bildenen Kunst* (1893).

8 Autor entre otras obras capitales en el problema de la visión artística de *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba, 1962. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Universitaria, 1971 y *El poder del Centro* (1984). Madrid: Alianza Forma, 1993.

De acuerdo a estas premisas la pregunta siguiente es entonces ¿qué noción o nociones de la forma —posibles de relacionar con las concepciones citadas— se dan en la obra de Lily Garafulic a través de su desarrollo?

CONFIGURACIONES INICIALES (1936-1938)

Desde sus comienzos en la Escuela de Bellas Artes bajo la dirección de Lorenzo Domínguez, Lily Garafulic se manifiesta inclinada hacia la definición plástica de la forma.

Su maestro, uno de los renovadores de la escultura chilena a principios de siglo —junto a José Perotti, Samuel Román y Laura Rodig— a través de su docencia en la Escuela de Bellas Artes a partir de 1931, inicia a sus alumnos en los secretos del procedimiento de la talla directa del material, que en Europa había inaugurado el escultor rumano Constantin Brancusi a partir de 1908⁹. Este se efectuaba sin modelo preparatorio en yeso, guiándose en la ejecución por una imagen mental o por un boceto a lápiz. Con ello, la escultura se desligaba de un uso milenario —frecuente ya entre los griegos en el siglo IV de antes de Cristo¹⁰— y prescindía de la llamada “máquina de puntos”, que lograba trasladar con exactitud el modelo en yeso o arcilla al original en mármol o bronce; práctica dominante en la enseñanza artística chilena durante todo el siglo XIX. También fue Domínguez precursor en el empleo de materiales autóctonos en la escultura —las piedras chilenas tan abundantes, tan variadas y hasta hoy casi desaprovechadas— y en la búsqueda de formas monumentales y simplificadas, no sólo a partir de experiencias como la de Aristide Maillol y Constantin Brancusi, sino sobre todo a través del estudio de las realizaciones del arte precolombino, que en ocasiones tomó como modelo.

Esta alumna, su predilecta, sigue los rumbos que modernizan la plástica chilena, alejándola de la representación figurativa para abrirla hacia nuevas búsquedas.

A partir de la lección de Domínguez, Lily Garafulic afirma algunas nociones escultóricas que fundamentan su quehacer en este período —unas cuantas incluso se prolongan durante toda su carrera— las cuales inciden de una o otra manera en su idea y concreción de la forma.

En primer lugar su apreciación de la obra —casi constante a través de su trayectoria, con excepción de sus retratos y sus signos en bronce— como esculpido y tallado, como debastamiento del bloque, cual la concebía Miguel Angel y no como modelado según la entiende Rodin, ni como construcción, de acuerdo a los planteamientos inaugurados por los escultores rusos Naum Gabo y Antonio Pevsner en los años '20 del presente siglo. Ello determina que se hagan desde entonces muy presentes en la obra de Lily Garafulic las propiedades de masa y peso, siendo la masa compacta y de gran densidad y el peso tratado en relación a ella y siguiendo las leyes gravitatorias. Los materiales usados contribuyen a la acentuación de estas propiedades: piedra —granito y mármol principalmente— y en algunos casos bronce; por su parte,

9 Rudel, Jean. *Técnica de la escultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 35.

10 Consistía en un instrumento que marcaba en el modelo preparatorio una serie de puntos que permitían después reproducir la forma en el material definitivo. Véase Jean Rudel, *op. cit.*, p. 18.

están también los yesos o arcillas preparatorios, relativamente numerosos en esta primera etapa, a los que la escultora dota de estas mismas propiedades.

En segundo lugar, su intento de llegar, siguiendo a su maestro Domínguez, al labrado directo del material cuando trabaja en piedra, a partir de dibujos preparatorios, sin remitirse a modelos ni al procedimiento de *puesta a punto*, lo cual consigue ya en el *Autorretrato* de 1938. Esto va a motivar y permitir en el quehacer mismo, no sólo variados efectos de texturas y luces en las superficies, sino también abrirá un camino de libertad formal al conceder al hallazgo del momento y aun al azar —un golpe, una arista, un perfil— cierta participación en el proceso de realización de la obra.

En tercer lugar su intento por simplificar la forma, acentuando las líneas matrices, para extraer de ella detalles naturalistas que vienen a parecerle accesorios y circunstanciales.

Estos tres rasgos hacen de Lily Garafulic entonces, y durante casi toda su trayectoria, fundamentalmente una escultora del bloque, el cual constituirá su unidad básica de trabajo, pues salvo un par de excepciones de sus años recientes, nunca utilizará los ensambles ni aditamentos; éste ofrecerá, por tanto, unas dimensiones a su obra y constituirá el germen de la forma, de acuerdo a la antigua concepción miguelangelesca de lo que “la piedra pide”, como expresara el escultor, según lo consigna Benvenuto Cellini en su *Tratado*¹¹.

Desnudos y retratos constituyen su obra más temprana realizada como alumna de Bellas Artes entre 1934 y 1938.

Podría decirse que entonces da inicio a la tarea de conversión de la figura humana en forma tridimensional, es decir, en volumen escultórico.

Este proceso señala su distanciamiento de los patrones académicos, en especial del naturalismo decimonónico, imperante en la docencia de la Escuela de Bellas Artes con anterioridad a la entronización de Lorenzo Domínguez como profesor.

Aborda rostros y figuras con una voluntad de depuración, para lo cual enfatiza los ejes compositivos y acentúa los contornos en un trabajo que parte de la superficie e intenta penetrar hacia el corazón de la materia, en un procedimiento inverso al que aconsejaba seguir Rodin cuando decía “Concibe la forma en profundidad, indica claramente los planos dominantes; imagina la forma dirigida hacia ti; toda vida surge de un centro y se expande de dentro hacia fuera. Al dibujar observa el relieve, no el perfil. El relieve determina el contorno”¹². Al apartarse de la concepción rodinesca de la forma, Lily Garafulic se acerca entonces a Maillol, en busca de pureza formal¹³. De ahí la tendencia al “clasicismo” de estas primeras esculturas suyas; pues justamente Maillol desde *La noche* realizada entre 1902 y 1906 y *El río* fechada en 1943, había logrado reactualizar los postulados del clasicismo grecolatino y su ideal de armonía y equilibrio del cuerpo, cuya nítida y robusta configuración, flexible y estilizada a la

11 Cellini, Benvenuto. *Due tratatti dell'orfebreria e della esculture*, citado por Wittkover, Rudolf. *La Escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma, 1994, p. 165.

12 Citado por Read, Herbert en *La escultura moderna*. Barcelona: Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1994, p. 14.

13 *Ibid.*

vez, encarna una plenitud vital, rara al ámbito de la estética de la primera mitad de nuestro siglo¹⁴.

La joven escultora se inclina hacia Maillol —y con ello hacia una concepción de la forma— ya en sus comienzos, previos al viaje a Europa, al conocimiento de la tierra de sus padres —la isla croata de Brac bañada por las olas del Adriático— y con anterioridad a su experiencia directa de la luminosa y perdurable autonomía formal del arte mediterráneo; ello sólo es explicable en virtud de su peculiar intuición estética.

Así, sus primeros desnudos, que esculpe privados a veces de cabeza y antebrazos, en otras ocasiones sólo hasta la rodilla, como las bellas piezas del arte clásico mutiladas por el tiempo, son simples y fuertes, alejados tanto del descriptivismo como de la narración pintoresca.

Entre 1935 y 1940 la forma todavía se identifica con la figura humana y ésta se concibe como proporción, es decir como unidad en armonía de las partes según un canon, más precisamente, como igualdad, equivalencia o concordancia de dos o más relaciones, según la teoría platónica y de los aritmólogos pitagóricos¹⁵; también en este período se afirma la idea de la forma como contorno de la masa del bloque, logrado por líneas suavemente curvas. Así puede apreciarse por ejemplo en *Figura*, en yeso; *Fragmento de torso de mujer* en bronce, ambos de 1935; y *Torso de mujer* de 1936 en yeso.

Algunos retratos femeninos de estos años iniciales truecan la rotundidad que suele caracterizar obras de este género realizadas por su maestro Lorenzo Domínguez en delicadeza, y en una sensualidad desarrollada en superficie y en contorno, uno de sus más constantes atributos. Contribuyen a acentuarla, los perfiles esféricos u ovoidales en que inscribe los rostros y la suave estilización de las facciones que aleja el realismo y les imprime una connotación idealizada, un aire de lejana ensoñación.

Para ella el retrato nunca ha implicado una transferencia mimética, ni la mera reproducción de una fisonomía. Tanto a través de estas obras, como en las entrevistas que nos ha concedido, Lily Garafulic afirma que desde la apariencia es preciso acceder a la intimidad. Cree que las formas incluso pueden engañar y que no basta para juzgarlas la pura visualidad; incluso recurre al tacto, al “pasar la mano” —la tactilidad, concepto que a partir de los años ‘50 será fundamental en su obra— para confirmar o corregir una forma. Luego, en su entender, ésta debe ser capaz de traducir las peculiaridades y expresiones de un cierto rostro, que permiten conocer a la persona retratada. Y eso se puede lograr mediante la disposición de los planos que lo conforman y el estudio de las sombras que éstos arrojan. Incansable ha sido en este capturar las expresiones de niños, adolescentes, adultos hombres y mujeres, sobre esa superficie dura, inmóvil, a la que conmina a animarse, a respirar, a pensar; a proyectar su yo. “Hay personas que son hacia dentro; personas que son hacia fuera, personas tristes, personas alegres, de ojos claros y oscuros. Tú al mirar una escultura debes poder decir: los músculos van aquí, van allá; la nariz se desarrolla de tal manera, los ojos son

14 En este sentido no compartimos el planteamiento de Michel Conil Lacoste acerca del realismo que Maillol perpetúa tras dos milenios en que la escultura ha buscado “explotar al máximo, en el sentido de la verosimilitud, la tercera dimensión que da a sus productos un carácter de irrefutabilidad, la propiedad, que es la suya a diferencia de la pintura...”. “Escultura del siglo XX”, en *Historia del Arte Salvat*. Barcelona: Salvat Editores S.A, 1979, T, 10, p. 211.

15 Véase Ghyka, Matila C. *El número de oro*. T. I. “Los ritmos”. Barcelona: Poseidón, 1968, p. 14.

negros. Eso lo solucionas mediante la sombra"¹⁶. Espejo del alma, el rostro humano fue para ella, en esos primeros años, una permanente lección de rigor, de concisión, de exactitud.

Ahí está por ejemplo para atestiguarlo el *Retrato de Nieves* su obra más temprana en este género, realizada en 1936 del que se conservan la terracota preparatoria y el bronce original, con su fisonomía esclava de altos pómulos, su boina y el caracoleo del cabello que aleja el realismo; la tersura de la superficie mitiga la angulosidad.

En cambio se orienta hacia la órbita de su maestro, el *Autorretrato* que Lily Garafulic ejecuta en granito gris en 1938 para el que sirve de punto de partida la imponente *Lilión* de Lorenzo Domínguez en bronce y en mármol de Florencia —la primera de estas versiones conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes— dos años antes. En un solo bloque de granito gris se desarrolla la forma maciza, hierática y frontal. Elegancia y estilización ceden paso a la monumentalidad que se logra con el tamaño, mayor que el natural, el punto de vista cercano y la simplificación de los rasgos mediante planos escuetos y aristas. Poderosa y concentrada sensualidad de diosa cordillerana encerrada en la mole gris que se recorta trapezoidalmente como una inversión de los pétreos dinteles de las culturas arcaicas de Los Andes.

A PARTIR DE LO ARCAICO: HIERATISMO (1938-1947)

Su viaje a Europa entre enero de 1938 y julio de 1939, cuando tiene sólo 23 años la hace retomar la tradición del arte antiguo mediterráneo y del arte renacentista. La vinculación de la escultura con lo religioso se le manifiesta frente al *David*, *Moisés*, *La Pietá* y la *Tumba de los Medici* de Miguel Ángel. No confía aún al diario de viaje sus impresiones, como lo hará en otras giras, pero en las conversaciones que hemos sostenido con ella¹⁷ señala cómo ante las cuatro figuras alegóricas de la tumba medicea revivió su apasionamiento por el problema formal y se adentró en el estudio del bloque de mármol como origen de esta cuestión.

Luego pudo apreciar la belleza esencial de las obras clásicas del mundo de la hélade, que admiró en Yugoslavia, la correspondencia perfecta entre el espíritu la materia y la forma, luminosa en sus delimitaciones, serena en su plenitud, autónoma en su presencia.

Esta lección fue luego potenciada por el contacto que tuvo en París con el escultor rumano Constantin Brancusi, establecido allí desde 1904, decisivo para su orientación estética. En una opinión, eficaz como caricatura, pero privada de objetividad, Henry Moore ha escrito que "a partir del gótico, la escultura europea se ha venido cubriendo de musgos y hierbajos, de toda clase de excrescencias que llegaban a ocultar totalmente la forma... La misión especial de Brancusi ha consistido en desembarazarla de todo este exceso y en hacernos de nuevo conscientes de la forma"¹⁸. No obstante, la tarea del escultor rumano fue más radical. Inspirándose en la filosofía platónica del modelo supremo e intemporal de las ideas encontró una dimensión inédita de la

16 Entrevista a Lily Garafulic por Isabel Cruz, 18 de noviembre de 1997.

17 Entrevista a Lily Garafulic por Isabel Cruz, 11 de noviembre de 1997.

18 Citado por Wittkover, *op. cit.*, p. 287.

correspondencia entre éstas y las formas, llegando a una modalidad pura, esencial¹⁹. Su *Pájaro* de 1912, tallado en mármol en el Museo de Arte de Filadelfia, una de las obras claves en la formación escultórica de Lily Garafulic, logra a través de un intenso proceso abrasivo una superficie tan pulimentada y perfecta que la mirada resbala con placer, envolviendo en una multiplicidad de puntos de vista a esa filiforme creatura pronta a desplegarse y emprender el vuelo, sin que pueda atrapársela en la más mínima interrupción de esa fluidez magnífica que apunta al cielo.

Este temprano contacto con Brancusi, la compenetró muy joven con una estética de orientación idealista, reacia a la contingencia y a las particularidades concretas e inclinada en cambio hacia la aprehensión de las grandes ideas, los modelos, y arquetipos. Esto se traduce en su trabajo escultórico en su preferencia por el bloque único, que alcanza incluso una elementalidad primigenia²⁰.

Pero faltaba madurar y sobre todo contrastar este acervo. Ello se lo proporciona la estadía en Nueva York con la Beca Guggenheim entre 1944 y 1945, luego de recibir el encargo para realizar las esculturas del proyecto arquitectónico de la Basílica de Lourdes en Santiago obtenido por su hermano Andrés Garafulic en un concurso en 1929. Allí se dedica a estudiar los motivos y modalidades estéticas de las obras que implantará en torno a la gran cúpula y en el transepto de la iglesia.

Madura entonces la fascinación que ha ejercido sobre ella el arte románico en su viaje a Francia y a Yugoslavia. No está a su vista, pero sí en su recuerdo; y consulta asiduamente libros y láminas originales en la National Library. Lo sagrado comienza a revelársele a través de sus formas en el sentido originario de hieratismo (*hieros*=sagrado), como estaticidad que desafía el paso del tiempo y tensión formal brotada de una energía extranatural; como sencillez y despojamiento.

Pero lo que la motiva verdaderamente no es la adaptación del Románico al siglo XX sino, como ella misma explica en las entrevistas, el estudio de la integración de la obra escultórica con la arquitectura que lograba este estilo, resuelta en su concepto en "un equilibrio, una cooperación de valores exactos entre la una y la otra" y que a su juicio, en alguna medida, no se encuentra ya en el Gótico, donde la contemplación de una escultura absorbe de tal modo que se produce el aislamiento y la ruptura de sus relaciones con la arquitectura²¹. Se pliega así a la elección arquitectónica de su hermano Andrés y busca, asimismo, ligarse a sus ancestros eslavos, porque en la tierra de sus padres el Románico ha dejado perdurable huella.

Pero su descubrimiento no se completa sino hasta tomar contacto con la estética contemporánea. Acude entonces al taller del escultor José de Kreft y más adelante al del grabador William Hayter, centro de una activa vida artística e intelectual protagonizada por los pintores y escultores europeos emigrados a la capital norteamericana con la Segunda Guerra, como Jacques Lipchitz, Yves Tanguy, André Racz, y los chilenos Roberto Matta y Enrique Zañartu a quienes también la guerra había sorprendido en París. Y en plena eclosión del expresionismo abstracto en la capital norteamericana, entrevé las potencias del inconsciente, esas pulsiones capaces

19 Sobre Brancusi véase Shanes, Eric. *Brancusi*. Abbeville, London, Paris: Press Publishers New York, 1989, pp. 15 y ss.

20 Entrevista a Lily Garafulic por Isabel Cruz, 11 de noviembre de 1997.

21 Entrevista a Lily Garafulic por Isabel Cruz, 18 de noviembre de 1997.

de insuflar aliento a la forma figurativa, de universalizarla. Bajo esa luz visualiza las imágenes románicas no sólo como obras devotas, sino aprecia el potencial de fuerza de esos seres dominados por el instinto, retorcidos, combatientes enredados, enfrentados y superpuestos, como los ha definido con penetración Meyer Schapiro²².

Era preciso infundir a su teoría de imágenes sagradas la vida que amenazaba congelarse en los conceptos. Y para contrarrestar el frío resplandor de las ideas, Lily Garafulic elige el fuego profético que complementará la obra arquitectónica de su hermano Andrés y expondrá ante los humildes visitantes de santuario chileno una peculiar concepción simbólica²³.

Luego de su regreso a Chile descubre que su elección no ha sido sólo acertada, sino más aún precisa, pues la cúpula tiene 16 machones que hay que llenar con figuras y la única serie sagrada que incluye ese número de personajes es justamente la de los profetas bíblicos. Para establecer una solución de continuidad con los materiales arquitectónicos usados por Andrés, elige —apartándose de su procedimiento más usual de tallado— moldear estas figuras en cemento, en un bloque único y colosal de casi cuatro metros de alto. Pero el problema de las proporciones formales se hace entonces presente: debe imaginar sus figuras miradas desde el suelo, a cuarenta y tantos metros de altura. A través de la ejecución de innumerables maquetas descubre la solución. Toma el machón como base del cuerpo de cada profeta, comenzando con un relieve de escasa profundidad, para usar luego un alto relieve y concluir con el volumen completo en la parte superior de la cabeza del personaje.

A partir de su noción de la forma y de las necesidades de la arquitectura define pues su programa iconográfico realizado entre 1946 y 1947. Con ello Lily Garafulic no sólo elige un tema y un modo de representarlo sino también hace manifiesta una particular dimensión de la forma como traducción de lo religioso —esa amplia y aún remota categoría que se hunde en el *mysterium tremendum*, en el *mysterium fascinans*— en esa fase preliminar de la historia cristiana que narran los Libros Proféticos de la Biblia. E inscrito en el contorno de la cúpula, el círculo de personajes enhiestos, macizos, de rostros ceñudos y largas barbas, testigos y emisarios de la presencia terrible y destelleante de Yavé. Y en el interior, al costado sur del transepto de nuevo los profetas, más pequeños y tormentosos, empequeñecidos por la enorme responsabilidad que pesa sobre sus frágiles cuerpos, devastados por ese abrasador fuego amoroso que aparece, de pronto, resplandeciente en los contiguos vitrales.

Talla también Lily Garafulic para el púlpito de la iglesia, en piedra rosada, las figuras simbólicas de los cuatro evangelista cuyo bajorrelieve marca con trazos simples y definidos; modela, asimismo, enigmáticos personajes y motivos de inspiración románica para los capiteles de las columnas del transepto.

La serie de los Profetas de Lourdes la ha absorbido de tal manera —según ella misma expresa— que otras modalidades de lo religioso quedan en la sombra. Tal ha ocurrido con su *Cristo crucificado* de 1940 en piedra, en el Convento del Carmen de San José, donde convergen el esquematismo de influencia románica con la vertiente patética de los Cristos barrocos que desde su niñez la impresionaron desde los altares de las iglesias de Santiago.

22 *Estudios sobre el Románico*. Madrid: Alianza Forma, 1985, p. 21.

23 Sobre este tema hemos desarrollado un trabajo inédito: "Notas sobre lo religioso en la obra de Lily Garafulic. La Basílica de Lourdes en Santiago y el Programa Iconográfico de los Profetas".

No obstante, de modo paralelo, ha continuado trabajando en los postulados que orientan su primer período, enriquecidos gracias a la experiencia de su viaje a Europa, como se aprecia, por ejemplo, en *Figura*, en cemento, en la ciudad de La Serena; *Desnudo*, en yeso, *Desnudo de mujer esclava* en yeso, todos ejecutados en 1940 y *Desnudo* de 1942 en piedra amarilla, donde la forma se modula en amplios planos ceñida por líneas rectas. En su busto *Kunebunda* en terracota, realizado en 1940, Lily Garafulic explora, en cambio, las potencialidades de una figura decorativa y lúdica con un par de trenzas en forma de aro sobre la espalda y los ojos perforados a la manera de las máscaras africanas, tan sugestivas para artistas como Picasso y Modigliani en los primeros años del siglo. En Chile contemporáneamente, esos materiales y procedimientos eran empleados por José Perotti.

En los retratos de estos años se consolidan tendencias anunciadas. *Cabeza* en mármol de 1947 parte de los modelos de Lorenzo Domínguez y Samuel Román pero llega a resultados propios. Ese material —que de ahí en adelante será constante en su obra— imprime a sus trabajos un carácter clasicista, una noble proyección en el sentido de la permanencia. El rostro se resuelve en una forma triangular, estilizada, irradiante. Bajo la gran frente combada como la de las efigies del Renacimiento, los ojos sin pupila, y tras ella, en contrapunto, la opacidad áspera del cabello. Arquetipo insondable; ¿una sacerdotisa, una sibila?

Por entonces ya ha partido en busca de una abstracción elemental, como muestran *Mujer pez* de 1940, en bulto redondo, cuyo peso y verticalidad parecen desmentir las leyes de flotación y desplazamiento de los cuerpos en el agua; y *Figura reclinada* de 1942, un toscó volumen en mármol de Verona.

Por otra parte *Mujer montaña* de 1943 en plomo y *Mujer reclinada* hacia 1945, son ejercicios a partir de su conocimiento de la obra de Henry Moore.

ABSTRACCIÓN E IDENTIDAD (1948-1960)

Tras la conclusión de los *Profetas* y los *Evangelistas de Lourdes*, Lily Garafulic retoma los retratos y desnudos. Cumple así una meta, ya que a partir de los años '50 no vuelve a esculpirlos. Reorienta luego su camino hacia la abstracción que se le presenta, por una parte, como pureza volumétrica y armonía de líneas que cierran la masa en el bloque intacto, concentrado; por otra parte, ésta comparece cual registro de sugerencias y vestigios de lo espontáneo hallado en el decurso mismo de la factura o en la materia virgen e inacabada²⁴.

La búsqueda de un centro que dote de equilibrio y serenidad al volumen y transmute la profundidad física en una dimensión espiritual es prioritaria en sus retratos. El de su hermana *Olga Garafulic*, en bronce, ejecutado en 1948, está animado por una energía juvenil, en lo cual se diferencia de la obra homónima de Lorenzo Domínguez, más apagada y esquemática. Modelado con decisión, este rostro expresa plásticamente a esa personalidad voluntariosa y fuerte; siendo la nariz el rasgo provocador de un doble movimiento de extra e introversión formal. Simultáneo es el

24 Cruz, Isabel. *Arte en Chile, historia de la pintura y de la escultura desde la Colonia al siglo XX. Serie Chile a color. Arte*. Santiago: Antártica, 1984, p. 471.

retrato de *Vesna* su sobrina, en el mismo material, cuyo sigiloso encanto y fragilidad acusan el amplio registro de la autora. Finalmente otra de sus sobrinas, *Nieves* retratada en 1956, de rasgos leves, insinuados, ofrece a la visión su piel de mármol que palpita misteriosa con el juego sutil del claroscuro²⁵, mientras el pelo, una masa apenas devastada, deja la huella del cincel y los escoplos; es un clasicismo reencontrado a la luz de la estilización contemporánea.

A este conjunto se agregan tres figuras femeninas arquetípicas: *Niobe* de 1950, en mármol travertino, *Tanit* de 1955 en terracota, y *Eva* en mármol negro, ejecutada en 1958. La tactilidad formal comienza a transformarse en común denominador de la obra de Lily Garafulic; tactilidad proveniente, según la teoría de Wölfflin —la cual si bien, en otros aspectos resulta discutible, aun parece acertada en este punto— del estilo lineal, que es el de la precisión sentida plásticamente. Porque la delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona en el espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiera tocarlos con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto, dice el historiador y teórico alemán²⁶.

La figura mitológica de la hija de Tántalo, madre de siete hijos y siete hijas que sigue un dibujo firmado pero sin fecha, recuerda a las arcillas populares por su diseño ondeado y gracioso, su rostro redondo colocado en horizontal y sus grandes manos esquemáticas al modo del indigenismo mexicano, que completan el círculo de los brazos, dejando el espacio cerrado. Por su parte, la diosa fenicia adorada por los cartagineses como símbolo lunar, acusa la forma como perfil, mediante líneas elongadas y dinámicas que parecen proyectar la cabeza hacia el espacio; encontrando no obstante sus puntos de apoyo en el cuello y en el busto; asimismo, la textura granulosa de la arcilla a la vez que mitiga el silueteado, provoca al tacto. Volúmenes plenos, que el pulimento de la superficie destaca, conforman, en cambio, a *Eva*.

Se modifica en este período el punto de vista con que Lily Garafulic representa las figuras. Hay un acercamiento y sólo se abarca el torso, circundado por líneas sensuales y puras. En mármol gris o blanco, tienen un aire idealizado, como ocurre en la pieza de colección privada que realiza en 1951.

Esta modalidad culmina en el *Rapto de Europa*, obra fundamental de estos años, realizada en 1953 y que hoy se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Con ella Lily Garafulic entra de lleno en el mundo de lo abstracto. La acción y sus consecuencias quedan implícitas en la vulnerable horizontalidad de esta forma blanca, mórbida, yacente, que según el mito, Zeus transformado en toro, admiró en la playa de Sidón²⁷.

Por otra parte, la escultora comienza entonces a trabajar la madera que ofrece a la forma todavía táctil, pero ya evadida de la representación fiel de la realidad, nuevas posibilidades. La sensualidad y el misterio de la vida orgánica, la calidez del color, animan torsos y desnudos femeninos y alejan a la abstracción de sus connotaciones geométricas, para dotarla de una sugestión erótica, como ocurre con *Torso de mujer* de

25 *Ibíd.*

26 Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1961, p. 30.

27 Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1997, p. 188.

1952; o en *Torso* de la misma época, que apela a la intimidad mediante la ruptura del volumen e incorporación de oquedades, donde está simbolizada la madre tierra que fecunda, se abre, como ocurre en las obras “vitalistas” de Henry Moore —según las ha denominado Herbert Read— realizadas entre 1930 y 1960²⁸ y en algunas piezas de Marta Colvin de los años ‘50.

Madera se ha empleado también en otra obra significativa de estos años *Caballo de Troya*, que hace presente lo lúdico y el sentido del humor como aliados del mito. La inversión de formas cónicas se ofrece como juego, pues el cono, engendrado por la revolución de un triángulo rectángulo que gira alrededor de uno de sus catetos, es altamente susceptible de inestabilidad, según su posición; de ahí las relaciones que el espectador establece con lo absurdo y el surrealismo. Lily Garafulic identifica el enorme caballo mítico de la *Ilíada* con un caballito de madera, “dadá”, el juguete de la infancia de Jean Arp y los dadaístas.

Simultáneamente, la escultora se plantea el trabajo de una serie de cabezas de material duro —rocas y piedras finas provistas de vetas coloreadas— donde sigue la forma del bloque y las peculiaridades del material, sugiriendo apenas los rasgos. Asimetrías, irregularidades, indefiniciones, la van familiarizando con una vertiente expresiva de la abstracción, llamada con un término poco preciso “informalismo”²⁹ El hombre pugna por emerger de la naturaleza en un oscuro proceso de autoconciencia de la creación, que hace de la escultora, en un parangón platónico, una suerte de divinidad artesana. Forma e identidad comienzan a relacionarse estrechamente en el trabajo de Lily Garafulic, quien duda de que ambas estén dadas apriorísticamente, ni siquiera en la mente de quien los concibe, para afirmar que ellas se van constituyendo en el proceso escultórico —como se constituye el hombre a través de su vida en la filosofía existencialista entonces en el momento álgido de su vigencia—. Parece cuestionarse entonces la forma acabada —es decir cerrada— como fuente de identidad, que a su vez permite, el reconocimiento, para abrirse a la idea más sutil de unas huellas o vestigios —incisiones, cortes, huellas— donde el ser apenas se insinúa y su conocimiento se plantea como problema al observador.

En *El mar*, obra ejecutada en 1948 en un bello mármol veteado que se extrajo desde las profundidades del océano cerca de Punta Arenas; presentada al Salón Oficial de Santiago en 1951 y actualmente en el Museo Supetar de Croacia, Lily Garafulic se hace cómplice y copártcipe de las fuerzas de la naturaleza con una forma femenina que afirma una idea de solidez monumental, de reciedumbre interior, de poderosa unidad entre la mano humana y los procesos telúricos. Así comparece intacto el espíritu de la piedra rescatado y completado en un proceso de parto, que es también un partir la resistencia de la materia y un punto de partida en el largo periplo de la escultora.

Una suerte de fatalismo oriental denota la *Cabeza inclinada* de ónix realizada en 1949. De modo esquemático entrega su dolorosa identidad *Cabeza de Cristo* en mármol travertino, de 1950, donde se descubren sugerencias románicas y precolombinas. *El héroe* piedra negra con veta de lapislázuli realizado en 1950, ofrece

28 Read, Herbert, *op. cit.*, pp. 163 y ss.

29 Véase por ejemplo Moszynska, Anna. *El arte abstracto*. Barcelona: Destino, Thames and Hudson, 1990, pp. 119 y ss., evita usar dicho término y caracteriza estas tendencias como abstracciones expresivas.

en ese rostro joven, cautivado de pronto en el corazón de la piedra, cruzado por los surcos líquidos del precioso material, el desperfilamiento de una borrosa personalidad, que niega al heroísmo su configuración más propia: el arquetipo. Y *El poeta* en alabastro blanco, del mismo año, con su enigmática fisonomía apenas emergente desde el pulido material, pone en entredicho la articulación misma de la palabra. En ónix rojo *Dulcinea* de 1952, encuentra refugio y sentido en la materia.

APERTURA Y DESINTEGRACIÓN (1960-1969)

Estos primeros contactos con las potencialidades expresivas de la materia en su estado natural se intensifican en 1960 con un viaje a Isla de Pascua, que marca otra etapa en la concepción formal de Lily Garafulic.

Pascua... me hizo cambiar, estuve un año sin hacer nada, porque no daba con lo que quería; son así resonancias íntimas que te da la isla... Es la naturaleza poderosa, son los monolíticos moai, es la desolación, el silencio, es la aproximación primitiva y elemental; todo se diluye en medio de la inmensidad del océano³⁰

Este viaje le proporciona una nueva visión acerca de la índole de su oficio y produce cambios en el enfoque, en el hacer y pensar la escultura.

Hasta ese momento ha trabajado con materiales nobles, duros, que exigen una fuerte voluntad de dominio. Pascua le revela otros horizontes estéticos; no sólo el de la magia monolítica del moai, sino también el de las formas talladas a su antojo por la naturaleza, a través de fuerzas geológicas capaces de desintegrarla o de modelarla a su antojo, sin necesidad de intervención humana. Descubre entonces la capacidad creativa de los elementos naturales entregados a la metamorfosis constante de los procesos físicos: las viejas maderas carcomidas por el tiempo y la humedad; las piedras horadadas, el bronce corroído por los mohos, la viruta de metal, elementos todos donde el espacio perfora el bloque compacto, destroza la masa, se introduce en la materia, insertándose como parte constitutiva del volumen³¹. Lily Garafulic se plantea entonces por primera vez el problema del vacío como forma, cual habían hecho los futuristas italianos y los constructivistas rusos en los años '20, Julio González y Henry Moore en la década del '30.

Soldaduras y pernos, residuos de fundición y pasta metálica ayudan a montar los materiales y señalan esta nueva voluntad de hacer vigente lo abandonado, lo muerto, de descubrir las formas de lo llamado "informe", que no es lo privado de forma, pues todo elemento de la naturaleza la posee, sino una manera no vista de presentarse la materia que ha aparecido con las pinturas de Pollock y Wols en los años '40 y '50.

El problema de la forma se traduce en esta etapa, en una nueva manera de concebir la relación entre el objeto escultórico y el fondo, es decir, el contorno, el borde.

30 Entrevista a Lily Garafulic por Isabel Cruz, 3 de febrero de 1998.

31 Véase Cruz, Isabel. *Arte en Chile, op. cit.*, p. 472.

Momentáneamente, la nitidez, el recorte del volumen tridimensional sobre el fondo se atenúa, se complica o desaparece. La forma se abre al espacio. Esto es lo que Wölfflin denomina, usando una dicotomía hoy olvidada pero cuyo mérito fue aclarar en su tiempo algunas cualidades de la forma plástica, el tránsito de lo clásico a lo barroco, de la forma cerrada a la forma abierta; de lo táctil a lo visual. Cambian también las nociones de masa y peso que se hacen menos gravitantes en estas obras de la escultora.

Ello se inicia con las viejas maderas desintegradas que interviene en un gesto mínimo de rescate y conservación. Se plantea entonces con mayor intensidad el asunto de las similitudes y diferencias entre la forma como quehacer humano —escultórico— y como proceso de la naturaleza en el cual el hombre no tiene intervención. La mayor parte de estas obras se ha extraviado, pero las que restan, permiten apreciar esas configuraciones donde los agentes desintegradores han permitido penetrar al espacio, formando diseños que semejan encajes o torres huecas trabajadas en el más flamígero de los góticos.

Tras un período de suspensión de la actividad escultórica realiza su serie de Akus basados en los espíritus de la Isla de Pascua, cargados de una penetrante simbología. Ha observado con pasión tal, que los reproduce y anota minuciosamente en un cuaderno de apuntes, esos antiguos signos de la cultura pascuense incisos en la roca. Y los espíritus se yerguen cual postes totémicos, en madera o metal, recuperada su integridad, pero no sin que el pasado acuse sus huellas; huellas hechas de rehundidos, de ligeros horadamientos, de intrusión en la madera del metal, o viceversa. Así lo muestra *Aku del aire* madera y metal de 1961. En otros, se explora el efecto entre figura y fondo, entre volumen y espacio cerrado, como ocurre en *Aku de la tierra* de 1962, mármol travertino, que muestra semejanza con *Forma simple* (Memorial), de Bárbara Hepworth realizado entre 1961 y 1962. De esta serie destaca por su forma fuertemente emblemática el *Aku de la angustia* de 1964 en mármol blanco. Abstracción de la forma que se cierra, tras su anterior apertura, dejando al espacio apresado entre esas dos agudas puntas pulidas que hienden y hieren, en un paroxismo expresionista. Para ello el material en el resto de la superficie ha debido alcanzar una cierta neutralidad opaca, que deja fuera el reflejo y concentra la atención del espectador en la trayectoria lineal.

A partir de esta apertura o cierre de la masa surgen en la segunda mitad de los '60 los signos, estudios relativos a ciertos comportamientos de la forma simbólica en el espacio; formas compactas o ya desintegradas como ocurre con *Signo 1* que inicia la serie, en bronce soldado de 1966 y culmina con *Signo 3* en bronce dorado, de 1968. Un grafismo simple y bello de bivalente simbología —el toro lunar— se despliega, dibujando el arco del retorno de lo mítico-arcaico en el horizonte del hombre actual, reactualizado por la abstracción.

Este regreso a lo arcaico genera otra serie donde Lily Garafulic escoge de nuevo la Biblia como fuente de inspiración, pero ahora se centra justamente en lo que para el cristiano constituye el origen de todo origen, lo originario por excelencia, el Génesis. Esta consta de seis planchas en relieve ejecutadas entre 1965 y 1968 en bronce y maderas quemadas, tratadas con ácido y pasta metálica: *Eran la tinieblas y se hizo la luz; Separación de las aguas y la tierra; Creación del firmamento; Creación de la naturaleza; Creación del hombre; El séptimo día.*

La escultora trabaja aquí con la idea de la forma en relieve, lo que pareciera colocar su quehacer, más que en el plano del acto primigenio de la creación, en el campo de la memoria de las milenarias representaciones de los sucesos cosmogónicos. Entiéndase con ello su relación con las tabletas sumerias, con las estelas mayas, con los signos incisos de Isla de Pascua, prolongados y actualizados. La desintegración de la forma y dispersión de elementos provenientes de las tendencias abstractas, se ligan a la temporalidad, a la idea, sino de movimiento, por lo menos de cambio y de transformación, como ocurre por ejemplo en *Separación de las aguas y la tierra*. Por el contrario, la *Creación de la naturaleza* no se ha representado mediante formas orgánicas sino por un conjunto de cuerpos geométricos distribuidos sobre el panel —a la manera en que Louise Nevelsen reparte sus elementos en *Marea real V* de 1960— como si la escultora atribuyese a un Gran Hacedor un plan racional perfectamente establecido que descarta la evolución ulterior de la vida. El único relieve en bronce es *El séptimo día*, la obra más conseguida del conjunto, recreación de escrituras arcaicas, huellas a descifrar, esbozos, que se desarrollan en franjas horizontales, donde la forma borrosa e interrumpida, sugiere el paso del tiempo, el enigma, y también la precariedad de estos viejos alfabetos, que encierran, sin embargo, las claves de la vida creada por Dios.

Pese al interés de la serie, la materia utilizada, circunstancial y muy de época, perjudicó su logro y el conjunto tiene más un carácter experimental que estético.

CONCENTRACIÓN Y ORDEN CÓSMICO (1969-1979)

Durante este período Lily Garafulic desarrolla su serie de las lunas, inspirada en la llegada del primer hombre a ese planeta en 1969, hecho que causa en ella honda impresión. "Para mí el momento en el cual un hombre llegó a la luna, en que pisó la luna, se bajó de una especie de araña, y lo estábamos viendo minutos después; fue una cosa que me llegó muy profundamente; porque yo dije: en este momento soy espectadora, yo estoy en la luna, quiero sentir la emoción de este hombre, su alegría, su temor, ese entre creer y no creer que es cierto que está es la luna. Yo me sentí casi llegando a luna"³²

Fría y al mismo tiempo sensual; distante y a la vez próxima, la diosa lunar de las antiguas mitologías, hermana del sol, símbolo de lo femenino y virginal, madre del universo y protectora de la fertilidad y del amor³³, se le revela a Lily Garafulic con una presencia de tal magnetismo que la escultora se siente identificada con su imagen y su sentido alegórico y al inspirarse en ella deja algunas de sus más bellas obras.

Experimenta en esta serie la introyección de la forma, la concentración de la energía plástica dentro de un núcleo cerrado, compacto, que en su centro está conjugando la vida.

32 Entrevista a Lily Garafulic por Isabel Cruz, 27 de noviembre de 1997.

33 Spence, Lewis. *Introducción a la mitología*. Madrid: M. E. Editores, 1996, pp. 140-141.

34 Véase Aninat, Isabel. *Catálogo Lily Garafulic. Esculturas en bronce y dibujos*. Galería de Arte Plástica 3, septiembre, 1983, Santiago, Chile.

La luna se hace círculo, disco, rueda y esfera, de táctiles superficies, que brillan titilantes. Estas obras conservan íntegramente el carácter primigenio de la forma y la densidad arcaica del material cuya fuerza parece latir aprisionada en la redondez de los contornos.

Según ha señalado Rudolf Arnheim, los discos, ruedas y esferas constituyen la configuración más general, la que poseyendo menos rasgos individuales, sirve al mismo tiempo de matriz de todas las formas posibles. Como origen de nuestro modelo concéntrico del espacio nacen de la expansión de un centro en todas direcciones mediante el radio, y un sistema de anillos concéntricos las caracterizan como tales ³⁵. Al no conocer la vertical ni la horizontal, estos cuerpos no se inscriben dentro de la ortogonalidad y están exentos de sus restricciones; al no poseer ángulos ni bordes, carecen de puntos débiles. Son así invulnerables y simétricos y se aíslan herméticamente del entorno. Como objetos visuales y símbolos artísticos las formas redondas gozan de aceptación universal; sobre todo cual imágenes religiosas de la perfección.

Concentradas, nítidas y compactas, las lunas de Lily Garafulic no tienen sin embargo peso gravitatorio porque están convincentemente organizadas en torno a un centro de anclaje propio. La gravedad las sujeta pero visualmente pareciera que estas obras pudiesen soltarse y flotar libremente en el espacio. Son formas irradianes, pues no obstante su clausura, concentración y nitidez, desprenden un resplandor propio; un aura de pureza que es simultáneamente sustantividad y esplendor. Así Lily Garafulic reactualiza aquella concepción aristotélica de la forma como esencia del objeto ³⁶.

La belleza cósmica de algunas de las esculturas del período, en el sentido griego de *kosmos*, orden del universo, consiste en el esplendor de esta forma sustancial, universalmente válida que se revela en la materia, a la que lleva a un grado perfección según la idea que preside y se afinca en la obra. Forma e idea riman con una tal correspondencia que Lily Garafulic roza la teoría platónica inspiradora de su maestro Brancusi y en la cual ella viene a inspirarse ahora directamente, buscando el sentido metafísico originario de la identificación entre forma e idea que los griegos denominaban *eidos*.

En incesante búsqueda, la escultora llega a realizar una serie de diez obras sobre la luna. Manifiesta: "Yo creo que la vida del artista es siempre una búsqueda, a través de la forma, a través del color, a través de la línea. Es una especie de necesidad de adelantarte, entonces, no te satisfaces con una obra y comienzas otra, la dejas y no te detienes hasta que lo consigues en la segunda o la tercera. Yo llegué a las series porque creo que nunca logras que una idea se encierre en una sola expresión, no hay nada tan unitario, uno quiere poner muchas cosas" ³⁷. Trabajando la misma imagen en diferentes materiales como mármol, aluminio y bronce va profundizando en la misteriosa forma de la luna, la depura, la hace esencial.

La serie comienza con un trabajo experimental, que titula *La cara oculta de la luna* una media esfera con monedas que conforman un volumen regular, desmembrado

35 Arnheim. *El poder del centro*, op. cit., pp. 123-125.

36 Tatarkiewicz op. cit., pp. 268-269.

37 Entrevista a Lily Garafulic por Isabel Cruz, 27 de noviembre de 1997.

en su parte superior; continúa con *Galaxia*, composición ejecutada frontalmente sobre un disco de aluminio con la superficie trabajada con incisiones curvas, sobre la que se prenden cinco discos más pequeños de diferentes grosores y texturas.

Poco a poco va encontrando las formas adecuadas a la expresión de su idea sobre la luna que se afina en *Magma lunar* bronce de 1973 y culmina en *Luna blanca 1*, de 1973 y en *Vía Láctea* de 1972; pareja que evoca el célebre arquetipo dual de Nietzsche: lo apolíneo y lo dionisiaco revelado en ese bello libro de juventud del filósofo, *El origen de la tragedia*³⁸. Apolo, *El resplandeciente*, la claridad diurna, la lúcida racionalidad, la perfección del orden, el sabio sosiego del dios escultor se insinúan en las formas puras, estables y geométricas de la luna blanca; Dionisos, la embriaguez narcótica, la sombra nocturna, las pulsiones secretas de la vida inconsciente, la magia de lo tenebroso, el caos y la transgresión, están sugeridas en las horadaciones de telúrica fuerza, en la materia eclosionada y expandida, en los meandros sinuosos y oscuros de *Vía Láctea*. Isamu Noguchi a principios de los años '60 había trabajado formas circulares en piedra, por ejemplo en *Sol negro* de 1961-62 y *Estudio de una piedra de molino* de 1961, pero Lily Garafulic llega a un mayor refinamiento y perfección.

En el dúo de *Luna blanca* y *Vía Láctea* la forma parece haber encontrado su esencia y ésta su forma. Entonces las obras pueden hacer patente la verdad.

Además de las lunas, y siguiendo aproximadamente el mismo principio arquetípico nitzcheano Lily Garafulic realiza en este período otras dos obras significativas *Forma* y *Cópula cósmica*.

Realizada a partir de la idea de tactilidad de la superficie y recorte del contorno, *Forma* es un mármol negro de 1974 que busca expresar plásticamente y de manera sutil, la contradicción, con un resultado inquietante, surreal; un leve movimiento de torsión desmiente su estaticidad; una casi imperceptible fuerza tensora acusa la escisión entre verticalidad y redondez, y un plano ligeramente inclinado cierra la parte superior, cercenando cualquier desarrollo.

Un trabajo ejecutado a partir de los conceptos de lo complementario y de lo opuesto es *Cópula cósmica* realizado en 1968, propiedad de la Sociedad de Escultores de Chile. Está compuesto por dos formas idénticas, que asemejan a una nota musical, una corchea, colocadas invertidamente. El recurso de las formas que se relacionan había sido empleado ya por Barbara Hepworth a fines de los años '30 pero con otras connotaciones. Aquí se trata de un modo más preciso de relación, de un acoplamiento y un juego; juego no sólo en el sentido de engranaje, sino de ludismo. Las formas limpias y puras, en perfecta hermandad y diferencia, el brillo del metal, otorgan a esta obra un desarrollo en el tiempo, un ritmo, una musicalidad de grave saxo y afinado clarinete.

DESPLIEGUE DEL SIGNO (1980-1985)

Y es esta búsqueda del ritmo la que se halla en el origen de la próxima etapa de Lily Garafulic, la de los *Signos idiomáticos* que abarca desde 1980 a 1985.

38 Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (1872). Madrid: Alianza, 1995, p. 44.

Sirven de inspiración los viejos abecedarios olvidados, la imagen del toro lunar de los años '60, las tabletas de Isla de Pascua. Exalta en ellos el valor que tiene para la humanidad la letra, fuente de relación espiritual entre los hombres. "Un día llegó a mis manos un libro que contiene una recopilación de más de mil traducciones de la Biblia, en diferentes idiomas. Sentí una fascinación enorme al ver cómo las letras representaban tantas cosas. Allí estaba lo que andaba buscando. Eran las letras"³⁹.

Así la serie de los *Signos idiomáticos* constituye una recreación de las diferentes formas que tienen las letras de las variadas lenguas, sobre todo de los ideogramas orientales que no sólo representan el sonido, sino un modo de comprender la vida.

La forma abandona su compacta concentración, se estira y despliega, en diferentes brazos o ramas, en pequeñas curvas, tensando las posibilidades de maleabilidad y textura del bronce. La energía contenida de las lunas ha estallado, transformándose en cintas, en cilindros y barras, que surcan el espacio lo penetran y envuelven, cruzándose, enlazándose, enroscándose, jugando en torno a un eje. La profundidad está al servicio del recorrido de la forma. Es el placer del grafismo, cuando se ha adquirido soltura y seguridad: abstracciones del vuelo de un pájaro, de una rama al viento, vaivenes de una veloz caligrafía; toda una gama de variaciones: los hay de formas orgánicas, geométricas e ideogramáticas. Es lengua de una refinada fluidez musical que conoce los silencios e intervalos, los *crescendos* y alcanza tonos agudos. Así Lily Garafulic da una interpretación propia a esos primeros recorridos del metal en el aire como las varillas metálicas de Moholy Nagy o los círculos de perfiles metálicos de Alexander Rodchenko; rompe el estatismo de la forma cerrada y la gravedad que caracterizan la mayor parte de su obra y articula un lenguaje ligero, vivaz, humorístico.

LA FORMA ASEDIADA Y CONQUISTADA (1985-1997)

Es la etapa actual de la escultora que comienza aproximadamente en 1985. Luego de la apertura y de la juguetona ductilidad de sus signos idiomáticos, Lily Garafulic retorna a la concentración del bloque de mármol o de fina madera; al reposo, a la serenidad e incluso a la dulzura. Si acoge soluciones anteriores dentro de la abstracción, no desmaya en esa intrepidez que la impulsa siempre a abrir camino.

Hay un grupo de mármoles en los cuales la forma se complica y abandona la sensualidad para buscarse a sí misma en recorridos arduos y quebrados. Subyacen fuentes precolombinas, del Medio y Lejano Oriente, de la escultura cubista. Planos rectos se disponen inclinadamente de manera escalonada en torno al volumen, lo que da a éste un leve movimiento rotatorio, un ensimismamiento. Trepidante tensión bajo el hermetismo impávido; monumentalidad no obstante la reducción de los formatos; los contornos se dibujan en líneas rectas y los perfiles angulosos se suceden y se oponen; en un enfrentamiento a muerte que revive la lucha, en ese oficio de golpes y caricias. Por fin surge el espacio en su intersección, pero no es sino para que éste quede atrapado en la poderosa fuerza introspectiva, como un prisionero pasivo y resignado. Formas agueridas, totémicas y monacales, componen este repertorio. *Torso* de 1990, en mármol

³⁹ *El Mercurio*. "Artes y Letras", 4 de septiembre de 1983, Santiago, Chile.

blanco pugna por recuperar la función del cuerpo humano como fuerza de sustentación, y apoyo arquitectónico cual si fuese capitel de columna, cariátide o atlante. Arcana e inexpugnable se cierra *Torre* de 1991 en mármol negro; *Afrodita* de 1993 en mármol blanco, trinidad, triángulo y pirámide es la más intelectual y geométrica de sus obras; como erguido vigía, *Amazona I*, de 1992 presenta poca vulnerabilidad, a pesar de la penetración del espacio; un arresto guerrero posee *Amazona II* en las limpias estocadas que definen el ataque al material; *Pareja*, mármol blanco de 1993, cifra su dualidad en la modulación de planos verticales, mientras en *Pareja II* ésta es absorbida por la fuerte sugerencia totémica.

Subyugado por el magnetismo de esos cuerpos enhiestos y herméticos, el espacio se torna un ámbito silencioso, un interlocutor de pocas palabras. En él las esculturas se implantan vigorosamente pero ya no en compenetración. En cambio se restablece el diálogo, tan propio de sus primeras obras, entre la escultora y el bloque.

Miro las piezas durante largo tiempo —señala Lily Garafulic—. Las analizo para estudiar sus formas, vetas, texturas, brillo, tonalidades y asperezas. Hasta que un día... ¡Ahí está! Y empiezo a trabajar a través del dibujo, nunca una maqueta porque te enamoras de su forma y movimiento y quieres lograrlo como sea y el material se resiste, pero tú sigues amarrada a la maqueta y así no sale nada. Yo prefiero el dibujo porque te da más libertad. Y luego con el diálogo vas consiguiendo aquella imagen...⁴⁰

Pero también en estos años ha retornado a la figura humana, especialmente a los torsos femeninos, donde su sensibilidad se dulcifica; la mano ha adquirido una inédita ternura, que no es fruto empero de capitulaciones ni incertidumbres frente al material, sino de una estrecha, íntima conversación con el mármol que se ha decidido por fin a confiarle sus secretos. Las líneas curvas se vuelven más sutiles y a la vez más envolventes y continuas; y la forma se le entrega límpida, casi imperceptiblemente estremecida, en medio de los juegos de luz sobre las decantadas superficies. *Figura* de 1979 en mármol blanco, es el prelude; un fluir de volúmenes tersos y puros sobre los que se desliza la diurna claridad, enriqueciendo con sugerencias oníricas la forma abstracta. Luego en la década de los '80, la serie de las *Presencias*, insinuaciones de cuerpos femeninos, y de rostros, esfumada aparición en las remotas regiones del sueño donde la inexorabilidad lógica se adelgaza y desvanece. De ahí en adelante, hasta 1997, esculpe bajo esta inspiración, formas nimbadas por una atmósfera submarina que diluye los contornos, como si suaves ondas se hubiesen abatido sobre el mármol, dejando su reflujo perlado.

Y de pronto la escultora, recogiendo esos dispersos anhelos que cada golpe de cincel parece revivir, configura una vez más la diosa estática que vigiló su fiera juventud de trépanos y piedras —*Gea*, mármol blanco de 1993-1994 — la tierra, que ahora reposa milenaria y muellemente, pero siempre dispuesta a la ofrenda, con sus redondeces de paloma y su sempiterna suavidad de madre, vencidas hace ya muchos años, aquellas resistencias iniciales, que oculta su rostro de cántaro.

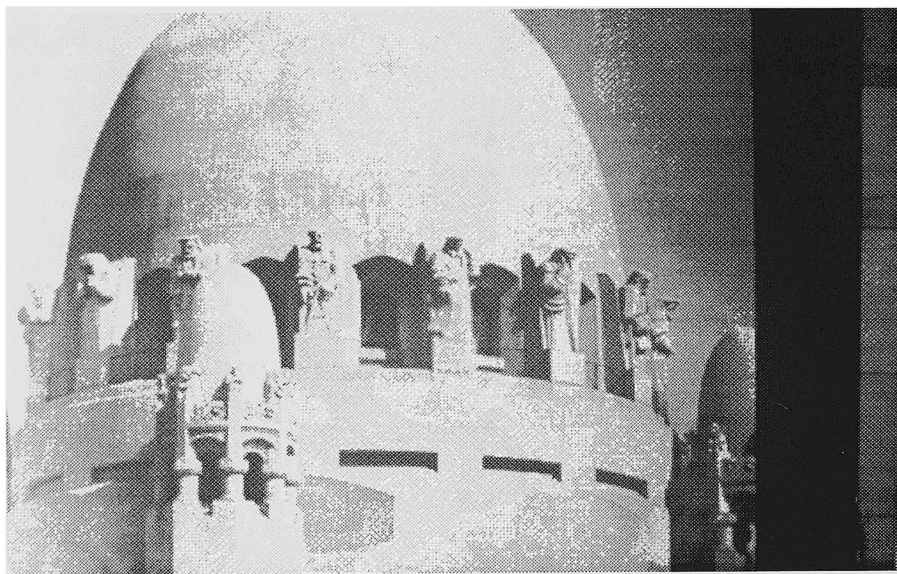
40 Catálogo Lily Garafulic. Esculturas en bronce y dibujos, cit. s/n de p.

Gea y luna, tierra y diosa, mujer y madre son las imágenes claves en la obra de Lily Garafulic, que se enraízan en ese subsuelo primordial donde brota toda idea y toda intuición, todo contenido y toda forma artística: los estados de la conciencia que nutren y enriquecen constantemente el pensamiento transmutándolo en hacer.

Así, este recorrido por la morfología física de las obras de Lily Garafulic constituye también un trayecto hacia lo profundo de su contextura espiritual. Porque las configuraciones y conformaciones que crea un artista revelan una armonía secreta, cósmica entre la "vida de las formas" como la llamó tan bellamente Henri Focillon⁴¹ y la sensibilidad estética. Es ésta la que guía al pintor o al escultor en su concepción de la forma, la que lo conduce una y otra vez desde las tinieblas hacia la luz de la forma imaginada, electa, originando así esa continua metamorfosis que es el quehacer de un creador.

Porque la tendencia del espíritu del artista no es la concepción de la idea emancipada de la forma, sino en la forma y en la materia. Pero hay fuerzas dispersoras que se interponen entre lo imaginado y lo que se logra, entre lo que se ofrece y lo tomado. Cada obra es al fin una singular conjunción, una victoria contra esas fuerzas que conducen al caos; y se ofrece como punto de equilibrio entre el saber y el sentir; entre el concepto y su aparecer.

41 Focillon, Henri. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Madrid: Xarait, 1983.

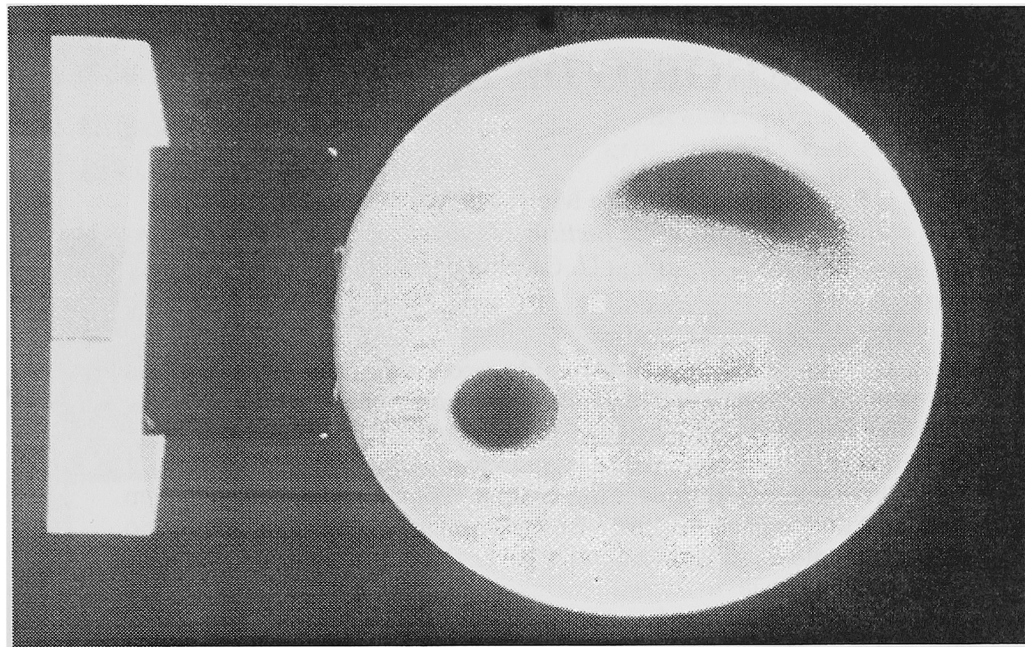


Cúpula de la Basílica de Lourdes en Santiago con las figuras de los profetas, 1946-1945. Cemento. Fotografía archivo de Lily Garafulic.

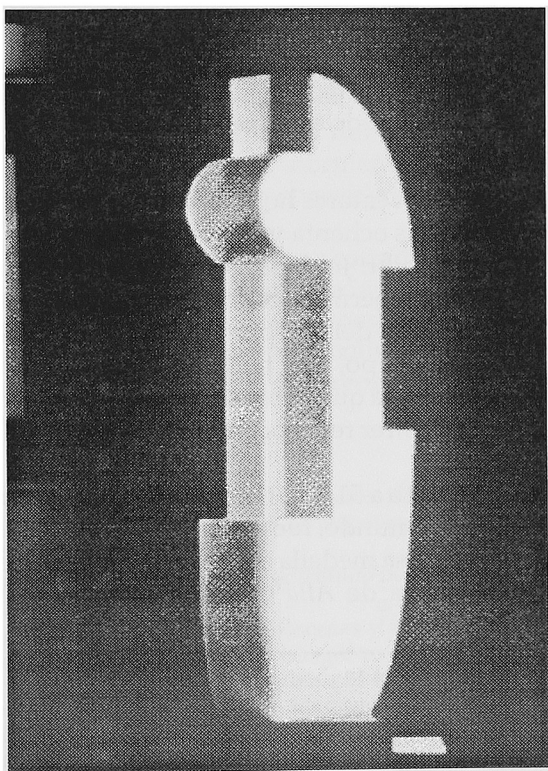


Retrato de Olga Garafulic, 1948. Bronce. Colección particular.

Fotografías : Pablo Hermansen y Omar Faúndez



Luna blanca, 1973. Mármol. Colección particular.



*Pareja II, 1993. Mármol blanco.
Colección particular.*