



*Escuela de Bellas Artes. Santiago. Chile.  
Tarjeta postal de la Union Postale Universelle, circa 1924*

## CARLOS ORTÚZAR VIVIENDO TIEMPOS INTERESANTES

Una tarde de verano de los 60, en esa época dorada cuando iba comenzando en Chile como experimentación todo lo que más tarde se dio como transformación, luego como conflicto y finalmente en forma de tragedia, iba yo muy perdido vagando por el Parque Forestal. Tenía entonces unos 18 años. Mis martirios sentimentales tras unos amores que –no sabía yo cómo– habían perdido su pasión hasta dejarme de nuevo solitario y además de eso nostálgico, me impulsaban a caminar una y otra vez, día tras día, abatido, con la cabeza gacha, las veredas y parques y plazas de mi ciudad siempre castigada, recorriendo calles sin otro destino que tratar de encontrarle a mi vida un destino.

Y fue probablemente ese estado de ánimo sombrío y a la vez cargado de luminosidades posibles, ese andar difuso, lo que me llevó a encontrarme de pronto cara a cara con la majestuosa entrada neoclásica de la Escuela de Bellas Artes y su modesta doble escalinata de acceso. Ahí estaba, frente a mí, la casa del arte... el palacio del dibujo, la pintura, la escultura... el templo de la fama, de la libertad, de la belleza y la verdad.

Era un destino aquel, ser artista --Lezama Lima habla de 'el veneno de sentirse artista'-- al que había tratado una y otra vez de sacarle el quite, sobre todo 'para no ser como mi padre', instructivo que de modo directo o indirecto me llegó mucho durante la niñez a través de las ojivas nucleares de mi madre y de mi familia materna, de los curas de mi colegio, del ambiente instalado de la gente que se consideraba exitosa y solvente.

No lograba yo expresar mis sentimientos al respecto, o sea que no lograba decir gran cosa, eso sí me atraía poderosamente el aroma de mi padre, a veces áspero como por ejemplo cuando el aroma venía del café, de un cigarrillo humeante, de un vaso de vino blanco, otras veces misterioso, por ejemplo el vaho polvoriento de los libros, el papel de otro tiempo, la tinta de imprenta, los lomos de cuero, el olor de las salas de cine o del club de jazz al cual me llevó alguna vez... La amplia biblioteca de mi padre y su colección de discos me parecían entonces de dimensiones infinitas, como me lo parecía también su conversación ilustrada o su percepción de las noticias del mundo a través de la lectura comparada de El Mercurio, El Clarín, La Nación, radioemisoras diversas, la revista LIFE, la revista Ercilla, los comentarios de Luis Hernández Parker o las conversaciones suyas con Joaquín Edwards Bello o con Eduardo Anguita o con Tito Mundt... un aroma irremplazable, el de unas verdades que no se explicitaban como sentencias o juicios cerrados, sino que fluían como una continuidad-dialéctica de datos, hechos, percepciones, intereses, estilos e intuiciones.

Yo iba tras aquel aroma, no podía ni quería evitarlo, y lo cierto es que quería ser como mi padre, aunque sin ser como él, parece contradictorio pero para mí estaba muy claro, no quería confundirme con lo suyo sino reinventarlo o prolongarlo a mi manera. Buscaba una fórmula mágica, la de ser sin ser, la de confundirme distanciándome, y necesitaba algún punto de apoyo, unos referentes complementarios. Todo eso formaba también parte, entonces, de mi confuso malestar y al mismo tiempo de una vaga luminosidad, de la certeza de que encontraría un camino, tal como lo encuentran las aguas al bajar de una montaña o una ladera, a través de los obstáculos, de los bosques o rocas o planicies, lo natural es que haya para el agua un modo de fluir, para convertirse finalmente en otra cosa, en un río, una cascada, un lago, una inundación, una bruma de llovizna.

No sé si ese día subí automáticamente la escalinata o no, no lo recuerdo, pero sí logro visualizar, tras tantos años, una pizarra donde se podía leer: 'Escuela de Bellas Artes, Examen de Admisión –y aparecían unas fechas– Inscripciones Abiertas'.

El caso es que me inscribí y el trámite resultó ser enormemente sencillo, no recuerdo haber llevado certificados de ningún tipo, aunque seguro que me los pidieron, y la semana siguiente me encontré sentado junto a cincuenta o sesenta jóvenes de mi edad, respondiendo unas preguntas que no sé ahora si eran de sentido común, de cultura artística, de geometría espacial o un poco de todo.

A cargo de controlar la operación estaba Carlos Ortúzar, el primer Carlos Ortúzar que vi en mi vida, y no sabía aun que era él. Su presencia me impresionó vivamente.

Tengo grabada aun su imagen, los gestos y detalles, los colores, formas y volúmenes, la manera de moverse, el plante. Mi percepción ha sido siempre intensa a la hora de captar y entender algo que es del todo nuevo, diferente, innominable aún, y Carlos Ortúzar ciertamente era todo eso. Quizá su figura, su talante, simbolizaron en aquel instante, en el ambiente afrancesado y republicano tanto la Escuela de Bellas Artes como del Parque Forestal, algo de lo que yo necesitaba para finalmente decir adiós al mundo de los muertos entre los cuales me parecía haber estar viviendo hasta entonces, me refiero sobre todo al colegio, las notas, los estudios.

Quisiera comenzar, en su caso, por la indumentaria, para algunos un tema frívolo, para mí todo lo contrario: no hay, creo, nada más cargado de datos y señales que la superficie de los seres. Por dentro, o sea a nivel vísceras o neuronas o células, probablemente seamos similares, no así en la interfaz mediante la cual nos relacionamos con el mundo y con los demás. No era yo entonces nada aficionado a lo creativo en las vestimentas. Por el contrario, procuraba mantenerme sobrio con mis pantalones, mis camisas y mis zapatos, me fatigaba ir a las tiendas, a veces el trámite directamente era un desagrado ya que mi cuerpo menudo no parecía hecho para la ropa, y no fue sino hasta muchas décadas más tarde que logré encontrar un vivo placer en buscar prendas atractivas, elegirlas, probármelas, mirarme al espejo, comprarlas, gastar y luego volver a probármelas en casa para luego lucirlas socialmente, hacer mi pasarela... superando así de algún modo la vieja convicción de ser para la ropa un caso perdido, y es que siempre me parecía ir corto de muslo, escaso de pie, débil de hombros, y consideraba con una mezcla de desprecio y envidia a los compadres con buena percha, a esos afortunados que siempre encuentran la talla y el color porque sus cuerpos son aquellos en los que piensan los modistos al imaginar sus diseños y las industrias al fabricar la ropa. Esas alegrías del cuerpo y de la indumentaria las hice mías recién pasados los cincuenta, fue una gran experiencia, y entonces, a mis 18, lo que para Carlos Ortúzar era un festín, una instalación, una performance, un museo, una infinita propuesta artística

centrada en lo más medular de lo que somos, lo corporal, a mí me quedaba muy lejano. Mantenía yo una sobriedad de autocastigo. Trataba por cierto de que mi indumentaria fuese de calidad, es decir inobjetable en la marca o en los materiales, aunque la llevaba con una infinita desgana, en la línea de la mirada que ocasionalmente me dirigía mi madre como con un suspiro, este niño... tan desguañangado... levante los hombros Juan Guillermo...

Como muchos entonces, me sentía orgulloso de cultivar un bajo perfil con la ropa, como si mi existencia estuviese destinada a ser fotografiada toda entera en blanco y negro, en un estilo de fotógrafos franceses o checos o italianos muy minimalistas que aquí en Chile han cultivado Luis Poirot o Bob Borowicz, o ya más familiarmente en el estilo conceptual con el cual mi padre hacía sus fotos en blanco y negro, por lo demás admirables, excelentes, y que revelaba o ampliaba él en casa con mi ayuda, en un laboratorio provisional que algunos sábados armaba en el único baño de nuestro departamento de la calle Valentín Letelier, en el centro, bajo la mirada distante y cargada de impaciencia de mi madre, dentro había una luz roja y manipulábamos líquidos misteriosos, papel sensible, pinzas y cubetas.

Eran esos tiempos, o lo habían sido hasta entonces, unos tiempos muy en blanco y negro. Santiago era una ciudad gris, deshilvanada y Chile un país grisáceo, las noticias venían en blanco y negro en los diarios, la televisión era en blanco y negro o mejor dicho en blanco y grises, y el color se reservaba para asuntos de tipo folklórico, o popular, un mundo de ferias y mercados donde la higiene escaseaba y merodeaban los perros, los restos de comida, el cachureo. La mitad de las películas era entonces aun en blanco y negro, sobre todo las francesas donde, en los cines de barrio de programa doble era posible, a veces, avistar quizá un pecho femenino, algún pezón huidizo, en una época de total miseria respecto del cuerpo humano en toda su gloria juvenil.

Ir de gris era como un castigo que aceptábamos. Admirábamos sin embargo por otra parte la felicidad con la que, por ejemplo, los piratas o los caballeros andantes de las películas hollywoodenses llevaban sus vestimentas de colores. Con pantalones rojos y una pluma verde en la gorra atravesaban con sus espadas al adversario o lo tumbaban de un mazazo. Ivanhoe, Robin Hood, los caballeros de la mesa redonda... también los deportistas profesionales, los futbolistas por ejemplo, le hacían al color. Y pensaba yo, de colegial: cuándo podremos los hombres vestir con más alegría, más expresivamente. Lo sentía, como tantas cosas de aquel tiempo, como una segregación de género sin sentido, como una espera infinita que me invitaba a soñar: oh, los placeres tan naturales de la ternura y de la carne, las experimentaciones amorosas, los largos viajes a Oriente, la inmersión en París o en Londres o en Nueva York con sus afanosas vanguardias y su vida vertiginosa, la libertad creativa, la convivencia diaria con las grandes obras del Renacimiento, las fieras de la India o del África misteriosa... todo aquello era lo imposible. Y el arte era, quizás, lo único posible, el camino frágil y grandioso que podía sacarme de mi vida esclavizada en un país esclavizado y deprimente.

Así pues, estaba yo participando ese día en aquel examen de ingreso, y el profesor a cargo se nos presentaba con mucha naturalidad en una irradiación de colores y formas de vanguardia, superando audazmente todos los grises acumulados, todos los blancos y todos los negros de nuestra existencia penuriosa, como un anticipo humano y natural de una dicha hasta entonces imposible, impensable, mostrándose a sí mismo, desde su cuerpo, desde su yo, como un despliegue cromático muy cuidadoso que aunque vibraba, vibraba con enorme contención, en el marco de una extraña liviandad o frialdad de las tonalidades: nada había de chocante en su figura, por el contrario, cada detalle armonizaba con los demás y con el todo.

Una armonía al mismo tiempo provocadora, un notable espectáculo de color humano que operaba, además, desde un cuerpo individual como de cosmonauta del futuro cuyos movimientos parecían ocurrir en cámara lenta, desde una *art direction* severa y al mismo tiempo relajada que hoy consideraríamos, quizá, minimalista.

En los hechos, yo me dedicaba en ese rato, encorvado humildemente sobre mi pupitre como el resto de postulantes, a contestar correctamente las preguntas de ese examen teórico de admisión a Bellas Artes. Mi atención se había dividido al menos en tres: por una parte, las preguntas y respuestas del cuestionario, por otro el impresionante entorno francés y noucentista del majestuoso edificio adosado por el poniente al Museo Nacional de Bellas Artes, y finalmente también la innovadora prestancia o presencia de Carlos Ortúzar cuyo rol oficial de examinador parecía cumplir él como diciendo distraídamente: 'las cosas que hay que hacer'.

Mientras escribía, comencé a revisar visualmente y con disimulo esa innovadora presencia por un flanco de los pantalones, a rayas probablemente de color morado o negro o blanco o algo, un op-art que me dejó confuso por cuanto lo que se veía entonces, en cuanto a rayas de pantalón, era el tradicional contraste de fondo gris o azul oscuro con líneas muy finas de arriba a abajo, eso de los caballeros antiguos o de los pantalones de huaso, o como mucho, quizás, lo que se llamaba 'Príncipe de Gales', una tela de líneas cruzadas haciendo cuadrados en tonos marrones o grises. Esto que estaba viendo era evolutivamente otra cosa. Habíamos entrado en otra era. Me encontraba ante una nueva manera de ver el mundo o de estar en él, que esa manera de vestir contenía muchas cosas, allí había algo más que una pinta, eso era una propuesta, un lenguaje o idioma, una dirección del pensamiento o de la mirada que me era preciso calibrar, descifrar, algo así. Aquellos pantalones que me parecían brasileños o italianos o londinenses no existían en Chile, estamos hablando del año 1967, tampoco eran de uso habitual las sutiles vibraciones cromáticas de la tela, ni menos aún la feliz naturalidad con la que prenda y piel se hacían una sola cosa.

Estaba todo ello fundido en una misma insolencia feliz, en un mismo desafío a las tradiciones opacas y tristonas de nuestro país, de nuestra cultura local.

Hacia arriba de la cintura y probablemente sobre un cinturón con prestancia, no percibía una camisa o una chaqueta, sino algo como lo que se llamaba un beetle ligero, o quizá era de cuello más bajo, no lo recuerdo, una prenda pegada a las formas corporales, algo más bien raglan: aquel polerón o something quizá con una cremallera en el hombro era otra propuesta audaz, y sin embargo entonada, nada chirriante. Lo que chirriaba era algo dentro mío, prejuicios, cerrazones, visiones entumidas y mustias del mundo. Creo recordar en sus manos colgantes, de dedos algo redondos como suelen ser los dedos, una pasividad, una densidad y estabilidad de la materia.

Especialmente impactante resultaba ser la cabeza, que contenía reminiscencias de la escultura clásica. Y que por otro lado era claramente una prolongación o variante de las cabezas cinematográficas de Terence Stamp en Teorema de Pasolini, o del inolvidable, electrizante fotógrafo de la película Blow Up de Antonioni en su Londres absolutamente pop y op. Ese cruce de formas clásicas con propuestas de vanguardia se desplegaba también en la cabellera, y yo pensaba avergonzado en la mía, en la partidura, el breve copete o mechón sobre la frente, ese menú tan clásico, tan local y frugal.

Sin embargo, lo más desestabilizante y a la vez magnético del personaje que yo observaba un poco a escondidas, a miradas muy fragmentarias y pretendidamente casuales era, dentro de la regularidad clásica de sus rasgos, la mirada muy pálida, celeste, transparente, como vaciada y lejana, un desapego o vacío que se animaba sólo de vez en cuando, y al rostro lo asaltaba una sonrisa probablemente irónica, quizá burlona, y ahí todo el conjunto brillaba y aterrizaba en los detalles de la realidad.

Esa era la estación orbital a la cual me aprestaba yo a saltar, o estaba saltando ya, detenido en el aire, con los lentos movimientos libres de la fuerza de gravedad, desde mi antigua tierra, desde el arte entendido a la manera de los libros o de mi padre, prolongando hacia el futuro lo recibido en casa, llevando hacia un más allá para mí desconocido y para Ortúzar conocido, el maravilloso paisaje de percepciones de los mundos de mi padre: sensibilidades, matices, ideas, intuiciones, formas, autores. Una tierra del todo invisible para los curas del Liceo Alemán donde había pasado mis diez años de cautiverio infantil, y que ahora se expandía, se relanzaba.

La recuperación triunfal del cuerpo que planteaba mudamente el panóptico individual de Carlos Ortúzar dentro del marco institucional y monumental, republicano desde luego, de la Universidad de Chile, parecía abrirse finalmente para mí como una vía de continuidad natu-

ral de la biblioteca de mi padre, de sus enciclopedias, de sus ampliaciones fotográficas, sus artículos de prensa o de los libros que escribía, de sus dibujos a tinta china, de la música a la que era tan aficionado, de sus merodeos por los bares cultos o gozosos de un Santiago que se resumía hasta aquellos años en unas cuantas manzanas del centro.

Por mi mente afiebrada y por mi corazón revuelto cruzaban a gran velocidad imágenes y fragmentos de paisajes o de universos aún no vistos, imágenes que yo consideraba altamente creativas y sofisticadas, ráfagas de futuro, países y tierras de gran amplitud, conceptos como la cibernética, la informática, la semiología, el diseño italiano de vanguardia, el art déco, ciudades bullentes, y gamas cromáticas que entrarían, imaginaba yo, en mi ánimo, en mis afectos, todo eso mientras iba anotando las respuestas al cuestionario, ante aquel ser humano para mí inclasificable y en actitud distraída, que parecía no identificarse para nada ni con los pupitres, ni con el cuestionario, ni con el examen, ni con el planeta Tierra. Por el contrario: parecía estar con nosotros un poco por casualidad, quizá repostando, como un cosmonauta existencial.

Fue quizás gracias a esa carga psíquico física que, en lugar de abandonar, perseveré durante las etapas siguientes en el examen que se extendió por varios días, y perseverar significaba en mi caso, entonces, decir adiós a toda una manera de vivir y entrar en otra, entregarme ya sin condiciones a la navegación artística, hermanarme con una historia, la del arte, que se funde con la historia de la humanidad, y que reclama una actitud no sé si marginal, o ceremonial, o testimonial o de auto-exploración inminente. En todo caso, nunca más una oficina. Nunca más la esclavitud.

Y tal como la presencia física de Carlos Ortúzar apuntaba a las libertades y sensualidades y complejidades y funcionalidades del arte de vanguardia de los años sesenta, su presencia era a la vez la de un profesional bien constituido, lo que a juicio mío y desde siempre había sido y debe ser un artista, no un soñador derrotado por la realidad cotidiana sino un ejecutor, no un marginal sino alguien con vocación de centralidad social. En eso me diferencié siempre vivamente de mi padre y de su generación, de la bohemia, de esas caras de sorpresa o de consternación que a veces ponían algunos de sus amigos cuando el mozo aparecía con la cuenta... ¡la cuenta! ...después de un festín en algún bar o restaurante.

Al día siguiente me encontré, en el examen, con otra presencia, la de Iván Vial, quien nos puso un bodegón o naturaleza muerta como modelo, había una botella azulosa, un paño, un limón reseco, y había que pintarlo. Iván organizaba también con gran acierto su plante y su indumentaria, y yo lo conocía a él como ocasional amigo más joven de mis padres, frecuentaban los mismos círculos artísticos o literarios de clase media acomodada. Él sabía marcar presencia, sin duda, y lo hacía con estilo, de manera inconfundible, aunque su plante no me

parecía a mí tan extraterrestre o surrealista o innovador como me pareció entonces el de Carlos. Los artistas han tenido siempre una tradición en cuanto a llevar el cuerpo denotando o connotando su oficio, aunque por razones de carácter práctico la mayoría reducía la caracterización a algunos detalles como un mechón, una barba, una pipa, un pañuelo al cuello, una gorra, un anillo, manteniendo el total de la indumentaria en los cómodos y tradicionales ambientes de los colores negro, blanco o azul marino. En Carlos Ortúzar no había aditamentos, cada detalle parecía formar parte de una misma substancia misteriosa. Eran en todo caso dos versiones libres de una similar actitud.

Pasaron los meses, fui aceptado en Bellas Artes, y aunque traté de simultanear eso con mis estudios de filosofía, que era a lo que me dedicaba yo entonces sin demasiado entusiasmo, pronto me vi absorbido por la intensa pasión propia de las artes. Fui así abandonando de a poco, por ejemplo, los ejercicios de lectura de la Ciencia de la Experiencia de la Conciencia, un texto de Hegel integralmente incomprensible del que en cada sesión avanzábamos quizás una línea, tal vez dos, siguiendo el método de lectura lenta, palabra por palabra con sus respectivas etimologías y usos filosóficos, que había traído a Chile en los años 50 el célebre profesor Grassi. Italiano y por cierto un fascista entusiasta, Ernesto Grassi había sido discípulo y colaborador cercano de Martin Heidegger. El fin de la guerra y la derrota de los suyos los dejó en mala posición. Heidegger fue apartado de su cátedra debido a sus evidentes entusiasmos nacionalsocialistas, y a Grassi, colaborador cultural del régimen de Mussolini, lo ayudó un poco el rector de la Universidad de Chile Juan Gómez Millas, quien antes de su fama intelectual había sido, también él, un entusiasta de Hitler y dirigente del Partido Unión Nacionalista de Chile. Fui abandonando también las divertidas clases del profesor Genaro Godoy que nos enseñaba las raíces griegas y latinas de las palabras. Y dije adiós a la larga, infinita, desesperante tertulia del profesor Soler, discípulo de Ortega y Gasset, o a las arengas del carismático Juan Rivano, que había leído a lógicos como Bradley. Todos ellos publicaban libros y artículos, traducían y opinaban. Esa era entonces la filosofía heideggeriana o marxista, según el profesor o profesora, que bebí, la verdad, sin mucha gana en los jardines del revuelto Pedagógico, y había entrado allí más que otra cosa para hacer tiempo, para aprender alguna cosa hasta que mi ánimo estuviese tranquilo y mis opciones fuesen claras.

Me concentré, pues, en Bellas Artes, entonces una magnífica escuela, no así me lo parecía. Nuestros profesores y profesoras eran las figuras del arte contemporáneo nacional. Vial, Bonati y Ortúzar venían llegando de Nueva York, y se nos mostraban un poco como lo contrario de lo que uno pensaba tradicionalmente entonces de un artista. A ellos no se los imaginaba uno sobreviviendo en buhardillas. Salían por la tele. Sonreían. Vestían como estrellas, y muchos queríamos ser como ellos. Los tres fueron profesores míos, Vial en el Taller de Iniciación de Primer Año, Ortúzar en Tecnología de los Materiales y Bonati en Grabado.

Yo observé con interés, de inmediato, merodeando en torno a ellos o ellas, utilizando distintos trucos y ardidés, a las figuras consagradas, a Marta Colvin que fue mi profesora de escultura y me brindó pacientemente su atención, a Balmes y la Gracia Barrios que eran los artistas comprometidos, a Brugnoli que era pop, a Alberto Pérez que nos arengaba desde sus clases de Teoría o Historia del Arte. Y sobre todo, entre otros muchos que no alcanzo a nombrar, a los intimistas Nelson Leiva y Adolfo Couve que fueron, de entre todos, mis favoritos, mis protectores: junto a ellos hice parte importante de mi aprendizaje.

Con todo, lo que me llamaba poderosamente la atención de Carlos Ortúzar, aparte de su prestancia y su vestimenta, más allá de su decisión de emplear su propia humanidad como territorio expresivo, era su decidida vocación de hacer un arte pensando no tanto en museos internacionales o famas mundiales, sino en los usuarios.

Me inquietaban entonces, me han interesado siempre, y finalmente he desarrollado gran parte de mi actividad artística, que ha sido en verdad muy rara, atípica, en esa dirección: las relaciones de la obra de arte con sus públicos, o mejor dicho la indiferencia de los y las artistas por el simple hecho de para qué y para quienes iban a ser sus obras. He tratado muy a menudo, casi siempre, de trabajar para un público, para personas concretas, tratando de hablarle a ellas más que a esos vacíos absolutos y a menudo ridículos que son la posteridad, la fama o la gloria eterna. Lo que conocemos como historia del arte es la fama acumulada en el tiempo por unas obras que en su momento tuvieron una utilidad muy concreta: el retrato del emperador, la joya de la dama, la imagen de la divinidad, la columna que sostiene una fachada, la pintura corporal ritual para ir a la guerra, el regalo amoroso, la ornamentación hogareña, etc. Parte de todo eso ha quedado como legado patrimonial, como referente histórico. No creo que uno pueda pasar directamente la eternidad sin haber entrado primero en las batallas cotidianas, en las confusiones, entusiasmos, fracasos y triunfos parciales del día a día.

En cuanto al mundo ocasionalmente clásico y decididamente geométrico de la obra de Ortúzar, debo decir que aprecio y he estudiado con placer ambas cosas. Entiendo que toda forma nace de lo geométrico o de lo orgánico, aunque mi pasión ha sido más bien lo orgánico, lo figurativo, el rostro, el cuerpo humano y sus sensualidades, los ánimos y turbulencias del propio ser, y confieso que he sido además muy pop, cruzando hacia zonas que en el arte no son muy bien vistas, como el humor, ya me lo advertía Nicanor Parra cuando me decía que los premios Nobel se los dan mucho a los autores dramáticos, y poco a los cómicos. La mitad de la obra dramática de Shakespeare es cómica, y por ella no hubiese recibido premios. La tragedia parece ser 'más artística' que la comedia.

La geometría abstracta y pura de Carlos Ortúzar, que no era ni cómica ni trágica, me quedaba, pues, en una zona artística vecina, apreciada, que no era la mía. Recuerdo algunas piezas figurativas suyas en base a moldajes de alguna cabeza vagamente griega y de la cabeza salían formas geométricas, fue su coqueteo con el Pop.

Siempre vi en el trabajo de Carlos Ortúzar una inspiración, la obra de alguien para mí de otro universo que apuntaba en una dirección similar a la que yo he tratado de apuntar, aquello de pensar en la utilidad, en el uso de las obras por parte de las personas. El arte no se hace, pensaba yo en la línea suya, para que unas personas aficionadas concurran a un museo o a una galería a quedar con la boca abierta ante la maestría del autor o de la autora, sino que más modestamente, se hace para la portada de una revista, la ornamentación de un edificio, el diseño de un espacio de uso público o la forma de algún objeto casero. Los siglos dirán pensaba yo entonces y sigo pensando un poco igual– si aquella obra va a dar o no a un museo. Y en último término, la importancia de los museos es sobre todo ceremonial, de alfombra roja, algo no muy relevante en el drama que vivimos los humanos: el existir sin saber por qué ni para qué, en un mundo que vamos a dejar.

Ortúzar buscaba trabajar, a la manera de un arquitecto o un diseñador, con técnicos especializados, o directamente con industrias. Su geometría, su purismo, estaba lejos de las geometrías para mí menos convincentes de don Ramón Vergara Grez o de Matilde Pérez. Él se sentía, creo, todo lo contrario de un artesano o de un autor expresionista, de esos como los a veces insoportables Pollock o Baselitz, que 'plasman' jadeantes y de manera teatral su temperamento y su drama personal en la obra.

En esa época, los sesenta, a mí me gustaba 'todo' y ese ha sido un poco el don y la dificultad de mi vida, 'el todismo'. Ya me lo decía riendo Nelson Leiva. Creo que en casi toda persona o cosa o ambiente hay algo de su humanidad, aunque sea a veces muy poco, que me interpela, un fragmento con el cual puedo comunicarme e interactuar.

Balmes y Gracia Barrios, hacían una obra de intenciones épicas, su felicidad era ir trazando a capella un mural en medio de una gran concentración política de izquierda donde el pueblo cantaba aquello de que unido jamás sería vencido. Ellos creían que el arte era un arma revolucionaria, y tal como algunos intentaban hacer la revolución –que era su objetivo soñado– con los votos, y otros desde la guerrilla, ellos luchaban con las armas del arte, los pinceles y brochas, los lienzos y cartones, el trazo expresivo, los rostros dolientes, la actitud rebelde, la multitud...

Entretanto Bernal Ponce había compuesto unos murales geométricos de vivos colores para el casino del Conservatorio de la Universidad de Chile, en la calle Compañía, allí iba yo con un "bro" que era músico, a ver pulular a las despreciativas estudiantas de ballet. También compuso Bernal Ponce un cielo raso de colores para el edificio de la UNCTAD, ya en tiempos de Allende. Nelson Leiva empezaba a hacer dirección de arte, esto es diseño, para la revista Paula, para la Editorial Universitaria, para la revista Árbol de Letras, y junto a Couve y a Sergio Larraín ofrecieron la exposición 'El Circo' en la galería Carmen Waugh, que me impresionó profundamente, vivamente, y me hizo entender muchas cosas.

Otros insistían en que había que sacar el arte a la calle, y expresaban ese anhelo con algo de impaciencia, de irritación. La gracia de Carlos Ortúzar es que, sin pregonarlo demasiado, sin ser ni tan callejero, en los hechos siempre sacó su arte a la calle.

Ahí me atrevería yo a hablar de su solidez, de la claridad de sus propósitos e ideas. Sus lámparas se vendían en Muebles Sur o en Terra, y esa fue una colaboración de gran interés: un artista que veía lo utilitario y cotidiano como una proyección natural de su trabajo y se volcaba al diseño, una empresa como Muebles Sur en la que ya Cristián Aguadé junto a Rodríguez Arias habían creado el célebre 'sillón Neruda'.

Luego se adjudicaron espectacularmente Bonati, Ortúzar y Vial el diseño del revestimiento cerámico que constituiría el enorme mural geométrico del paso bajo nivel Santa Lucía, con la empresa Irmir, una obra que lleva allí cincuenta años, y que ha sido enormemente descuidada por las autoridades a cargo, tal como ha sido vergonzosamente descuidada, masacrada, la ciudad y la comuna hoy llamada Santiago Centro.

Y Carlos Ortúzar, con su bata de científico y su perfil grecorromano, con su presencia impertertable, participa de modo natural en esta lógica donde los creadores buscan nuevas alianzas para ir a la búsqueda de nuevos públicos.

La escultura móvil de Ortúzar 'El Cuarto mundo' para el acceso de Villavicencio del edificio de la UNCTAD se instaló sobre un espejo de agua, y estuvo emplazada allí durante un año. Se dice que tras el golpe doña Lucía pasó por allí y preguntó:

--¿Qué es esa cosa?

Le explicaron que una escultura cinética del artista Carlos Ortúzar.

--Que la quiten- dijo ella.

La escultura desapareció. Hace poco, casi medio siglo más tarde, fue hecha de nuevo y vuelta a emplazar en el mismo lugar.

El notable monumento al general René Schneider marca otro logro de Carlos Ortúzar en su cruce de geometría, espacio urbano y consideración por los usuarios. Agregando además un elemento que puede parecer extraño a la geometría, al op art, al arte cinético, en fin, a los mundos morfológicos a los cuales adscribió naturalmente, y que es el tema político.

El asesinato del general Schneider en octubre de 1970 marca un punto de no retorno en la vida política y democrática de Chile. Fue el primero de dos Comandantes en jefe del Ejército que dieron su vida por defender lo que se llamó "la doctrina Schneider". Una doctrina que queda bien ejemplificada por la reacción del general tras las elecciones de 1970.

--¿Y qué vamos a hacer ahora que ganaron Allende y la Unidad Popular? se dice que preguntó un alto miembro del gobierno saliente de Frei.

La respuesta de Schneider:

--Bueno, si ganaron, que gobiernen.

Días después moría a balazos.

Me tocó conocer un poco, brevemente, al Carlos Ortúzar por así decirlo político durante la larga toma de la Escuela de Bellas Artes en el marco de lo que se llamó la Reforma Universitaria de 1968. Como joven de formación ilustrada por una parte y de colegio de curas por otra, creía yo firmemente en las instituciones republicanas, y me gozaba, primero en el Pedagógico y luego en Bellas Artes, de ser alumno de la gloriosa Universidad de Chile, una institución pluriclasista, transversal y de alta calidad, donde cada cual viniera de donde viniera, al entrar colgaba en el perchero la chaqueta de su origen y pertenencia de clase para pasar a ser uno más, en total igualdad de trato con el resto. Estábamos allí no por nuestro origen, sino por nuestros méritos, y de hecho tanto el Pedagógico como Bellas Artes eran espacios abiertos, gracias a la gratuidad y a un amplio sistema de becas y ayudas, a la participación de personas de un amplio y variado espectro socioeconómico.

De ahí que las así llamadas 'tomas' me parecían la negación misma de ese espíritu: apoderarse un grupo de personas del espacio público. Cerrar los accesos e imponer una agenda me parecía una privatización, y aunque no tenía entonces los conocimientos del caso, mi intuición me inclinaba a pensar que, si bien la Reforma Universitaria era indispensable, el método de las tomas era impropio. Me gustaban en cambio, según el caso, las asambleas, las marchas, las protestas, que le daban voz a los y las estudiantes, y que ponían en remojo los hábitos muchas veces esclerotizados de profesores o profesoras sin talento que parecían vivir de espaldas a la realidad. Pero en tomas y protestas estudiantiles opera también ese natural gusto por lo salvaje y lo contestario que es propio de la juventud: hay que realizar hazañas, y tomarse una facultad es una hazaña a la vez vistosa y de bajo riesgo.

En fin, la toma se prolongó durante meses, y a veces produjo discusiones o enfrentamientos muy duros. Con la intención de mediar, de buscar zonas de acuerdo, Carlos Ortúzar se decidió a organizar unos encuentros a los que llamó 'Coloquios', y me ofreció a mí, como estudiante, la posibilidad de trabajar junto a él en la organización de esas actividades. Recuerdo que compartimos testera ante una nutrida audiencia de profesorado y estudiantado, aunque no sé si esa voluntad de diálogo arrojó algún fruto.

Hago el recuerdo de estos coloquios para de alguna manera visualizar la posición tanto de Carlos Ortúzar como la mía, en algunos puntos coincidente: nos preocupaba la buena marcha de la Reforma, aunque probablemente tanto a él como a mí nos incomodaba el exceso, a veces, de intransigencia.

Recuerdo a un dirigente estudiantil ya maduro de Pedagogía en Artes, aficionado a increpar a quienes veía él como en la zona conservadora. Ustedes, señoras, son las profitadoras de la Reforma, clamaba señalando a unas damas ya casadas y con hijos grandes, que arrastradas por su vocación artística finalmente habían matriculado y estudiaban con mucho entusiasmo junto a nosotros, eran muy simpáticas. Entre ellas estaba la Tatiana Álamos, que de niña había sido compañera de curso de mi mamá en algún colegio de monjas. Era el Chile pluriclasista de entonces, y la Universidad de Chile como espacio ejemplar, a veces conflictivo, de esos encuentros.

Veía uno como en algunas de esas asambleas no se hablaba ya más de arte, ni de obras, ni de públicos, ni de oficio, sino más bien de proletariado, de revolución, de explotación, temas por cierto interesantes, sobre todo en esos años, pero que en ningún caso, a mi juicio, y supongo que también para muchos o muchas de quienes asistíamos a esas asambleas, debían apartarnos de nuestra identidad ligada al arte, a la creación, a las formas, a los colores, a la expresión, a la pintura, al dibujo, al diseño, a la escultura: esa era nuestra cocinería y a veces la echábamos de menos en aquellas rudas juntas asamblearias.

Moderación, pues, la de Carlos Ortúzar, y también voluntad de hacer alguna contribución en ese sentido. Actitud constructiva, muy distinta de algunas posiciones descomprometidas, burlonas o irónicas de risita en voz baja de otros ante el giro que tomaban los acontecimientos. Una situación que parecía ya silenciosamente predecir el duro y atroz desenlace de ese estallido universitario nacional que culminó dos años más tarde en el gobierno de la Unidad Popular y finalmente en la tragedia en que ese gobierno, más bien intencionado que eficiente, sumió al país comenzando por sus propios partidarios.

Volví a ver a Carlos Ortúzar por ahí por Barcelona varios años después, en los setenta, en la casa de Iván Vial y la Angélica Quintana en Can Cuadras. Él había tenido, como yo, que salir al exilio. No sé si quizá la autoría del monumento al general Schneider estuvo detrás de esa situación. Luego, hacia 1980, habiendo regresado ya él y Tessa a Chile, fui de viaje a Santiago a constatar un poco el ambiente, y nos invitaron a comer a su departamento por ahí por Príncipe de Gales.

Carlos Ortúzar tuvo la gentileza, además, de llevarme a su taller donde me enseñó lo que preparaba para aquello de Arte-Industria que organizaba Gaspar Galaz, era la nueva modalidad de trabajar con empresas privadas para instalar obras escultóricas en el espacio público, y me invitó también a conocer el curso que impartía en la Universidad Central, me llevó en auto. Retomar la docencia en la Universidad de Chile era, para los profesores que nos habíamos tenido que ir, algo entonces impensable. En fin, su tour por el castigado y humillado Chile de la dictadura sirvió para mostrarme un poco las zonas y los espacios donde era posible para los artistas seguir haciendo lo suyo, o sea trabajar con la belleza y la verdad, en este caso en condiciones adversas, adaptándose a un sistema hecho a base de fealdad y ocultamiento.

Desde que egresé del colegio en 1963 hasta que salí de Chile en 1973, transcurrió en mi entorno, en la ciudad y en el país, tal vez en el mundo, lo que recuerdo como una década prodigiosa.

Declinaban las rancias derechas agrícolas y patriarcales. Se había ido instalando la lógica del pop y del op, de la experimentación vanguardista en el cine, en las revistas, en la poesía, en el arte, ocurrían el mayo del 68 en París, las protestas en contra de la guerra del Vietnam donde la elite norteamericana enviaba a morir a los jóvenes estudiantes, arrasando con napalm aquel lejano país. Fue una época contracultural y multicultural. En Chile avanzaba una corriente de recuperación de nuestras tradiciones locales, y así las colecciones de artesanía de Neruda, la deriva de Violeta Parra y los versos de salón o de calle de Nicanor, los cantares de puño en alto, y también la hibridación de las artes y los saberes. Jaime Celedón actuaba junto a Nissim Sharim o a Delfina Guzmán en las obras de teatro del Ictus, basadas en el trabajo colaborativo y la improvisación, y esa sensibilidad la llevaba Celedón al canal 13 en 'A esta hora se improvisa', atendiendo a la vez su agencia de publicidad. Luis Poirot dirigía algunas de esas obras sin dejar de hacer fotografía. Víctor Jara cantaba con el Conjunto Cuncumén o con el Quilapayún, aparte de hacer teatro y política. Nemesio Antúnez modernizaba y abría a nuevos públicos el hasta entonces vetusto Museo Nacional de Bellas Artes al tanto que presentaba el programa televisivo 'Ojo con el Arte', donde más tarde fue

reemplazado por Iván Vial. Y Vial, junto a Bonati y a Carlos Ortúzar crearon el gran mural geométrico de cerámica del Paso bajo nivel Santa Lucía. Sergio Ortega transformó en cantata el Joaquín Murieta de Neruda, en tanto que el libro con el texto apareció en una edición de cien mil ejemplares de Zig-Zag diseñada por Mauricio Amster. Noisvander integró sus mimos al trabajo del teatro Aleph. Los Jaivas hacían la música de Palomita Blanca, un film de Raúl Ruiz basado en la novela de Lafourcade. En la revista Paula coinciden Isabel Allende, Nelson Leiva, Roberto Edwards, Delia Vergara, Malú Sierra, Amanda Puz: es la voz de un feminismo selecto y abierto a los nuevos aires que soplan en el país y en el mundo. El diario El Clarín vende casi medio millón de ejemplares los días domingo. Patricio Guzmán empezaba a filmar mientras trabajaba como creativo en la agencia publicitaria de Hans Storandt. Todo ello en un país donde había aun un pluralismo en los medios y una cierta contención en los canales de televisión, adjudicados a las Universidades.

Nos tocó, pues, a mi generación y a la de Carlos Ortúzar lo que dicen que es una maldición china: 'ojalá que vivas tiempos interesantes'. Chile era, finalmente, un país del cual se hablaba en el mundo.

En medio de esos fermentos y de lo que vino más tarde le tocó a él realizar una parte considerable de su obra, en tanto que una o dos generaciones más atrás aprendíamos, participábamos, nos maravillábamos, nos arriesgábamos, flotando en ese ambiente de velocidades, novedades e incertidumbres.

Recuerdo –en medio de esa década prodigiosa, de esa maldición– su plante sofisticado y londinense, su presencia como de otro mundo, su cultura, la actitud más bien introvertida, el delantal blanco de científico al realizar sus esculturas, su capacidad de trabajo, su humor, así como la elegancia formal de su obra.

Y sobre todo, su decidida vocación de hacer un arte orientado a las audiencias, a los usos cotidianos, al espacio público, a las personas.

Juan Guillermo Tejeda  
17 de marzo 2022