

La Panera

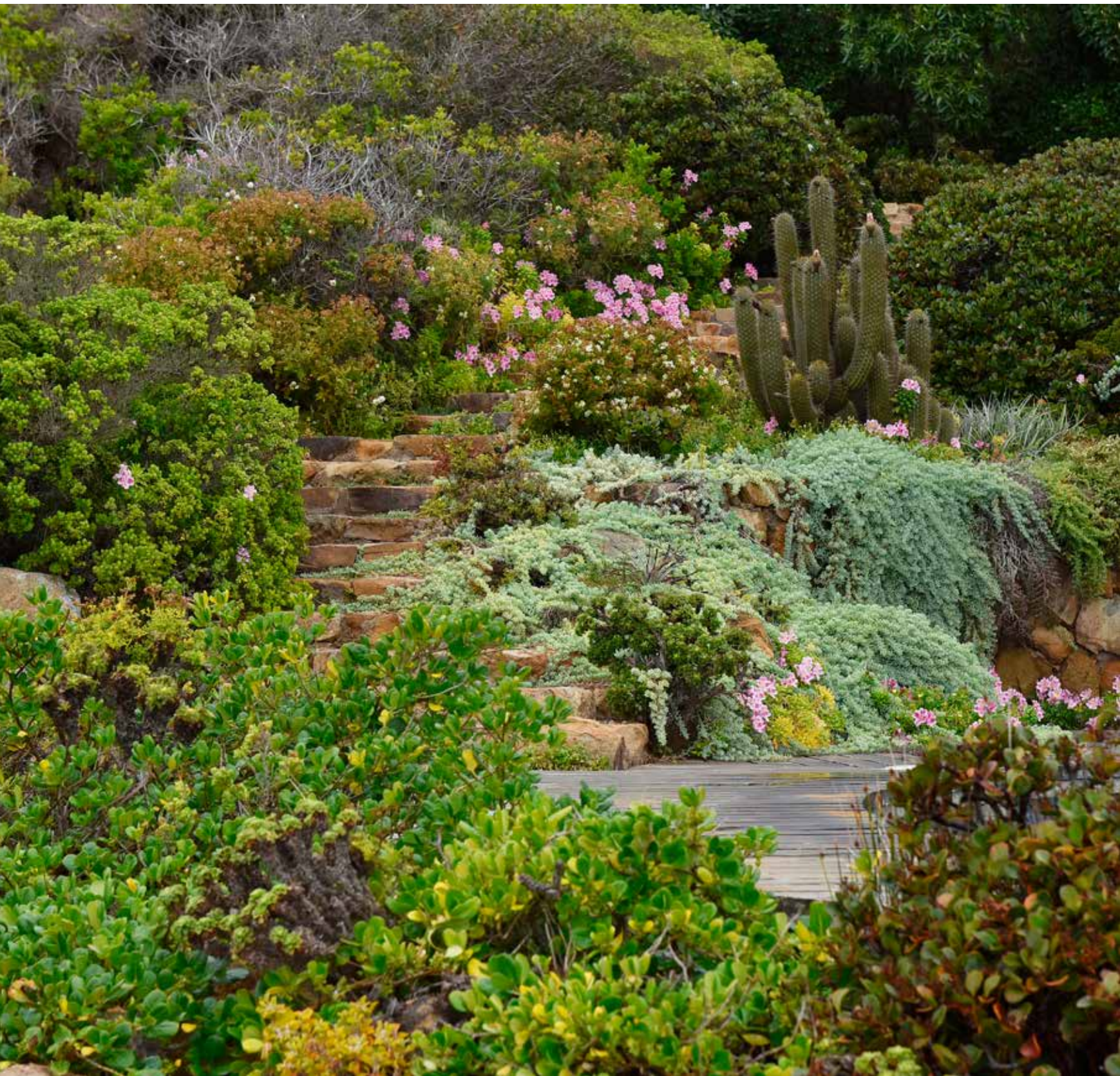
REVISTA MENSUAL DE ARTE Y CULTURA

Distribución gratuita. Prohibida su venta.

El arquitecto y paisajista Juan Grimm confiesa su motivación por la sensualidad de la Naturaleza, “con el aroma del musgo adherido a una superficie, los troncos lisos y fríos, y las piedras en las quebradas”.

#137.

MAYO 2022





● ● ● ●

Lleva a tu empresa por un camino diferente

Wholesale & Investment Banking de Bci te acompaña en la transformación de tu empresa, para que se convierta en un negocio cada vez más **sostenible**.

Conoce más en bci.cl/empresas/asg

**Acción
diferente**

Infórmese sobre la garantía estatal de sus depósitos en su banco o en www.cmfchile.cl



Wholesale & Investment Banking



04

Marcela Correa

La escultora y artista visual presenta su singular obra «Copy Paste» transformada en una nueva propuesta que será exhibida en la Galería Patricia Ready, entre el 25 de mayo y el 06 de julio.



06

Paula de Solminihaç

La artista expone «Objetos personales», del 25 de mayo al 06 de julio, en la Sala Gráfica de la Galería Patricia Ready.



La Panera

Revista mensual de arte y cultura editada por la Fundación Arte+

Premio Nacional de Revistas MAGs 2013, categoría Mejor Reportaje de arte, entretenimiento, gastronomía, tiempo libre, espectáculos; y Premio Nacional de Revistas MAGs 2012, categoría Mejor Reportaje de turismo, viajes y fomento a la cultura chilena, otorgados por la Asociación Nacional de la Prensa.



Presidenta
Directora General y Editora Jefa Fundadora
Directora de la sección Artes Visuales
Directora Jefa y Edición Periodística
Dirección de arte y coordinación general
Representante Legal

Patricia Ready Kattan
Susana Ponce de León González
Patricia Ready Kattan
Pilar Entrala Vergara
Rosario Briones Rojas
Rodrigo Palacios Fitz-Henry

Servicios Informativos Agence France-Presse (AFP). **Imprenta Gráfica Andes.**
Fundación Arte+ Espoz 3125, Vitacura, Santiago de Chile. Fono +(562) 2953-6210

«La Panera» llega a las bibliotecas de las universidades de Harvard, Stanford, Texas (Austin), Minnesota y Toronto, del Ibero-Amerikanisches Institut (Berlín), y a la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos gracias a HBbooks. Está disponible en el VIP Lounge LATAM del aeropuerto internacional de Santiago.

La información y las opiniones vertidas en esta edición son de exclusiva responsabilidad de quienes las emiten.

Síguenos!

@lapanerarevista



Vea la versión digital de «La Panera» en www.lapanera.cl www.bpdigital.cl



Marcela Correa

Ni se copia ni se pega...

La escultora y artista visual presenta su singular obra «*Copy Paste*» transformada en una nueva propuesta que será exhibida en la Galería Patricia Ready, entre el 25 de mayo y el 06 de julio.

Por_ César Gabler



Toma de molde en fibra de vidrio.
Febrero 2018, río Lircay, Región del Maule.

En la vida, y en el arte, los proyectos pueden cambiar, extraviarse, fracasar. Hace unos años, el 2018, **Marcela Correa** (Santiago, 1963) instaló «*Copy Paste*», una obra singular en su trayectoria, en el Puente Juan Soldado, un solitario lugar de la IV Región. Emplazada entre Vallenar y La Serena, la obra fue elegida tras concurso público por el MOP. La pieza era una réplica a escala natural de una roca que miraba al mar y rendía un silencioso homenaje a una forma cuya presencia aparece tan inmortal como insignificante. Una suerte de antimonumento que lo mismo podía apelar a la historia material de la tierra, que a la materialidad de tantas esculturas, incluidas las de la propia artista. La obra cambió y se extravió, parcialmente al menos...

Se trataba de un ejercicio sin precedentes para una artista como Correa, lejana a la figuración y a los materiales y procesos técnicos que suponía la obra que proyectó. En el comunicado que publicó en la página web de la Comisión Nemesio Antúñez —antes de instalar la escultura— la describió como “copia exacta en bronce de un bolón rodado de granito de 160 toneladas a la orilla del río Lircay. En base a una toma de moldes convencional retratará fielmente la forma y el tamaño de la piedra matriz y pegará sus atributos físicos en el sitio, potenciando una sensación de extrañamiento”. Un extrañamiento con fecha de caducidad, porque a poco de ser instalada se inició una precipitada y lamentable historia de vandalismo y saqueo. Partes de la obra fueron robadas para su comercialización como metal. Uno de los forados permitió habitar la escultura y convertirla en un refugio de uso múltiple.



Instalación.
Noviembre 2018, puente Juan Soldado, Región de Coquimbo.



Robo.
Abril 2019, puente Juan Soldado, Región de Coquimbo.



Piezas recuperadas.
Diciembre 2020, retén Punta Colorada, Región de Coquimbo.



2020, papel encolado y resina epóxica
31,0 X 15,5 X 19,0 cm

Hoy aquella obra no existe, ni volverá a existir. La artista entendió que su proyecto sólo tenía lugar en ese sitio, fuera de él ya era otra cosa. El caso instala la obra como un curioso e impensado ejemplo de escultura efímera. Una paradoja monumental. El bronce, convertido en botín hacía esperables robos futuros. La imposibilidad de una custodia permanente para la pieza obligó a su desmontaje. La propia artista instaló una escultura nueva –en piedra esta vez y titulada «Caminantes»– donde parece poner en movimiento a un macizo grupo de rocas cuyas pequeñas y perfectamente redondas aberturas, permiten ver hacia el océano. Los restos de «Copy Paste», llegan a la **Galería Patricia Ready**, convertidos en una nueva propuesta, en la que partes del proceso de producción y un fragmento de la escultura original, le permitirán a la escultora crear una pieza específica. Y nueva. No hay melancolía en el ejercicio, quizás porque para Marcela Correa el encuentro con el espacio y los materiales que acompañan su inquieto proceso investigativo son más importantes que la tristeza que pudo rodear aquella pérdida. El resultado promete ser irreplicable.

El centro de gravedad

Tal como lo hiciera el 2016 en «Corral», también en la Galería Patricia Ready, la artista continúa su investigación centrada en la potencia virtual de los materiales. “Desde ese tiempo han pasado muchas cosas y yo he estado trabajando en encargos particulares para la empresa Alexander McQueen en Londres. Este hecho me ha permitido mantener un taller andando de manera constante, lo que es muy importante para un escultor. También me ha permitido trabajar con algunos materiales de los cuales tenía poca información técnica como el alabastro, el vidrio y el bronce. Eso ha abierto nuevos campos de encuentros fortuitos”.

No resulta casual su mención a materiales específicos, son el centro de gravedad de su obra, ante la posibilidad de encuadrar su hacer –conceptual o formalmente– es enfática en poner los materiales como su punto de partida. “No existen aspectos formales relevantes o constantes, en cambio, los aspectos materiales son un centro de atención en mi trabajo. Es por esto que si ves mi obra, rápidamente te puedes dar cuenta que sobrevive una cierta lejanía con respecto a escultores especialistas, por ejemplo, en piedra, en madera o en bronce. Los materiales me interesan como campo de investigación y no como resultados formales. Por esto el salto entre las técnicas propias de cada material es importante, te permiten escapar del monismo, del querer obtener una forma prejuiciada”.

Pero eso no es todo, la artista presenta un interesante ejercicio de figuración en el que se combinan el fotomontaje con la escultura. Son obras en que se asoma, quizás como nunca, una cuota de humor y hasta de sarcasmo en el encuentro de la fotografía con la escultura: “Esta serie llamada «Somosmonos» es un trabajo hecho en tiempos de pandemia y ojalá post pandemia. Conseguí todo tipo de revistas impresas, tubos de cartón, papel de diario picado, cajas de huevo y material de embalaje que me

sirvieron para armar estructuras con la técnica del papel encolado. También usé papel volántin y fibra de vidrio para darles color, brillo y transparencia. En lenguaje coloquial, los monos son todos los artefactos manipulados o en proceso de fabricación que abundan en un taller de escultura. Todos los que aún no reciben un nombre o título formal para ser mostrados en público. Pueden ser estructuras muy abstractas o figuraciones, todos en el taller somos monos. Por el contrario en esta exposición, «Somosmonos» es



el título institucional. Los monos aquí funcionan como artefactos hechos de restos que los informan, son una especie de *collages* tridimensionales bastante simples y difíciles de caracterizar formalmente hablando. El trabajo sobre ellos se hace con mucho tiempo, colocando sucesivas capas materiales donde cada una de ellas le aporta nueva información al mono, le da más vida. Es el primer trabajo pictórico tridimensional en el cual he estado involucrada”, sostiene la artista. 📖



2020, papel encolado y resina epóxica. 31,0 X 15,5 X 19,0 cm



Paula de Solminihac en un taller de creación de "lombrices" de cerámica.

Por_ Marilú Ortiz de Rozas

Paula de Solminihac reflexiona haciendo anotaciones en lápiz grafito, dibujando y pintando acuarelas en unos cuidados cuadernos de distintos tamaños, que son el disco duro de su arte y su alma. Dos entidades/actividades que en ella se confunden o se funden, para engendrar distintas creaciones que, como en los tiempos míticos de los orígenes, no dejan de volver a aparecer bajo distintas formas en su mesa de trabajo, en el taller, en bienales y exposiciones. Porque el tiempo de su arte es circular, cada pieza elaborada se reengendra a sí misma una y otra vez; mas, si en el pasado su obra parecía más conceptualizada, y lo era, hoy llega mucho más depurada a la orilla de ese mar que bulle en el interior de su mente, la que no parece nunca detener su actividad. “Hay siempre en mi quehacer artístico la presencia contradictoria del vacío y el lleno, de lo cóncavo y lo convexo, y los materiales que alguna vez quedaron marginalizados, como estas orillas de cerámica que sobraron de ese tiempo en que escribía palabras en la arcilla, hoy son las que toman protagonismo en algunas obras”, revela Paula, recién llegada de la inauguración de la Bienal de Sídney. Invitada especial a dicho evento, ella presentó dos obras de extenso formato, alusivas al tema convocado: el Agua. Por cierto, muy acorde a la contingencia planetaria y, en ese contexto, los artistas y agentes culturales fueron invitados “a ser actores relevantes en los cambios sociales que apuntan a construir una mejor vida en comunidad, particularmente, una vida más sustentable”.

Una mirada al universo personal de Paula de Solminihac

Tras su participación en la Vigesimotercera Bienal de Sídney, la artista expone «Objetos personales», del 25 de mayo al 06 de julio, en la Sala Gráfica de la Galería Patricia Ready, donde presenta la faceta más íntima de la obra que llevó a Australia.



«Kamanchaca», el atrapanieblas que Paula de Solminihac presentó en la 23ª Bienal de Sídney.

Imágenes del Universo

«Kamanchaca», que significa “oscuridad” en la lengua del pueblo Aymara, parte de una instalación que Paula llevó a cabo en 2018. “Consistía en un gran atrapanieblas colocado en el desierto costero de Chile, en las ruinas de una antigua mina de hierro (El Tofo), cuyo fin era recolectar gotas de agua. Ese mismo atrapanieblas, recuperado, lavado y aumentado, es el que llevé a Australia y una parte de éste es lo que mostraré en la Galería Patricia Ready”, cuenta en su acogedora casa/taller.





Detalle de las obras efectuadas con restos de arcilla de piezas anteriores, «Orillas».



«Victoria», una pieza que alude a una flor de loto gigante existente en el Amazonas. La artista la reinterpreta, con papel de diario y pintura.



Uno de los cuadernos de artista de Paula de Solminihac. Pronto hará una publicación a partir de ellos.



Al atrapanieblas, que se instaló en un espectacular centro cultural que está adentro de una reserva natural, en Sídney, se incorporó una columna de lombrices de cerámica, las que ella realiza desde hace algún tiempo en talleres con estudiantes. “Las lombrices son muy importantes porque, al tiempo que circulan, van creando una sabia arquitectura de espacios vacíos, permitiendo que el agua drene hasta una capa más profunda y se almacene. Son las reservas de agua dulce más grandes del planeta. Además, trabajan en forma colaborativa, son maravillosas, y si bien no tienen ojos ni oídos, disponen de ocho corazones”, precisa con emoción.

Su otra obra, «**La Caverna**», que también se montó en Sídney, al interior del Museo de Arte Contemporáneo, se inspira en los ritos mortuorios de la cultura Paracas, pues ellos envolvían a sus difuntos en fardos funerarios que parecen bulbos de plantas. En tanto, ella, hace varios años plantó dos cerezos en el patio de su taller ocupando macetas efectuadas con capas de telas, procedimiento que replica la técnica funeraria de este pueblo originario americano. Posteriormente, recuperó esas telas y las sometió a diversos procedimientos fotográficos, donde se plasman “impresiones del micromundo terrestre, ocultas durante el largo proceso de inmersión, que aparecen como imágenes del universo; nada más lejos del material que las originó”, explica. La instalación se completa con un gran papel mural donde se sobreponen las anotaciones de sus cuadernos, y un video que da cuenta de distintos momentos de actos creativos en el Arte y la Naturaleza.

Crear y educar

De uno de sus autores de referencia actuales, Gaston Bachelard, el filósofo y poeta de los elementos cotidianos, Paula de Solminihac retoma para su muestra «**Objetos personales**» algunas nociones que este autor francés presenta en su libro «La tierra y las ensöñaciones del reposo». “Allí, él vuelca su mirada a los espacios internos, a los que casi nunca se les presta atención”, comenta la artista. Y reflexiona en torno a su idea de que toda materia imaginada es finalmente la imagen de una intimidad: “las imágenes materiales trascienden la sensación y se convierten en materia del inconsciente”.

Así, todas las obras que presentará en la Sala Gráfica de la galería, pertenecen a este mundo que emana de ella, casi como un compendio, que se va resignificando y también reciclando a lo largo de los años, de las exposiciones, del trabajo interior y de su concreción en diversas creaciones. “Al componer, las cosas del pasado vienen al presente con una lógica más ‘humboldtiana’, en donde todo está relacionado con todo, y esta nueva idea que surge se encarna en una nueva obra, de la cual nacen nuevos sentidos que se expresan a partir de su naturaleza propia y única”, detalla. Podrán apreciarse, entonces, además de aquellas piezas alusivas a la Bienal de Sídney, obras hechas con restos de cerámica de procesos anteriores, algunos de sus “collares”, esta vez con chapa de madera, y particulares cuadros que combinan cerámica y encáustica. Por otra parte, exhibirá en una sección “de gabinete” algunas formas muy básicas, como de borrador de escritura, en cerámica esmaltada, entre muchas otras piezas.

Mención especial merece su «**Victoria**», una obra que vuelve a aparecer en su imaginario, y que surgió de un viaje a Colombia donde descubrió una especie vegetal deslumbrante: una flor de loto tan grande y resistente que un niño puede pararse encima (en la foto). Se conoce como la “Victoria amazónica”. La suya se confecciona a partir de hojas de diarios que pinta, capa a capa, conjugando lo docto y lo popular, la naturaleza y la escritura, lo sagrado y lo profano.

A la vez, al costado de cada obra va a mostrar el dibujo, anotación o diagrama a partir del cual nace, en su cuaderno, la idea inicial para cada creación. Otro proyecto ambicioso en el que se encuentra embarcada es la publicación de estos cuadernos, pero no pretende editar un material visual, sino de lectura, en el cual aportarán textos autoras nacionales e internacionales, fundiendo una vez más lo intelectual y lo intuitivo, dos vertientes de su quehacer. Finalmente, esta artista se encuentra tan implicada en su propia obra como en la educación del arte, la que ejerce desde la docencia universitaria tanto en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, como en la Fundación Nube (ONG que dirige y fundó en 2014), donde trabaja con niños. Paula de Solminihac alimenta y se nutre de ambas experiencias. “Trabajar con niños permite depurar un discurso intelectual y horizontalizar muchas prácticas”, reafirma. 

«De Poéticas a Políticas»

La muestra organizada de manera conjunta con el Museo Victoria & Albert y La Fundación Art Jameel, se exhibe hasta el 05 de julio en el Centro Cultural La Moneda.

Por Marilú Ortiz de Rozas

Aludiendo al encierro como a la liberación, «El Paraíso tiene muchas puertas», de **Ajlan Gharem**, un multifacético artista y profesor de matemáticas de Arabia Saudita, es la pieza principal de la original muestra en el Centro Cultural Palacio La Moneda: «De poéticas a políticas».

La obra consta de registros fotográficos y audiovisuales de una simbólica y ambivalente instalación: una mezquita emplazada en el desierto saudí en 2015, tres años después mostrada en la Bienal de Vancouver. La particularidad de esta mezquita (de unos 30 metros cuadrados) es que sus muros son translúcidos pues están erigidos con esas mallas con las cuales se contiene a los inmigrantes en los campamentos de refugiados. Este sentimiento de opresión se expresa también en su contrario, la liberación, pues la transparencia de la estructura invita a todo espectador a ingresar al templo, y a conformar una suerte de comunidad abierta en torno a la Espiritualidad (se invita a la oración cinco veces al día), ideas que transmiten las fotografías y videos. A la vez, esta mezquita se conecta con el territorio y la Naturaleza, con las problemáticas del mundo contemporáneo, y finalmente puede entenderse que el artista propone una reflexión, “sobre las maneras en que en la actualidad cada uno puede acceder a las puertas del Paraíso”.

«El Paraíso tiene muchas puertas» constituye la obra principal de esta exposición por cuanto la muestra es fruto de un certamen creado por el Museo londinense Victoria & Albert en asociación con Art Jameel. Esta última es una organización sin fines de lucro fundada hace casi dos décadas por la familia Jameel, con sede en Arabia Saudita y en los Emiratos Árabes Unidos. Creado en 2009, el ‘Premio Jameel: Poesía a la política’, destaca obras contemporáneas del mundo entero, cuyos autores se inspiren en el arte, la historia, el patrimonio y la tradición islámica.

En la edición 2021, fueron 8 los diseñadores contemporáneos finalistas preseleccionados. Provenientes de India, Irán, Líbano, Pakistán, Arabia Saudita, Emiratos Árabes Unidos y Reino Unido, sus trabajos se exhibieron entre el 18 de septiembre y el 28 de noviembre del año pasado, en el londinense Victoria and Albert Museum (<https://artjameel.org/projects/jameel-prize/>).

“Esta muestra es muy importante porque marca un avance en el camino que nos hemos propuesto hacia la interculturalidad. En este caso, traspasamos las fronteras y nos abrimos hacia la tradición islámica, que en «De Poéticas a Políticas» ofrece una reinterpretación crítica en el presente. A través del lenguaje del diseño contem-

Sofia Karim
Paquetes de
samosas instalados
en la exposición
Premio Jameel
2021
Fotografía:
©Victoria and Albert
Museum, Londres.



Jana Traboulsi
«Kitab al-Hawamish»
(Libro de los
márgenes)
2017
Fotografía:
©Victoria and Albert
Museum, Londres.



poráneo, la exposición aborda asuntos íntimos para dar paso a reflexiones universales, asuntos que se plasman en el diseño textil, el activismo, la caligrafía, entre otras expresiones que se presentan en la muestra. Gatillan reflexiones en torno a género, migraciones, segregaciones, religiones y crisis de identidades, con las que el público puede empatizar. Todo esto colabora en la posibilidad de abrirnos a nuevos diálogos y miradas sobre la tradición islámica”, manifiesta Beatriz Bustos, directora del Centro Cultural La Moneda.

Activismo, vestuario, caligrafía

Una de las autoras que más claramente utiliza el diseño como soporte para efectuar una denuncia política es **Sofia Karim** (@sofiakarim_), arquitecta, artista y activista radicada en Londres. Ella diseñó unos “cambuchos” o envases para pequeñas empanadas hindúes (samosas), los cuales suelen hacerse a partir de papeles reciclados, pero ideó crearlos con panfletos destinados a denunciar situaciones abusivas o injustas. Su propuesta cobró más fuerza cuando su propio tío, el fotógrafo Shahidul Alam, fue apresado en Bangladesh, y ella invitó a diversos artistas, activistas y pensadores del mundo a sumarse a esta iniciativa, que ha convertido en arte y mostrado en diversos centros culturales y museos, como la Tate Modern de Londres. Otras artistas exploran y trabajan a partir de la bella caligrafía árabe y la serigrafía, como **Farah Fayyad** (@farahfayyad), diseñadora gráfica libanesa radicada en Ámsterdam. Ella se basa en el estilo caligráfico cúfico, utilizado en los libros del Corán escritos a mano a partir del siglo VIII. En tanto, **Hadeyeh Badri** (@hforhungry), diseñadora y artista textil radicada en Dubái, aborda un emotivo homenaje a una tía suya fallecida a causa de la enfermedad de Parkinson, a quien ella cuidaba. Lo que efectúa son piezas bordadas a partir de escritos de su tía, textiles donde se combinan fragmentos de textos (las poesías favoritas de su tía) y elementos ornamentales que aluden a dibujos, que ella siempre deja inconclusos, y que, conforme avanzaba la enfermedad, reflejan el temblor creciente en las manos...

Kallol Datta
«Look 4, Volume 1»
(Atuendo 4, volumen 1)
2018
© Fotografía de
Siddhartha Hajra



Ajlan Gharem
«Paradise Has Many Gates – Daytime»,
(El paraíso tiene muchas puertas – Día)
2015
© Fotografía de Ajlan Gharem

A su vez, **Jana Traboulsi** (@jana.traboulsi), artista y diseñadora gráfica libanesa, en su publicación «*Kitab al-Hawamish*» (Libro de los márgenes), efectúa una larga investigación en torno a “lo marginal” en la producción de libros en árabe. Se refiere a aspectos del diseño de libros en árabe que ya no son comunes en las publicaciones contemporáneas, por ejemplo, la inclusión de palimpsestos, un texto manuscrito sobre el cual se sobrepuso otro. También explora las relaciones entre el lenguaje y el cuerpo: en la tradición caligráfica y la tipografía contemporánea, las letras árabes se relacionan con la anatomía humana, lo que ella traduce en un dibujo de una persona envuelta en letras árabes de gran tamaño. Finalmente, hay creadores que trabajan a partir del vestuario, como **Kallol Datta** (@kalloldatta), diseñador de ropa de Calcuta (India). Él creció en los Emiratos Árabes Unidos y Baréin, y se fascinó con la ropa de Asia Occidental y Medio Oriente, entre otras. Su obra también tiene un componente afectivo, pues su difunto abuelo poseía prendas de vestir del mundo entero y él lo admiraba mucho. Entonces, para sus creaciones Kallol Datta se inspira en esta diversidad de orígenes, combinando formas, técnicas, estilos, usos y tradiciones, para dar vida a obras que parecen esculturas sobre los cuerpos. En un nivel más profundo, Datta otorga una connotación política a las vestimentas y alude a las formas que se utilizan para clasificar o reprimir a las minorías. 📖

AL ALCANCE DE TODOS

El Victoria & Albert Museum (V&A) de Londres, fue creado en 1852 y constituye el principal museo del mundo de las llamadas “artes decorativas”, hoy, simplemente “arte y diseño”. Las diversas colecciones del V&A abarcan 5.000 años de creatividad humana, aspiran a poner las obras de arte al alcance de todos, e inspirar a los diseñadores y fabricantes británicos.

Por su parte, la Galería Jameel de Arte Islámico, en el V&A, es la principal exhibición de la colección de arte y diseño islámico de este museo, y su renovación, el año 2006, fue financiada por Mohammed Jameel y familia.

El modelo de Art Jameel es colaborativo y sus principales socios institucionales incluyen a la Fundación Delfina, el Museo Metropolitano de Arte, la Escuela de Artes Tradicionales de la Fundación Prince y el propio Museo Victoria and Albert. A nivel local, dicha organización trabaja con individuos y organizaciones para desarrollar una programación innovadora que abarque tanto tecnologías antiguas como nuevas, y fomente el espíritu empresarial y el desarrollo de redes culturales. Consultas: hello@artjameel.org



Chile en la 59ª Bienal de Venecia El corazón de las turberas

Por_ Ignacio Szmulewicz R.

La magia del confín

El acceso a los confines del planeta ha sido una pulsión anhelada pero tediosa para la Humanidad. De la mano del arte contemporáneo, un poco menos. Desde tiempos inmemoriales, la suerte del arte ha estado atada a la búsqueda del conocimiento científico y la expansión de los dominios políticos. Sus materiales han provenido de intercambios comerciales con Oriente; su imaginario se ha embriagado con las fantasmagorías del Nuevo Mundo; y sus prácticas se han nutrido de los ritos y ensueños de los márgenes.

«**Turba Tol Hol-Hol Tol**» es el nombre del pabellón de Chile que se exhibe por estos días en la 59ª Bienal de Venecia. Se trata de una instalación multisensorial e inmersiva. Desde la disposición de elementos arquitectónicos, orgánicos, sonoros y lumínicos, todos cuyo singular propósito es transportar al visitante de la ciudad de los canales hacia una de las islas más australes del globo: **Tierra del Fuego**. La finalidad del proyecto es entender uno de los ecosistemas naturales más trascendentes para enfrentar el cambio climático: **las turberas**. Su poder de absorción de los gases efecto invernadero es extraordinario.

El espacio del pabellón es oscuro y misterioso, con un recorrido elevado que permite el ingreso de un grupo reducido de espectadores. Parece una estación espacial en un lejano destino sideral. El ambiente sonoro es profundo, tétrico y ancestral, ecos de voces precolombinas que generan un paisaje único. En su interior se ubica una fina y escuálida construcción, cual refugio paleolítico. Sus muros están hechos de una fibra orgánica donde se proyectan visiones espectrales y microscópicas de las turberas.

El artífice de este proyecto es un grupo variopinto liderado por la curadora Camila Marambio, el artista Ariel Bustamante, la cineasta Dominga Sotomayor, el arquitecto Alfredo Thiermann, y la historiadora del arte Carla Macchiavello. Sin embargo, la estela creativa se extiende más allá de este núcleo. Las fronteras de lo disciplinar y del tutelaje de la autoría se subvierten con la participación de comunidades Selk'nam, y con expertos y expertas en Ciencia, Diseño y Fotografía.

Si bien el grupo es amplio, diverso y colaborativo, se debe reconocer que el empuje de esta iniciativa proviene del entusiasmo de la curadora Camila Marambio por establecer a Tierra del Fuego como un laboratorio para el arte contemporáneo. Hace más de una década lanzó la residencia «Ensayos» que en sus seis versiones ha convocado a artistas, activistas, científicos y a la comunidad de la zona. Esta experiencia, junto con plataformas similares lideradas por el curador Rodolfo Andaur en la zona norte, el colectivo Móvil en el Biobío, el colectivo Última Esperanza en Magallanes, y otros más, permite dibujar un panorama distinto del arte chileno de las últimas dos décadas.



El fin de Europa

En su avance civilizatorio, el hombre europeo —sí, la gran mayoría de las veces ha sido el hombre europeo—, ha marchado por el planeta dejando una estela de destrucción, desolación y abandono hacia la flora y la fauna e incluso hacia personas que consideraba distintas, menores y carentes de humanidad.

Fueron los pueblos originarios quienes más sufrieron esta sed de exterminio. El destacado autor sueco Sven Lindqvist analiza este fenómeno en su libro «Exterminad a todos los salvajes», de 1992: “Los europeos han destruido, por rapacidad o imprudencia, el fundamento de todo lo que los nativos pensaban, conocían, sentían y creían. Cuando la vida ha perdido sentido para ellos, sucumben”. Sobre todas las cosas, era la tierra la mayor fuente de significados y símbolos para los pueblos que habitaban las recónditas zonas del África subsahariana, de Australia y Tasmania, y, por supuesto, para los fueguinos anteriores a Chile.

«Turba Tol Hol-Hol Tol» busca recomponer esos lazos tanto internamente, en la isla, con el paisaje y con los descendientes, como a su vez, instalar nuevas preguntas para la posteridad. ¿Cuántos refugios antediluvianos y conocimientos milenarios podrán ser salvados antes de que se agote el oro negro? En este sentido, el proyecto curatorial conjuga lo mejor de la ciencia moderna con los intereses de la sociedad entera por proponer un nuevo trato con el pasado enterrado por el avance colonizador y el Estado moderno. A su vez, sitúa la amenaza del fin de la tierra por obra del hombre como principal tópico. Un pabellón en sintonía con la Convención Constitucional.



El año del arbolito

Es un momento de cambios. La elección curatorial del presente pabellón abre la puerta a un nuevo horizonte. Antes que un reconocimiento a la trayectoria (Nelly Richard y Paz Errázuriz + Lotty Rosenfeld), o bien un combo seguro (Ticio Escobar y Bernardo Oyarzún, o Agustín Pérez Rubio y Voluspa Jarpa), «Turba Tol Hol-Hol Tol» se ha convertido en una plataforma para el arte emergente, experimental e interdisciplinar. Así, le ha pavimentado el camino al porvenir dejando una estela de oportunidades para artistas, curadores y proyectos de toda índole.

Ahora bien, dos reflexiones finales. Primero, ¿qué imagen de Chile entrega este artefacto en el centro del mundo del arte? Un proyecto procesual, expansivo en el tiempo y dislocado en el espacio, muestra una faceta altamente experimental del arte criollo. Las fronteras entre el arte y la ciencia se difuminan cuando las turberas viajan hacia Europa para ser cosechadas en Alemania y preparadas para habitar el recinto del Arsenal. Para un visitante cualquiera, esta instalación entrega una visión de un país de vanguardia científica, intelectual y artística. ¿Cómo convive esta imagen con el sentimiento político del momento, lleno de malestar e incertidumbre sobre los cimientos de los últimos años? ¿Cómo dialoga con un segmento de la creatividad que se ha volcado al activismo, la consigna y la lucha?

En segundo lugar, la apuesta de la curadora Cecilia Alemani, bajo el rótulo de «*The Milky dreams*», ha confiado en el valor del arte como agente de imaginación y transformación. Inspirada en el libro homónimo de la pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011), esta mirada busca repensar las relaciones entre lo humano y lo divino, entre el cuerpo y la naturaleza, entre la ciencia y la anticipación, con especial énfasis en la empatía con el medio ambiente. ¿Se puede lograr esto sin hacer un guiño hacia la crisis que vive la sociedad occidental, moderna y patriarcal? De forma coincidente o no, la Bienal de Venecia ha otorgado su reconocimiento más alto por su trayectoria a la creadora chilena radicada en Nueva York, **Cecilia Vicuña**, cuya influencia en el arte reciente es innegable. ¿De qué se trata esta influencia? Sobre todo, reconoce el valor de la poesía, la fragilidad y la ternura como estrategias para el arte contemporáneo. Es también parte de la ola de reflexión que ha traído el feminismo. Cuando los detractores de este movimiento planteen sus objeciones deberán sopesar los enormes beneficios de un pensamiento que atraviesa hoy las formas de mirar el trabajo, la historia, la vida y la naturaleza. «Turba Tol Hol-Hol Tol» es parte de esa ola, que fuera en su minuto un eco lejano, pero que se siente cada día más cerca gracias a las refrescantes bocanadas de aire fresco que llegan desde el sur austral. 🌿



La mayor obra de arte permanente de Christo y Jeanne-Claude Una mastaba póstuma y faraónica

Después de los enormes edificios envueltos con tela y cuerda, con momentos icónicos como el Arco de Triunfo o el Pont Neuf en París, la pareja más importante del *Land Art* sigue viva con sus proyectos. Ahora, una imponente instalación construida con 410 mil barriles multicolores de acero será emplazada en el Desierto de Abu Dabi, para ser vista por el mundo entero.

Por_ Alfredo López J.

Fue un 13 de junio de 1935 cuando ambos nacieron como si su unión hubiera estado predestinada por orden del firmamento. Ella en Marruecos y él en Bulgaria. Una historia de amor convertida con los años en una dupla capaz de desplegar sueños a gran escala, enormes empaquetaduras para esconder recurrentes hitos naturales y monumentales a través de una nueva piel, fugaz e irónica al mismo tiempo. Las imágenes de su trabajo han quedado en la retina como ciertas postales del arte contemporáneo que ocupan el paisaje como un soporte a su antojo, al estilo de los más de cuatro kilómetros de pasarelas del Parque Loose, en Kansas, envueltas en una fibra amarillo-azafrán. Algo tan potente como el recuerdo del edificio del Reichstag en Berlín completamente cubierto de polipropileno resistente al fuego, o los 178 árboles del Parque de la Fundación Beyeler en Suiza abrigados con poliéster color plata. Un espectáculo visual que permitía ver cómo las ramas empujaban la tela

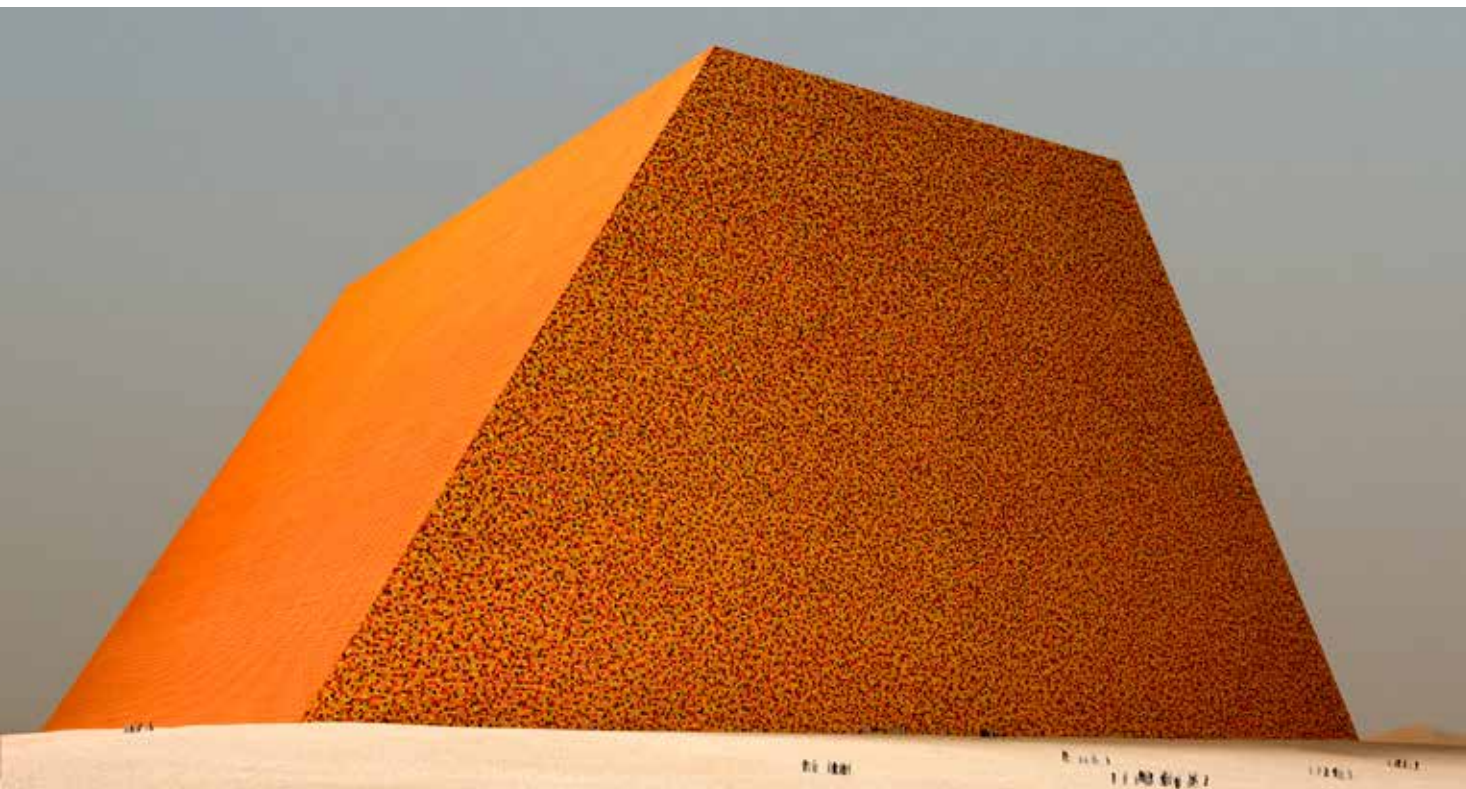
desde el interior, creando formas únicas en cada uno de ellos. Así como el proyecto que a fines del año pasado convirtió el Arco de Triunfo en una pieza anudada como una crisálida en medio de la Ciudad Luz, Christo Vladimirov Javacheff (conocido como Christo) y Jeanne-Claude, dejaron más de una decena de obras en suspenso para la posteridad. La mayoría en la misma línea de la monumentalidad del *Land Art* con la convicción de hacer llamados de atención a través de la dinámica del ocultamiento y luego de la revelación.

La más potente de todas comenzará a tomar vida a fines de este año cuando partan las obras, según los mismos principios que ellos dejaron establecidos, de «**La Mastaba**», de Abu Dabi, en medio del desierto.

Christo y Jeanne-Claude imaginaron por primera vez esta obra en 1977, luego seleccionaron los colores y la colocación de los barriles de acero en 1979, cuando visitaron los Emiratos Árabes

Christo y Jeanne-Claude en la búsqueda de un lugar para proyectar «La Mastaba», en los Emiratos Árabes. Febrero, 1982.

Photo: Wolfgang Volz
© 1982 Christo and Jeanne-Claude Foundation



«La Mastaba» de Abu Dabi (Proyecto para Emiratos Árabes Unidos)
Modelo a escala 1979
Pintura de esmalte, madera, pintura, arena y cartulina.
82.5 x 244 x 244 cm
(32½ x 96 x 96 in)

Property of the Estate of Christo V. Javacheff
Photo: Wolfgang Volz
© 1979 Christo and Jeanne-Claude Foundation



por primera vez. Regresaron muchas veces, entablaron amistades muy duraderas, y en 2012 crearon un premio con su nombre para ir en ayuda de los artistas de la región y fomentar su producción creativa. Un estímulo que lograron gracias a una alianza con la jequesa Shamsa bint Hamdan Al Nahyan.

Fue en esos tiempos cuando la pareja comenzó el esbozo de lo que sería su mayor obra de arte permanente: un gigantesco monumento público para Abu Dabi, y cuyo trazo final ahora continúa a cargo de Vladimir Yavachev, sobrino de los artistas, quien trabajó junto a ellos por más de treinta años. “Será como una nueva Torre Eiffel, un hito para el siglo XXI”, le dijo Christo antes de morir en 2020, justo diez años después de que falleciera su mujer Jeanne-Claude.

Un acto de libertad

La estructura estará fabricada con más de 410.000 barriles multicolores para formar un mosaico que haga eco de la arquitectura islámica. En suma, más de 150 metros de altura, 300 metros de largo en las paredes verticales y 225 metros en las paredes inclinadas en 60 grados. Los tonos y la ubicación de los barriles de acero de 55 galones fueron seleccionados por Christo y Jeanne-Claude en los 70.

La ubicación propuesta es tierra adentro, aproximadamente a 160 kilómetros al sur de la ciudad de Abu Dabi en pleno desierto de Liwa. Una vez que el gobierno autorice el inicio de las obras, el período de construcción tomará un poco menos de tres años y, como todos los proyectos de la dupla, será autofinanciado y no requerirá apoyo del Estado.

Para Vladimir Yavachev esta obra póstuma, como todas las anteriores, representa un acto público de absoluta libertad. “No le pertenecen a nadie, ni siquiera incluso a Christo y Jeanne-Claude... Como siempre, la idea es generar una suave perturbación, que la gente mire con otros ojos”, sostiene. Como una suerte de tumba egipcia de la Antigüedad, tendrá base rectangular, techo plano y muros laterales en pendiente de manera muy similar a las mastabas que fueron el origen de las pirámides del Nilo. Lejos de presentarse como una pieza efímera, «La Mastaba» tendrá carácter permanente con una altura superior a la de la Gran Pirámide de Guiza (Egipto).



«La Mastaba»
(Proyecto para Abu Dabi, Emiratos Árabes Unidos)

Dibujo 2013 en dos partes
Lápiz, carbocillo, pastel, crayón de cera, pintura de esmalte, mapa dibujado a mano y datos técnicos, y cinta.

30.5 x 77.5 cm and 66.7 x 77.5 cm (12 x 30½ in and 26¼ x 30½ in)

—
Private collection
Photo: André Grossmann
© 2013 Christo and Jeanne-Claude Foundation

Sin descanso

Con el respaldo de la Abu Dhabi Music & Arts Foundation, aún no se ha dado a conocer el monto ni la inversión prevista, aunque se ha señalado que Christo y Jeanne-Claude se concentraron durante años en la viabilidad estructural del trabajo junto a la Universidad Hosei de Tokio, Japón, que presentó entre 2007 y 2008 el concepto más sólido e innovador desde el punto de vista técnico.

Una historia con feliz desenlace para todos, confirman ahora los estudiosos y seguidores del matrimonio de artistas. Muchos de los proyectos que presentaron a distintos países, ciudades y organizaciones, quedaron en el camino o simplemente nunca obtuvieron los permisos necesarios. “Otros fueron rechazados y simplemente los olvidamos, algunos se quedaron en nuestro corazón y lo seguimos intentando”, dijo Jeanne-Claude antes de su partida. Christo, en medio del duelo, transformó el consuelo en energía hasta el final. “Trabajo 15 horas al día sin necesidad de detenerme, sin necesidad de sentarme”, manifestó mientras el mundo se convencía de que no ha existido otra dupla tan poderosa en el arte contemporáneo como ellos, los eternos empaquetadores del paisaje. 🏹



«Awareness of love», de Juan Downey Una fuerza que corre a la par de su realización espiritual

Centrada en sus dibujos y grabados tempranos, esta exposición en D21, resulta una muestra rigurosa y claramente montada de la obra temprana de uno de los artistas más trascendentes de su generación.

Por_ César Gabler

Murió prematuramente, a sus 53 años, pero su legado es amplio y consistente. Conocido por sus aportes en el campo del videoarte, **Juan Downey** (Santiago, 1940 - Nueva York, 1993) se formó primero como arquitecto y grabador, para luego experimentar con video-esculturas (a veces puramente proyectuales) que lo condujeron naturalmente al videoarte, convirtiéndolo en uno de sus pioneros a nivel mundial.

“Concibo un futuro sin ayuda tecnológica, en el que los cerebros humanos ultra desarrollados estén profundamente entretreídos en los caminos y patrones de energía hasta el punto de que el desorden, la guerra, el desperdicio y el crimen estén fuera de contexto”. Son palabras de un joven Downey, probablemente escritas a mediados de los 60, más utopista que futurólogo, pero con una convicción de que el tiempo sólo confirma la interconexión tecnológica entre las personas. En el Downey de esta exposición en D21, las máquinas son puentes espirituales de energía que viaja de un cuerpo a otro.

La exhibición presenta dos grandes cuerpos de obra. En la Sala Principal, dibujos y grabados que dan cuenta de su paso por Barcelona, París y Washington. En las ciudades europeas un muy joven Downey exploraba las posibilidades de una figuración que alternaba el Expresionismo con un Surrealismo de tintes monstruosos. Sus figuras recuerdan lo mismo a Matta que a Dubuffet, y revelan un marcado interés por las posibilidades expresivas de la línea y el claroscuro. Las estampas fechadas en 1966, muestran a un Downey que vira del Expresionismo hacia la Ciencia Ficción y la Espiritualidad. De las imágenes se desprende la idea de un despertar de la conciencia auxiliado por la tecnología. De carácter androide, los personajes que protagonizan estos grabados figuran conectados entre sí por lo que parecen rayos o cables. Los títulos

EXPOSICIÓN DESTACADA_



FOTOS: CORTESÍA/D21 PROYECTOS DE ARTE, FOTOGRAFÍA JORGE BRANTMAYER

resultan ilustrativos: «**Tres estados de la conciencia**» («*Three stages of the awareness*», en el original) y «Una nueva dimensión del yo» («*A new dimension of the self*»), en ambas composiciones las figuras parecen animarse por una fuerza que corre a la par de su realización espiritual.

En las obras de los 70, delicados dibujos en los que describe las funciones de sus ‘esculturas maquínicas’, nos encontramos con

un Downey que ha puesto en práctica sus inquietudes tecnológicas. Como piezas gráficas, combinan la precisión del dibujo proyectual, con elementos plásticos que estetizan la seca visualidad del medio y lo distinguen de los muchos artistas que hacían obra proyectual: aplicaciones de pintura, puntuales notas de color y hasta el empleo de fotografías y fotocopias. Estos últimos elementos corresponden a uno de los dibujos más interesantes, la documentación de la construcción por parte de Downey y su colaborador, –el

«Awareness of love»,
Juan Downey.
Hasta el jueves 12
de mayo, en D21.
Proyectos de Arte,
centro independiente
de creación, producción
y difusión de las Artes
Visuales y la Poesía.
También disponible en
www.d21virtual.cl para
ser visitada en 360°.

ingeniero Fred Pitts– de un dispositivo que permitía traducir la sombra proyectada en una imagen lumínica. El artista –sólo lo deduzco por la información disponible en el dibujo– construyó un dispositivo patentado en Nueva York en 1913 por el inventor español Sixto Ocampo. Una fotografía pegada en la parte inferior de la lámina, nos muestra a un juvenil Downey operando aquella máquina, una curiosidad científica que materializaba –sin embargo– aquel deseo de transmitir los impulsos corporales, convertirlos en una energía capaz de llegar a un destino lejano... Esa energía temprana nos llega hoy. Y permanece intacta. 



Natisú Quememos el reino

Durante su primera época creativa, con siete discos de distinto alcance, ya tenía un estatus especial dentro de la composición. Natalia Suazo -Natisú- es una exponente de lo que podríamos entender como pop abstracto o experimental: sus canciones cuentan con estrofas y coros pero se desenvuelven en contextos de tensión lírica, uso de diversos materiales sonoros y de sofisticados procedimientos de producción. Por eso no es de extrañar que ella haya obtenido un premio Pulsar al Mejor Productor (a) Musical, como resultado de sus trabajos. Volvemos a apreciar esa totalidad generada por la suma de componentes en el disco del regreso de Natisú tras algunos años de silencio. **«Hay un fuego»** es una obra de resonancia que no invade, pues sus elementos se encuentran en equilibrio. Y como de costumbre, Natisú expone su escritura con mucha profundidad («Nadie sabrá mi nombre», «No somos», «A las palabras que no vienen del invierno»). Toma, además, una inspiración en las injusticias sociales y las movilizaciones ciudadanas que han marcado este período al punto de separar a las personas, según ella observa. Natisú está hoy en un espacio donde también se encuentran compositoras afines como Camila Moreno e Isidora O’Ryan, aunque menos arrojada que la primera y menos etérea que la segunda. Más que nada, la propia Natisú.



La Chinganera Bitácora de cantora

El poema fue escrito por Benedetti tras ver la fotografía de un ministro muerto de risa. Ello lo llevó a imaginarse al hombre detrás del cargo, en plena dictadura en Uruguay, un tipo con una casa en la playa al que no le interesa lo que ocurre en las poblaciones y en las cárceles. Cualquier parecido con la realidad que llevó a un país como el nuestro al estallido social es mera coincidencia, menos para Fabiola González, La Chinganera, quien le añade música, un canto melodioso y un tono sarcástico a esos textos titulados «¿De qué se ríe?». Su nuevo disco es **«Hija natural»**, un cancionero muy maduro. Más maduro incluso que lo que mostró antes en «Todas íbamos a ser Violeta». Ella toma la imagen de la trenza para representar a esa mujer sin padre conocido que se descubre por toda Latinoamérica, y de paso renueva su militancia por el folclor en constante transformación. En sus canciones, La Chinganera considera elementos nuevos para el folclor, la composición, los sonidos y el enfoque, donde puede coexistir un canto a lo divino con una cueca de guitarras eléctricas. Es un repertorio amplio en el que también recorre su vida, a través de una bitácora titulada «Cantora». Allí habla de sus orígenes campesinos, con una madre leñadora y un padre agricultor: la razón primera y última por la que abrazaría el canto.



Mauricio Gallardo Ráfagas y resonancias

Se le denomina “técnica Gary Burton”, debido a que fue ese insigne vibrafonista quien revolucionó la ejecución para este instrumento de percusión de teclado. Hasta entonces se tocaba con una baqueta en cada mano, pero tras Burton, los solistas ampliaron su alcance con dos baquetas de ángulo variable en cada mano, lo que les permitía producir armonías sobre melodías. Mauricio Gallardo es uno de los nuevos vibrafonistas y compositores que han hecho de esta dinámica y sorprendente ejecución un arma creativa. Publicado por el sello Direct Music Collective, **«Trazo»** contiene piezas para un cuarteto contemporáneo que le posibilita a Gallardo hablar diversos lenguajes: fusión, música de cámara e improvisación jazzística. Todo esto en conjunto, también genera una estética que se conecta directamente con quien fuera su maestro, el fallecido Guillermo Rifo, pionero en la gestación de una nueva mirada para la música de raíz chilena. Ello se puede apreciar en composiciones de Gallardo con vibrantes ráfagas y resonancias («Meliflúo», «Ramé» o «Cincroenzeis»), que revitalizan este formato utilizado también por el famoso Modern Jazz Quartet, el epítome del jazz de cámara.



Kamila Govorcín El aire que anda circulando

Productora y DJ, es un nombre de la nueva oleada de autoras de música electrónica con librepensamiento y una prolífica gestión que la ha llevado no sólo a publicar álbumes de corta y larga duración en distintos campos de la electrónica, sino a crear el sello editor digital Panal Records. Kamila Govorcín se proyecta tanto desde la música de ritmo para la pista de baile como la música de escucha, capas y abstracciones. En este segundo acápite se encuentra **«Anima»**, editado por el sello danés Clang Records. Es un relato autoreflexivo de Kamila Govorcín que da cuenta de los tiempos de transformaciones en niveles de lo personal y de lo general. Esta vez, la música se sitúa en el territorio del *ambient*, vale decir, en una electrónica de sensaciones, horizontes abiertos, repeticiones y la larga extensión que ocupan sus obras («Introversión», 22 minutos). La construcción de estos ambientes tiene mucho de las circulaciones de aire que entran y salen de la música, como en la pieza titulada «Viento», donde uno parece encontrarse frente a frente con uno de estos flujos. No es la única, desde luego. Ese aire que anda circulando por ahí, atraviesa de un tema al otro y conecta esta narración de cinco partes en una sola continuidad.



NOMBRES PROPIOS_ Guillermo Rifo (1945-2022)

El musicólogo Juan Pablo González determina que Guillermo Rifo (Premio a la Música Nacional Presidente de la República 2010), pudo haber sido un símil de Astor Piazzolla para nuestro contexto. En el fondo, un hombre que compuso la música de su ciudad, Santiago, vista a través de partituras que marcaron una época en la música académica con un tono nostálgico y una aproximación impresionista: «Puente del Arzobispo», «Providencia al mediodía», «El cerro San Cristóbal» y «Santiago de noche», son algunas de estas piezas. La época de Rifo fue principalmente la turbulenta década de 1970. En ese tramo gestó agrupaciones que tomaron rumbo propio, en paralelo a su condición múltiple de compositor, percusionista clásico, vibrafonista y más adelante director de orquesta y educador. Allí aparecen entonces los conjuntos Aquila (1973), el Sexteto Hindemith 76 (1975) y Latinomusicaviva (1978). Este último sellaría el desenlace en su idea de reunir músicas dispersas en un solo frente: el jazz moderno, la música docta y la música latinoamericana de las raíces, reorganizando los elementos en un único discurso que desde Rifo en adelante ya tomaría pleno protagonismo: la fusión. 

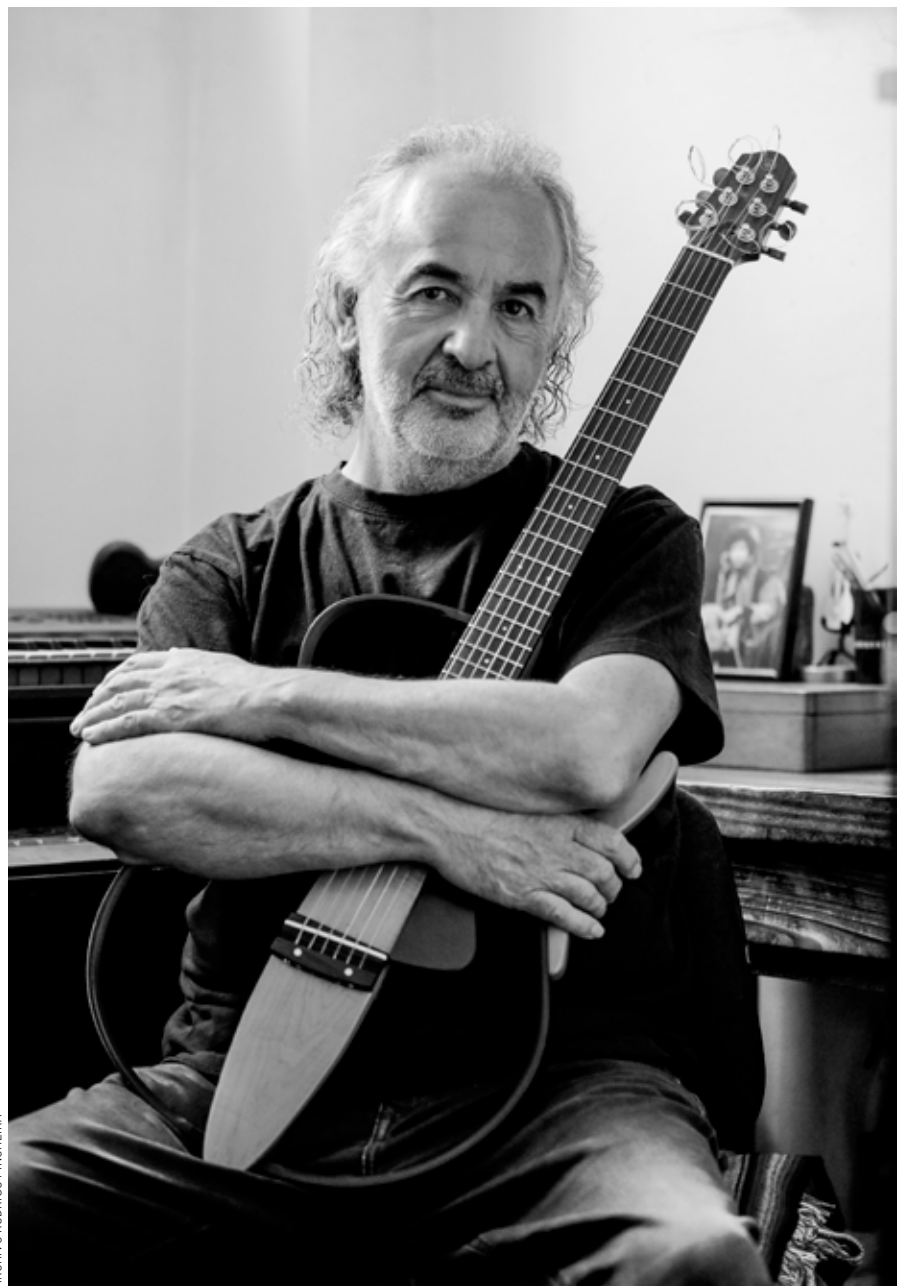
Edgardo Riquelme Hacia la hiperbórea del sur

Guitarrista, compositor y pionero del jazz latinoamericano, el músico de Concepción vuelve a publicar un disco luego de tres décadas. Allí renueva su manifiesto y su norte musical: las raíces de la música sureña. Es el punto cardinal que cartográficamente se representa en la parte inferior, aunque no para él.

Por_ Antonio Voland

Fue el 12 de marzo de 1990, el día en que el Presidente Patricio Aylwin dio su primer discurso a la nación, en el Estadio Nacional. Allí quedó para la historia su frase acerca de la necesidad de una nueva convivencia entre los chilenos, “cualesquiera sean sus creencias, ideas, actividades o condición social, sean civiles o militares... ¡Sí, compatriotas: civiles o militares!”. Ese día una generación completa de jóvenes escuchó por primera vez el Himno Nacional interpretado ya no por los orfeones militares del régimen anterior sino por la **Orquesta Sinfónica de Chile** y el **Coro Sinfónico**, además de voces del **Coro Madrigalista**. El cierre de esa jornada tuvo un momento musical espléndido: la monumental interpretación de «Gracias a la vida» con enfoque sinfónico-coral, en un arreglo escrito por el recientemente fallecido **Guillermo Rifo**. Pero alguien más se encontraba allí. “Yo estaba muy preocupado porque tenía que salir a tocar ante 70 mil personas. Mientras esperaba mi entrada detrás del escenario, transpiraba sin parar. Había muchísima tensión”, rememora **Edgardo Riquelme** (1951), quien esa noche ejecutó un enorme solo de guitarra eléctrica en la introducción de la obra, en un contraste entre mundos: el canto de raíz, la música sinfónica y el rock. “Cuando llegó el momento había que hacerlo no más: quedé solo, me concentré y toqué. Fue el momento más grande y hermoso de mi vida como músico”, agrega.

Riquelme tenía entonces 38 años y poco antes también había dejado una marca como músico y arreglador en una canción muy simple, casi un jingle publicitario, con la capacidad de mover a un país completo. “En el Himno del No de 1988 («Chile, la alegría ya viene»), que tenía letra de Jaime de Aguirre y de Sergio Bravo, puse todo lo que había aprendido en esos tiempos como autor influenciado por distintas músicas. Si escuchas bien tiene un poco de todo, desde pop hasta jazz”, señala.



ARCHIVO RODRIGO PINCHEIRA

El camino correcto

Edgardo Riquelme está presentando hoy el disco «**Siempre al sur**» (Ciudadano Records), su primer trabajo tras un largo tramo de silencio como compositor. Es un catálogo de piezas plagadas de ritmos de tres tiempos, propios del folclor sudamericano. Allí compone para un quinteto de jazz fusión que integran el saxofonista Raúl López (del grupo Quilín), el tecladista Pablo Bruna y el bajista Carlos Martínez (de Ensamble), y el joven baterista Matías Acuña.



“Nací en Temuco y siendo niño mi familia se fue a vivir a Concepción. Allí me crié, crecí, conocí amigos músicos, entré a la música, estudié música y me convertí en músico. Se ha dicho que soy un pionero del rock en Concepción, pero no creo. Yo simplemente estuve allí”, dice Edgardo Riquelme. Su nombre, figura e historia, forman parte de las doce entrevistas publicadas por el periodista de Concepción, Rodrigo Pincheira, en el libro «Genealogía del rock penquista: orígenes y destinos (1960-1990)», que intenta establecer la ruta correcta para dar con ese movimiento tan fundamental en Chile.

Arriba, a la derecha, Edgardo Riquelme junto a la agrupación **Kámara**, donde interactuó con el jazz de la época y con los jazzistas del momento.
Abajo, Edgardo Riquelme junto al grupo fundamental del jazz-rock chileno **Cometa**.



Concepción, Temuco y más allá incluso. “La idea del sur ha estado siempre presente en mi historia, como una añoranza. Para mí existe ese vínculo con el sur y ese impulso de regresar al sur. Y en la época en que toqué con el dúo Schwenke & Nilo recorrimos todos los rincones del sur chileno, hasta Punta Arenas. Ahí ese espíritu se hizo más profundo aún”, dice Riquelme, recordando el momento en que decidió dejar su plaza en el célebre grupo de jazz-rock Cometa, para pensar en su propia visión de la música (ver recuadro).

Entonces, en 1986, formó su grupo más emblemático e histórico: Alsur. Allí unió fuerzas con solistas de la época de la fusión: Raúl López (saxos alto y soprano), Rolando Arancibia (teclados), Marcelo Aedo (bajo) y Alejandro Espinosa (batería).

“Estuve en primera fila en el primer concierto que Pat Metheny dio en Chile, en el Court Central del Estadio Nacional, en 1987. Todavía estábamos en dictadura. Metheny habló de que debíamos reconocer nuestras raíces y volver a ellas: haz lo que te sea propio y desarróllalo como algo nuevo. Eso le dio mucho más sentido y claridad a la idea que tenía como compositor: estaba en el camino correcto”, señala.

La guitarra que quedó

Riquelme no habrá sido un pionero del rock penquista, pero sí terminó siendo el músico que primero le dio forma al llamado jazz latinoamericano, como desde otros ángulos lo hicieron Guillermo Rifo, Sergio Tilo González o Ernesto Holman, tres de sus contemporáneos. El grupo Alsur vino a refrendar ese cometido con álbumes descriptivos y de culto, como «Alsur» (1988), «Anhelos sureños» (1989) y «Fusión americana» (1991). Todos se conectan con el trabajo que hoy tiene de vuelta al guitarrista, compositor y líder.

“En «Siempre al sur» están presentes esas raíces. Los poetas sureños hablan de la “suralidad”. Una palabra que expresa la realidad del sur en muchas dimensiones y aspectos: la gente, su historia, la geografía, los mares o la naturaleza que los rodea, como la araucaria que aparece en la portada del disco”, dice el músico. De ese modo se escuchan aires, ritmos y colores sureños.

Y no todo en este disco es interacción entre un quinteto: Riquelme toma de pronto la guitarra campesina para tocar en solitario una bella pieza breve titulada «Emilia». “Emilia es mi abuela. Cuando era niño un día apareció con una guitarra destartalada. Ese fue un momento único para mí, porque quise tocarla por primera vez y eso me llevó a convertirme en músico. No sabría qué hubiera pasado conmigo si ese día la abuela Emilia no hubiera llegado a la casa con esa guitarra que quedó”, cierra. 



El **Cuarteto de Música Moderna** abrió el campo de las músicas creativas hacia nuevos espacios.

LAS BANDAS ETERNAS

“Después de Hendrix y del disco «*Axis bold as love*» nada fue igual”, recuerda Edgardo Riquelme. Entonces el grupo **Nervios**, que formaba con amigos y que tocaba en Concepción cosas de los Rolling Stones tal como en Santiago lo hacían ese mismo 1968 los Blops, el guitarrista dio un paso más. Entonces vino **Mala Yerba**, banda que ocupó la agenda del joven Riquelme entre 1969 y 1970. “En ese tiempo nos gustaba más la Band of Gypsies de Hendrix, con puros músicos negros. Entiendo que Aguaturbia iba por ese mismo camino en Santiago por entonces”, dice.

El **Cuarteto de Música Moderna** fue determinante en su historia, ya delimitada por el golpe militar y el fin de su sueño juvenil. Se formó en 1975, coincidió con sus estudios formales de contrabajo clásico en la U. de Concepción, y abrió el campo de las músicas creativas hacia nuevos espacios. “Tocaban Marlon Romero (piano), Sebastián Fuenzalida (bajo y chelo) y Mota Riquelme (batería). Ahí aparecieron composiciones en lenguajes de vanguardia”, recuerda. **Koalición** (1977), **Kámara** (1978) y **Tercera Generación** (1979) marcan una continuidad de un Edgardo Riquelme ya instalado en Santiago para trabajar como músico de sesión, en estudios de grabación y en orquestas televisivas. En las tres agrupaciones interactuó con el jazz de la época y con los jazzistas del momento: Daniel Lencina, Miguel Zabaleta, César Gutiérrez, Alejandro Espinosa y Jaime de Aguirre. Con estos dos últimos formaría el tercero de los grupos, que grabó una serie de *standards* para el sello Quatro en 1981. “Ya estábamos en los treinta años, así que éramos de la tercera generación”, bromea.

Ese mismo año apareció el grupo fundamental del jazz-rock chileno, y en **Cometa** figuró en plena dimensión el guitarrista eléctrico ya definido por los tiempos y los caminos recorridos. Pero después de cinco años Edgardo Riquelme dio un paso más. “Cometa tenía principalmente material de Pedro Greene. Yo pensé que había que tocar algo más nuestro, una música que fuera exportable más que importada. Por eso me salí”, dice... Entonces vino **Alsur**.

¿Cómo sería Marilyn a los 90?

La respuesta la tiene Carmen Barros, la “dama de la comedia musical”, en «Mi Marilyn Monroe», documental que abre las puertas del proceso de creación de la obra de teatro homónima, para mostrar a una anciana *sex symbol* repasando sus recuerdos.

Por_ Marietta Santi

¿Cómo habría envejecido Marilyn si no hubiese muerto, sospechosamente, a los 36 años? ¿Qué pensaría de su vida la *sex symbol* cuando tuviera más de 90? Alejandro Goic, actor, director y –hay que decirlo– admirador de quien fuera llamada “la rubia debilidad”, echó a volar su imaginación para responder a esos cuestionamientos y escribió la puesta en escena «Mi Marilyn Monroe», protagonizada por Carmen Barros (Orden al Mérito Artístico y Cultural Pablo Neruda 2020). Estrenada en 2011 y ganadora de dos premios Altazor (Obra y Mejor Actriz), once años después vuelve a las pistas en formato de documental que combina la ficción con el proceso de creación y ensayo. Y, lo que no es menor, con una Marilyn nonagenaria. En el montaje original, Carmen Barros, actriz, cantante, compositora, profesora de voz y directora de teatro (autora de la primera comedia musical nacional «Esta señorita Trini» en 1958, luego interpretó a la primera Carmela de «La pérgola de las flores»), encarna a una Marilyn de 86 años en medio de la subasta de algunos de sus icónicos vestidos. Ambientada con maniqués que la representan, la blonda –cuyo nombre era Norma Jeane Baker– recorre los altos y bajos de su vida. La difícil relación con su madre, los abusos vividos en su infancia, su eterna inseguridad y, por supuesto, sus tormentosas relaciones amorosas. Con el basquetbolista Joe DiMaggio, el dramaturgo Arthur Miller, el actor Ives Montand, John y Bob Kennedy, entre otros. Anécdotas, canciones y escenas de películas se suceden rítmicamente, mientras Carmen Barros, figura fundamental del teatro y de la música chilena, habla, canta y se viste como Marilyn.

Fragilidad y sensatez

En el documental, la cámara recoge la puesta en escena de la pieza, los ensayos, las conversaciones entre el equipo y la cotidianidad de la filmación en locaciones como el Teatro Finis Terrae, el Teatro Novedades y la casa de Carmen. “Es una gran oportunidad de que esté la obra completa y también de que se abra el proceso al público, mostrando las relaciones de creación. Yo lo nombro como un documental histriónico. Carmen actúa, ensaya, es ella misma, es Marilyn. Empato imágenes de su vida y también del escenario. Carmen está en todas las escenas, filmamos en su



La dirección de fotografía, cámara y edición del documental estuvo a cargo de Pepe Kino Torres, y la música en vivo en manos de Patricio, Ángel y David Solovera.

living, en la sala de ensayo, en el camarín”, detalla Alejandro Goic. El director relata que todo comenzó al descubrir “que Marilyn debería ser un ícono feminista y no el estereotipo de la rubia tonta. Era una mujer muy comprometida con los derechos de los afroamericanos. Era muy amiga de Ella Fitzgerald, a quien ayudó a debutar en el Mocambo (el mejor *night club* de la Costa Oeste) comprometiéndose a ir todas las noches que Ella cantara; y también fundó Marilyn Monroe Productions (MMP), como una forma de poder alternativo a los grandes estudios. Ella estimuló a los Kennedy en el tema de las libertades civiles, y si uno ve sus fotos privadas, siempre está leyendo. Además, era una autora de poesía con bastante potencial”. Se entusiasma Goic. “¿Y sus parejas? la usaron. Tengo la teoría de que Miller (dramaturgo autor de «Las Brujas de Salem», «Todos eran mis hijos», entre otros títulos) la usó para zafarse de la persecución del senador Joseph McCarthy contra los comunistas. ¿No es mucha coincidencia que a la salida del interrogatorio (en 1957, donde no dijo nada y pasó a integrar la lista negra de artistas) anunciara que se casaba con la Monroe? ¡No iban a tomar preso al marido de la ídola de América!”.

¿Cómo mijito?

¿Por qué Carmen Barros? Pues bien, en 2010 Alejandro vio a Carmen con su hija, a las 12 de la noche, cruzando frente al Museo de Bellas Artes. Él venía de una comida en un restaurante, cruzó la calle y le dijo: “Tú eres mi Marilyn Monroe”. Carmen lo miró asombrada y exclamó “¿cómo mijito?”... Ese fue el punto de partida.

Cuando Goic le planteó ponerse nuevamente en la piel de la Monroe, pese a la pandemia y a sus 96 años, Carmen Barros no lo dudó un segundo. “Me pareció muy bien, es una linda obra, entretenida, que da una mirada distinta a quien fue un icono sexual en su época. El docuficción, como la obra, la muestra en toda su fragilidad y sensatez. Tenía mucho talento, ¿sabes? Era mucho más que una rubia tonta como la quisieron mostrar los grandes estudios de cine”.

Para Carmen, fue crucial en su decisión de aceptar el rol de Marilyn, el hecho de que ambas nacieron con un año de diferencia: ella en 1925; la “bomba sexy”, en 1926.

“Lo que me emociona es que esta mujer es un año menor que yo, que podríamos haber vivido vidas similares, ya que ambas estábamos en lo artístico. Pero ella tuvo una infancia muy desgraciada, no como yo, que tuve un hermano y una familia fantástica”.

Hay que recordar que la madre de Marilyn, Gladys Pearl, estuvo con ella sólo en su primera infancia. Cuando se le diagnosticó esquizofrenia, entró y salió de instituciones psiquiátricas por lo que la pequeña Norma Jeane vivió en orfanatos y con familias adoptivas. Fue en esa vida nómada que sufrió abusos sexuales y desarrolló una profunda inseguridad.

“Lo que pasa es que le hicieron (los estudios) publicidad en función a su sensualidad, pero ella era una mujer intelectual. Lo que más le gustaba era leer, como muy bien recoge Alejandro Goic, y quería que la tomaran en serio”, profundiza Carmen.

Me parezco algo a ella...

En el documental, la chilena cambia la voz para transformarla en esa melosa y aflautada que despliega Marilyn en sus películas. En una de las escenas está sentada y vestida con una bata —que parece de seda—, en medio de muchos de sus vestidos. Con esa vocecita, entre ingenua y sensual, repite un cuento que provendría de Arthur Miller. Al final, dice: “Arthur, mirándolo así, a la distancia, me trató de puta, ¿o no?”.

Pronuncia la frase con los ojos muy abiertos, mirando la cámara, y es imposible no pensar lo mucho que se parece (o podría parecerse), la actriz al personaje. De hecho, Carmen lo reconoce con humor. “Creo que me parezco algo a ella”, comenta entre risas.

Para reforzar la visión de una Marilyn con más talento y sensibilidad que el farandulero personaje que trascendió al público, se agregaron en el documental algunos elementos que no tenía la obra cuando Goic la escribió, hace once años. “Ahora tuve acceso a material nuevo, que no estaba publicado cuando estrenamos. Notas, algunos poemas, reflexiones sobre su relación con su psiquiatra. Aproveché de poner pequeñas cosas, pero muy contundentes, como poemas y reflexiones de su proceso psicológico”, precisa. Goic insiste en que la Monroe tenía miedo a actuar, lo que se suma a que se auto-boicoteaba constantemente: “Su autoestima siempre estuvo muy baja, se chaqueteaba todo el tiempo”.

Carmen Barros/Marilyn emociona narrando momentos terribles de la infancia de la rubia, como cuando un vecino asesinó con una escopeta a su perrito Tipy, a quien llamaba “su mejor amigo”. Sorprende cantando con pantys negras y chaleco largo «*My Heart Belongs to Daddy*», o haciendo dúos con algunos de sus famosos amigos (Frank Sinatra, entre ellos). Por supuesto, no faltan las revelaciones íntimas sobre sus amantes.

Después de poco más de una hora, y con las últimas escenas cargadas de nostalgia, «Mi Marilyn Monroe», el documental estrenado en abril pasado a través de la plataforma de streaming [escenix.cl](https://www.escenix.cl), se convierte en un homenaje a dos mujeres: a la despampanante diva que guardó celosamente su yo más profundo; y a Carmen Barros, la chilena incombustible y llena de vida, que ha hecho de la cuarta edad un espacio irrenunciable de creación. 📽



Otro punto que destaca la actriz es que la realización fílmica revisa el proceso de ensayo, las lecturas del texto, las conversaciones entre ella, el director y el resto del equipo. “Es bonito que los espectadores sepan cómo se hace una obra de teatro. Hay mucho trabajo detrás”, dice.



La soledad de Claudio Arrau

Con un montaje que recoge los últimos días de uno de los pianistas más destacados del siglo XX, luego de dos décadas, el teatro vuelve al Municipal de Santiago, para revivir los recuerdos de este laureado músico, y repasar todo lo que dejó de lado por dedicarse en cuerpo y alma a su principal pasión.

Por_ Marietta Santi

Comienza la acción ... el maestro **Claudio Arrau** (Chillán, Chile 1903 - Müzzuschlag, Austria 1991) se siente incómodo. La periodista que ha pedido hablar con él lo interroga sobre dolorosos recuerdos, quiere hablar de afectos perdidos y olvidados. Su primer hijo, Klaudio; su primera mujer, Erika. Insolente, ella se atreve a decirle que ha apartado de su vida todo lo que se interpone entre él y su piano. “¿De qué medio me viene a entrevistar?”, pregunta el pianista mundialmente conocido por sus profundas interpretaciones de un repertorio que abarcó desde la música barroca hasta piezas contemporáneas. “No hay medio...”, reconoce ella.

Entre las palabras irrumpe el sonido del piano. Como si hablara, como si reflejara los pensamientos más profundos del laureado pianista chileno. Esta escena podría haber sucedido en la vida real, pero es una mera ficción. Nació de la pluma de la dramaturga **Ximena Carrera** y forma parte de «Arrau, el otoño del emperador», la obra que devolvió el teatro al Municipal de Santiago, tras dos décadas de ausencia.

Estrenada el 30 de abril pasado, la puesta en escena, dirigida por **Francisco Krebs** (en residencia en el Municipal durante este año), Arrau es encarnado por **Tito Bustamante**, en tanto **Paloma Moreno** recrea a la falsa periodista, especie de “pepe grillo” del protagonista. A ellos se suman **Paola Volpato** y **Francisco Ossa**, quienes caracterizan a varios personajes; y **Ángelo Solari**, actor/músico que le da voz al piano tocando partituras de Liszt, Bach, Mozart, Beethoven y Debussy.

Cuando Ximena Carrera (autora de «Jemmy Button», «Lucía» y «Ningún pájaro canta por cantar», entre otros) recibió el encargo de escribir una obra de teatro sobre Arrau, reconoce haberse sentido muy honrada y, a la vez, apanicada: “Mi mamá escuchaba casi sólo música clásica y para ella Arrau era lo máximo. Entonces, desde chica para mí fue un

monstruo de la música. Me encontré con que hay mucha pleitesía, mucho halago, y él siempre aparece muy correcto. Y ese ser no me servía, necesitaba encontrarle el lado B”. Para profundizar en la vida del pianista recurrió a numerosas fuentes. Leyó la biografía «Claudio Arrau», escrita por la chilena Marisol García; el libro «Conversaciones con Arrau», del historiador cultural y crítico musical estadounidense Joseph Horowitz; y «Claudio Arrau. Lo Que Nunca se Dijo de su Viaje a Chile», de la periodista y actriz nacional Inés María Cardone. Además, vio los documentales existentes y se

entrevistó con Edith Fischer, una de las principales pianistas nacidas en Chile, amiga y ex alumna de Arrau.

¿A qué Arrau vemos en escena entonces? La dramaturga señala que intentó que apareciera el ser humano antes que el músico portentoso, un ser que está en el otoño de su vida, enfrentado a su soledad por primera vez: “Él estuvo toda su vida acompañado (por su madre, su hermana y su esposa), y al verse solo empieza a reconocer que

ha dejado de lado relaciones que le molestaban por seguir adelante con su carrera. El piano ocupaba toda su vida”. Carrera retrata al Arrau octogenario, que lleva meses sin tocar después de la muerte —en el lapso de un año— de su esposa Ruth, su hijo Mario y su hermana Lucrecia. Por su parte, el director Francisco Krebs, precisa que «Arrau, el otoño del emperador» “tiene una consistente estructura dramática y logra, de buena manera, pisar los callos que tiene que pisar”. La estética trabajada es minimalista, con el piano como elemento central, a propósito de la idea de transformarlo en un personaje omnipresente. “A nivel de vestuario hay un trabajo muy cuidado de **Pablo Núñez** de reconstrucción de época, lo que nos permite transitar por casi 60 años del siglo XX”, detalla Krebs. El mayor desafío que enfrentó fue proyectar un montaje especialmente pensado para la Sala Arrau del Teatro Municipal. “La puesta es como un *site specific*, y la idea es mostrar y relevar el espacio. He intentado que éste permita generar una experiencia más allá de la ofrecida por una obra tradicional. Hay algo con el escuchar y el entender que estamos frente a uno de los más destacados intérpretes de la historia, y la posibilidad de experimentar las obras que Arrau tocaba también forma parte de la propuesta”.



Arrau es encarnado por Tito Bustamante.

PATRICIO MELO



FRANCISCO KREBS

La servilleta

Los cuentos y las novelas del escritor argentino **César Aira** están repletos de cosas: artefactos inverosímiles, cachivaches, miniaturas. En su relato «**En el café**» (2011), las servilletas de papel de un restorán se convierten en aviones y muñecas para una niña curiosa, de manos de los comensales del lugar. Mientras ella recibe sus juguetes de papel, quien narra observa que “no había café en Buenos Aires que no tuviera en cada mesa un servilletero bien provisto. Con el tiempo las clásicas servilletas rectangulares, alargadas, en el también clásico servilletero de lata con resorte para mantenerlas arriba, habían sido reemplazadas por otras cuadradas, de papel un poco más resistente, y con el nombre, logo y dirección del café impreso en ellas”. Recuerdo que, hace algunos años, entré a un café como ese, un café porteño, pero que ofrecía servilletas absolutamente blancas. Fue una gran decepción. Puede ser que, incluso, me haya devuelto de donde venía. Así fue que me di cuenta de que viajar significa para mí, en gran medida, coleccionar las servilletas de los bares y cafeterías que visito, como si fueran *souvenirs*.



Servilleta del café
El coleccionista,
Buenos Aires.

No cualquier ejemplar cumple con las condiciones, eso sí: tienen que ser como las servilletas del cuento de Aira. En inglés, *napkin* significa ‘mapa pequeño’ y en latín *mappa* era un trozo de tela. No cualquiera cumple con las condiciones para entrar en mi colección, decía: ‘me gustan las servilletas que llevan logo y dirección, me gustan las servilletas que son mapas’.

La utilidad de las servilletas de papel es incuestionable: al ser una superficie plana, fácil de doblar y de un tamaño portátil, las hemos ocupado para limpiar y secar, pero también para escribir, a falta de otro material. Hay, de hecho, versos escritos en servilletas: yo los llamaría *versilletas*. También hay poemas sobre servilletas. En antiguos festines, los romanos y las romanas solían llevar sus propias servilletas de lienzo bordado, provenientes de Asia Menor: eran objetos valiosos por su costo y factura. Catulo, hace unos dos mil años, se quejaba en su «Carmen XII» de los ladrones de servilletas de tela, quienes aprovechaban las distracciones de sus dueños en los comedores. El poeta latino acusa a uno en especial, llamado Asinio Marrucino: “no usas bien tu mano izquierda en medio del juego y del vino”, lo denuncia. “Robas a los descuidados sus servilletas. ¿Crees que eso es gracioso? Te equivocas, idiota. La cosa es de lo más mezquina y falta de gracia. O aguarda trescientos endecasílabos o devuélveme mi servilleta, que no me interesa por su valor, sino porque es un recuerdo de mis amigos Fabulo y Veranio, y tengo que quererla como quiero a mi Veranio y a mi Fabulo” (<https://www.imperivm.org/poemas-de-catulo-obra-completa/>). La servilleta es un tesoro que inspira versos; el poema, una alarma contra robos.

*Loreto Casanueva es profesora adjunta de literatura universal en la Universidad Finis Terrae, y Dra. (c) en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Es fundadora y editora del Centro de Estudios de Cosas Lindas e Inútiles (CECLI), plataforma dedicada a la investigación y difusión de la cultura material.

Édouard Manet,
«The Brioche»,
Francia, 1870, óleo.
The Metropolitan
Museum of Art,
Nueva York.



Una de las imágenes del folleto «*Serviettes and how to fold them*» de Robinson & Cleaver, Irlanda, 1890, cromolitografía. Thomas J. Watson Library.

Por décadas y décadas, la servilleta fue un objeto de lujo, como la que Catulo adoraba. En las cortes de Florencia y Roma, durante el siglo XVI, se elaboraban verdaderas esculturas a punta de servilletas de lino, que servían como centros de mesa. «*Li tre trattati di messer Mattia Giegher*», publicado en 1639, fue el primer tratado dedicado a las instrucciones para doblar servilletas, que se complementaban con vívidos grabados: eran verdaderos origami de tela. La moda del doblado artístico de servilletas se extendió a la vida doméstica y burguesa, tanto así que hacia 1890 la empresa irlandesa de menaje Robinson & Cleaver editó un folleto titulado «*Serviettes and how to fold them*», compuesto de 16 litografías que graficaban todo tipo de modelos y objetos: sombreros, flores, abanicos, aves, pirámides.

En nuestras casas, las servilletas de papel son tan útiles como desechables, y desde nuestros comedores vemos, a lo lejos, los antiguos ejemplares de tela que, de seguro, más de algún nostálgico aún ocupa o guarda. En muchos bares de Buenos Aires, como en el café de Aira, o en algunas fuentes de soda de Santiago, las servilletas no son necesariamente un diseño que sirve. Los emblemas y las tipografías coloridas que las porteñas llevan en su centro no compensan su aspereza; la delgadez de las santiaguinas se superpone a sus bordes escalopados y a sus frases “amorosas” del tipo “Bienvenidos”. Una vez leí una carta de odio que una reconocida chef europea escribió contra las servilletas de restorán latinoamericano. Yo entiendo a la chef, claro que la entiendo, pero la utilidad podemos encontrarla en tantos otros objetos cotidianos. La belleza de unas servilletas de bar que ascienden como una torre blanca en el centro de las mesas no tiene precio. Tal vez ese sea su servicio a la Humanidad. 🍷

Juan Grimm

“Un jardín sin misterio no es un jardín”

El paisajista que le dio una vuelta al mal acostumbrado prado verde con césped y palmeras en Chile, habla de sus espacios vegetativos ideales, y recuerda cuando jugaba con tierra para hacer montañas y las cubría de azúcar flor para imitar la nieve.

Por_ Alfredo López J.

Fotos_ Estudio Juan Grimm

Aún dibuja a mano cada uno de los proyectos que contabiliza en más de 700 fuera y dentro de Chile. Lo dice con orgullo, al mismo tiempo que relata cómo comenzó su pasión paisajística. “No te podría decir si hay un momento en que esta pasión tiene un inicio, o si me di cuenta de que quería ser paisajista. Lo que sí te puedo contar es que desde muy niño siempre me inclinaba por la Naturaleza”, comenta. Su familia tenía casa en Maitencillo, casi al borde de la playa, en los tiempos en que no había luz y la nana se ocupaba de llevarlos a acostar con ayuda de una vela en la mano: “Mi trance para quedarme dormido no estaba en el ruido de la televisión, sino el sonido de las olas. Eso era lo que yo escuchaba antes de cerrar los ojos. Muchos de esos recuerdos se quedaron como elementos muy arraigados en mí”, relata.

A Juan Grimm lo motiva la sensualidad de la Naturaleza, con el aroma del musgo adherido a una superficie; los troncos, cuando son lisos y fríos; y las piedras en las quebradas.

“Es la piel del paisaje, que vive, crece, luego muere y se renueva. Yo trabajo con la arquitectura y también con elementos vivos. Ese contrapunto entre la vegetación y la arquitectura siempre ha estado junto a mí. Cuando con mis hermanos jugábamos a los autitos, yo era el que se encargaba del paisaje. En las pistas hacía lagunas y montañas con azúcar flor para que tuvieran nieve encima. Era algo muy intuitivo desde niño, claro. Más grande, recuerdo que había una reja en la casa de mis padres y yo simplemente la sembré con semillas de **Suspiro azul**, que es una planta que crece muy rápido y se encarama por todos lados. Eso ya era una manifestación de cerrar un jardín con un muro verde”, comenta Grimm cuyo primer ‘jardín profesional’, por decirlo de alguna manera, fue el que diseñó para el santiaguino Club de Polo.

“Recuerdo que fueron muchos metros lineales de jardineras. Armé toda una composición con las plantas que a mí me gustaban. Las que tenían pelotitas y parecían bonsais, como nandinas y berberis de distintos colores. Pero cuando miré bien, observé los **Álamos** a lo lejos en los potreros. Y no me gustó nada. Sentí que no había concordancia con lo que había más allá. Pensé: ‘esto tiene que ser gris con texturas más finas’. Hice un cambio rotundo y opté entonces por pequeñas coníferas para que se vieran como parte de un todo. Eso grafica lo que yo hago hasta ahora. Hacer que ese paisaje que está más lejos tenga forma en lo más cercano. Si hay un **Cedro** gigante en el horizonte, le doy continuidad. Es algo fundamental”. ▶▶



Parque en Litueche, VI Región, Chile.





Jardín en Urubamba, Perú.



Parque en Montevideo, Uruguay.

Formas, colores y sensualidad

Cuando terminó el colegio, quería estudiar pintura en el Bellas Artes. Pero quedó en arquitectura con un muy buen puntaje y tomó esa opción en gran parte por sus papás: ‘¿Vas a ser artista? ¿Cómo se te ocurre! Mejor arquitecto’, le decían. Finalmente tomó esa ruta porque le pareció fascinante y terminó sus estudios universitarios con buenos resultados.

“Paralelo a eso me tomó de ayudante la paisajista inglesa Esmée Cromie, quien me enseñó muchas cosas a través de los jardines que ella, por ejemplo, proyectaba junto a Marta Viveros. Ahí me transformé en más que su discípulo, me integré incluso a su familia. Un día ella me dijo, ‘me gustaría que estés a cargo de un curso en la universidad’. Esas clases tuvieron mucho revuelo porque me propuse algo muy distinto. Mi apuesta era por las formas, los colores, la sensualidad, todo”.

—¿Cómo aplica esos conceptos frente al paisaje chileno, que es tan variado y con especies autóctonas?

“Hay que pensar, por ejemplo, que el valle central tiene quebradas. Es lo mismo que se encontró Pedro de Valdivia: **Quillayes, Peumos y Helechos** en las partes más húmedas, además de muchos **Espinos**. Aunque nuestro paisaje, por el cambio climático, se está transformando drásticamente, todavía sobrevive con esa fisonomía que yo replico en mis proyectos. Hacia el norte el paisaje es más ralo, aunque en la costa se pone muy interesante, como el lugar donde tengo mi casa, en Los Molles. Ahí existe una variedad de plantas maravillosas. Un paisaje muy duro, achaparrado y peinado por la fuerza del viento que llega desde el Pacífico, con **Lucumillos** de gran resistencia y con flores como **Astromelias, Azulillos y Añañucas** que en primavera son un espectáculo. Ese jardín personal lo tengo hace más de 28 años. En un principio puse **Cipreses rastreros** que, a los quince años, ya tenían troncos. Hasta que vino un temporal y todo se fue al suelo. De ahí dije ‘nunca más’, y pude confirmar por qué un paisaje tiene su impronta que se debe respetar”.

—Por el mundo, ¿cuáles son los parques que más le gustan o le llaman la atención?

“Considero que *Central Park*, en Manhattan, Nueva York, es uno de los parques más lindos que yo he visto. Es un espacio artificial que antes era un peladero con rocas. Pero es increíble cómo se ha transformado en un pulmón verde con grandes árboles muy bien mantenidos. Y bueno, otro es el *Kew Garden* de Londres con grandes colecciones de especies. En general, en Inglaterra, todos los parques son muy lindos. Porque la gente los cuida, los respeta. Aquí en Chile, desafortunadamente es muy distinto. Ni siquiera podamos”.

—¿A qué atribuye que nos despreocupemos de nuestro paisaje que, sin embargo, es tan marcado y que fue tan respetado por nuestras culturas ancestrales?

“Es muy cierto. Ese respeto se ha perdido porque no hay contacto con la Naturaleza. La tecnología atrajo a todo el mundo y le ganó a la Naturaleza. Ahora, sin embargo, nos enfrentamos a la realidad de que con la tecnología tendremos que salvarla. Hay que recuperar esa cultura, no es posible que en las municipalidades escasamente haya personas encargadas de hacer mantenciones regulares, tampoco hay expertos en árboles gigantes o en podas”.

—Imaginemos una familia con 200 metros de jardín en Santiago, ¿qué le aconseja?

“Todo depende de muchas cosas: el acceso al agua, las vistas, los gustos de los dueños de casa, en fin. Pero posiblemente les pediría que, al menos, planten un **Quillay**. Si los multiplicas por miles, inmediatamente se logra un ambiente mucho más lindo y con uso de muy poca agua. Es sin duda el mejor árbol para Santiago, el que más resiste, es perenne, es enorme y de gran adaptación a esta zona. Además, **no hay quillayes en ninguna otra parte del mundo**”.

"Sin duda, el Peumo tiene olor a Chile. Planten al menos un Quillay"...

Siempre ha proyectado que sus jardines hablen por sí mismos. Que en la medida que vayan creciendo tengan una identidad. Entre esas múltiples lecturas, a Grimm le gustaría que la gente viera cómo todo se acomoda en el paisaje, algo armonioso que funcione y que, sobre todo, tenga detrás una historia que la sostenga y conmueva.



Juan Grimm en Bahía Azul, Los Vilos, Chile.

—¿Qué otros detalles, en lo personal, persigue en sus jardines?

“No sé dar recetas. Aunque sí me gustan los jardines más estructurados, con plantas que no desaparezcan para que el espacio esté armado todo el año y no se sature. Mientas que las flores y especias caducas van cayendo en otoño y floreciendo en primavera, eso les otorga soltura y carácter a los espacios. Pero tampoco me gusta el revoltijo que, por ejemplo, hacen los ingleses. Son capaces de poner 45 especies en un espacio reducido. También me gusta ir combinando colores. En mi caso esa cromía va por el lado de los azules, rosados y blancos. Encuentro que un jardín tiene que evocar y decir algo, que el espectador sienta emociones frente a ellos. No se trata de ir al detalle de lo lindo que puede ser una florcita, sino que es un todo. Un viaje desde el momento en que llegas... Un jardín sin misterio no es un jardín. La idea es que no te imagines cómo continúa hacia un lado, que sorprenda, ojalá tenga agua y que suene”.

—Al momento de elegir especies de flores y árboles, ¿por cuáles se inclina?

“Me encantan las **Lavandas**, con su gris y azul. ¡Los **Ceanothus rastreros** son una maravilla! Y las **Lilas japónicas** con sus flores que son como una espuma. También la **Espirea** (*Spiraea arguta*) y las **Coronas del poeta**. En el trópico, las flores son todas grandes y muy hermosas. Pero en nuestra vegetación, donde tenemos árboles de hojas más finas, las flores también tienen que ser finas. Como las **Gauras blancas** (se destacan en su larga floración, formando grandes macizos con toques silvestres) que parecen hacer olas de espuma en el horizonte. En cuanto a los árboles, es muy difícil, porque me gustan muchos. Pero de los chilenos, sin duda, el **Peumo**. Tiene olor a Chile. Y de los más clásicos, los **Encinos rojos**, principalmente los que crecen cerca de los pantanos. En cuanto a los aromas, me llaman la atención los **Osmanthus fragrans** (olivo fragante, olivo dulce u osmanto oloroso, una especie de arbusto de la familia Oleaceae nativo de Asia, que se encuentra desde el Himalaya hasta China, Taiwán y el sur del Japón), arbustos con una flor muy perfumada, además de los **Diamelos**, los **Jazmines del Cabo** y la **Choisya** (un género de plantas con flores con 10 especies, perteneciente a la familia *Rutaceae*. Nativos de EE. UU. y del sur en México, son arbustos perennes que alcanzan los 1-3 metros de altura). Las piedras también son importantes y tienen que ver con algo más relacionado con la tierra. Cada vez que uso una, lo hago de forma que sea vea como si continuara hacia abajo, como si fuera parte de la estructura del terreno, algo que tiene seguramente una influencia de la tradición del jardín japonés”. 🌿

_DEDOS PARA EL PIANO

De joven, Juan Grimm pensaba que sería artista, pintor o escultor. “Era algo que evidentemente venía conmigo”, dice. Pero finalmente optó por arquitectura porque le parecía interesante, y porque la presión familiar fue determinante. Entró, sin mayores vacilaciones a la Universidad Católica de Valparaíso que era considerada lo más vanguardista de esos años, un lugar influenciado por el espíritu de Amereida: un camino para desarrollar una nueva poética frente al espacio. Pronto prosiguió sus estudios en Santiago y egresó con el honor de haber ganado la segunda Bienal de Arquitectura. “El premio era ir a Italia, pero no pude por la edad. En cambio, partí a India, algo que fue mucho mejor”. Luego de esa travesía, la propia Esmée Cromie lo convenció de que ‘tenía dedos para el piano’ y entonces lo invitó a la cátedra de composición y paisajismo de la Universidad de Chile.

“En otras palabras, empecé a hacer clases sin nunca haber hecho un jardín. Pero lo curioso es que yo sabía cómo hacerlo”, enfatiza mientras sus lápices y croqueras protagonizan el espacio en su oficina, en pleno barrio El Golf, para seguir trazando sus emblemáticos e inolvidables paisajes sin final.



Jardín en San Martín de los Andes, Argentina.





50 años de «Fat City» La discreta obra maestra de John Huston

A comienzos de los 70, el director de «El halcón maltés» no pasaba por un buen momento creativo, sin embargo una novela de boxeo escrita por un autor de Stockton, California, lo salvó de la inercia. Este año celebramos medio siglo de un verdadero milagro cinematográfico.

Por_ Andrés Nazarala R.

Los medios, el Oscar y Francis Ford Coppola se han dedicado a contarnos que este año se cumple medio siglo del estreno de «El Padrino». La bulliciosa efeméride ha opacado otras grandes películas de 1972 como «Frenesí» de Alfred Hitchcock, «Aguirre, la ira de Dios» de Werner Herzog o «Roma» de Federico Fellini, por nombrar algunas. ¿Qué tienen todas en común? Probablemente el hecho de que son largometrajes con carácter que se aferran con sus garras a la historia del cine. Pero ese mismo año, exactamente el 26 de julio, se estrenó también una obra discreta y misteriosa que fue un fracaso de audiencia. Hablamos de una pieza maestra que está en las antípodas de la saga basada en la novela de Mario Puzo si tomamos en cuenta los niveles de efectismo (digámoslo claramente: no tenemos acá a Marlon Brando actuando con una prótesis bucal). Se trata de «*Fat City*», de **John Huston**, una magnífica cinta sobre perdedores que, consecuente con su contenido, se fue directo al vertedero del fracaso para ser rescatada por la crítica años más tarde.

Huston, tenemos un problema

Un poco de contexto. John Huston, maestro de Hollywood, responsable de clásicos como «El halcón maltés» y «El tesoro de Sierra Madre», pasaba por un mal momento en términos de reconocimiento. Simplemente había perdido la brújula y su gusto incontrolable por el alcohol no contribuían al repunte. La atención del público y los medios se concentraba ahora en los nuevos y ambiciosos cineastas jóvenes que formaban parte del *New Hollywood*: Ford Coppola, Scorsese, Bogdanovich, Spielberg, De Palma, Lucas, Ashby. A pesar de que eran todos muy cinéfilos, y más de algo le debían a Huston, éste cargaba con el peso de la inconsistencia artística y había dejado de ser un referente noble. Como si fuera poco, acababa de abandonar el rodaje de «Fuga sin



Sixto Rodríguez y Stacy Keach.



Stacy Keach (izquierda) interpreta a Tully, un boxeador en decadencia, quien le ofrece ayuda al joven talento Ernie (Jeff Bridges, a la derecha).

fin» tras una serie de intensas peleas con el actor George C. Scott. Hasta que por ahí se le cruzó una novela escrita por un cuentista de Stockton (una pequeña ciudad de California), que se declararía en bancarrota en el año 2012. El título: «*Fat City*». El autor: **Leonard Gardner**. Publicada en 1969, sus páginas olían a alcohol, tabaco, sudor y hoteles de mala muerte. Huston, quien tuvo siempre un gusto particular por antihéroes que buscan su identidad, se interesó por llevarla a la pantalla e invitó al mismísimo Gardner a hacerse cargo del guion. Sin restarle méritos al director, se podría decir que el autor lo salvó de seguir cayendo en picada por los profundos acantilados del cine.

Un paréntesis: nadie nunca aborda el gusto de Huston por las adaptaciones literarias a pesar de que ese ejercicio pareciera ser la piedra angular de su sorprendente e irregular filmografía. Dashiell Hammett («El halcón maltés»), Herman Melville («Moby Dick»), Romain Gary («Las raíces del cielo»), Rudyard Kipling («El hombre que pudo reinar»), Flannery O'Connor («Sangre sabia») y Malcolm Lowry («Bajo el volcán»), inspiraron su universo cinematográfico. La lista es larga y concluye con la que debe ser una de las mejores trasplantaciones de la literatura al cine: «Los muertos», su última película, basada en un cuento de James Joyce.



COLUMBIA PICTURES - RASTAR PICTU / COLLECTION CHRISTOPHEL VIA AFP



COLUMBIA PICTURES - RASTAR PICTU / COLLECTION CHRISTOPHEL VIA AFP

Susan Tyrrell interpreta a una alcohólica llamada Oma. Su ímpetu dramático le trajo una nominación al Oscar por este papel, pero la actriz, que murió en 2012, nunca recibió el reconocimiento que merecía.

La vida es un bar

Stacy Keach está entre los derrotados más entrañables del cine. En «*Fat City*» interpreta a Tully, un boxeador que tuvo tiempos mejores. Ahora vive en un hotel decadente y pasa buena parte de su tiempo bebiendo en un bar o entrenando en la YMCA para no perder por completo su identidad. Es ahí donde divisa a un joven boxeador llamado Ernie (**Jeff Bridges**) que aparentemente tiene todo para ser un ganador. Tully se interesa en ayudarlo.

Gardner rompe aquí el primer lugar común. Cuando pensamos que la historia tomará el curso de «*Million Dollar Baby*» —es decir, boxeador en el ocaso ayuda a aspirante—, las expectativas se tuercen. Es que Tully no ayuda directamente al joven sino que lo invita a visitar a su viejo entrenador. Pronto descubriremos que en algún momento dejó de hablarle tras pedirle un préstamo que no pensaba devolver. La trama avanzará entonces por dos carriles: por un lado, contará el camino del joven pugilista hacia el boxeo profesional. Por otro, el vía crucis de un Tully que se enamora de una alcohólica llamada Oma (una fantástica **Susan Tyrrell**) y sueña con salir del hoyo haciendo las cosas bien. Esto incluye, por su puesto, la posibilidad de volver al cuadrilátero.

A esta altura ya intuimos que lo que tenemos frente a nuestros ojos es una radiografía de la masculinidad que nos habla de derrotas, sacrificios, decepciones, segundas oportunidades y, finalmente, de los rumbos de la existencia y la fuerza destructora de la inercia.

Huston, vía Gardner, opta por no tensar las historias bajo una estructura narrativa clásica. El camino es más bien minimalista, una observación a las trayectorias de personajes que bajan y suben lejos de cualquier tipo de moraleja. La sobriedad visual (Huston no impone nunca un estilo por sobre los requerimientos de la historia) va acompañada de un maravilloso ejercicio de *underacting* en el que brilla principalmente un contenido Stacy Keach.

La excepción es Tyrrell, quien parece siempre arrebatada por la vida y los excitantes modernos. Su ímpetu dramático le trajo una nominación al Oscar por este papel, pero eso no basta. La actriz, que murió en 2012, nunca recibió el reconocimiento que merecía

(actuaría más tarde en «*Angel*» de Robert Vincent O'Neill, y en «*Cry Baby*» de John Waters).

A diferencia de otras películas de boxeo, «*Fat City*» no presenta al deporte del ring como la perdición de los personajes —de hecho, es más bien un medio para resurgir— ni tampoco como un campo de batalla cargado de épica. Aparte de una escena de entrenamiento, el único momento de acción en el cuadrilátero presenta-

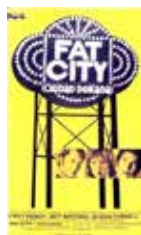
do es un enfrentamiento lerdo y despojado de romanticismo. Tully desafía a un rival que, en contra de los mandatos del género cinematográfico, nos invita automáticamente a la empatía. Se trata de un mexicano cansado y enfermo —Arcadio Lucero— que Tully abrazará después de la pelea. Ese sentido de humanidad atraviesa la película entera. Estamos en un mundo carente de héroes y villanos. Sólo hay personas que tratan de dar lo mejor de sí mismas en el camino hacia la muerte. De eso —particularmente de los gusanos— reflexionará justamente Tully en una de las escenas más brillantes del filme.

«*Fat City*» tiene menos de «*Rocky*» que de Raymond Carver. Huston encuentra la belleza en medio del *american way of life*. Su énfasis no

está puesto en las dinámicas deportivas ni en los grandes momentos de inflexión del relato, sino que en breves instantes que funcionan como postales en sí mismas: Tully buscando insistentemente un encendedor en su habitación; el viejo entrenador despertándose a medianoche para contarle a su mujer que conoció a un boxeador formidable; Oma hundida en una cama mientras reflexiona si debería pararse a comer un bistec con arvejas o no; Arcadio Lucero bajándose lentamente de un bus *Greyhound* directo al triunfo... o a la derrota.

Es decir, la vida misma.

«*Fat City*» es un pequeño gran milagro del cine. 



«*Fat City*» (1972)
Estados Unidos
96 min.
Dirección:
John Huston
Guion:
Leonard Gardner.



¿Sonaron los musicales?

No les ha ido bien en taquilla a los nuevos ejemplares del que otrora fuera el género favorito de las multitudes, entonces habría que preguntarse la razón por la que se siguen haciendo.

Por_ Vera-Meiggs

Derecha, «Amor sin barreras» (2021), de Steven Spielberg. Abajo, «Tick, tick, boom», dirigida por Lin-Manuel Miranda, el famoso compositor de «Encanto».

Varios fracasos de taquilla recientes han acusado a la pandemia de la ausencia de los espectadores en salas. El suntuoso melodrama medieval **«El último duelo»** significó un duro golpe al ego, es decir bolsillo, de Ridley Scott y el autor culpabilizó a los celulares. Un poco, sólo un poco, mejor le fue a la también suya **«La casa Gucci»**, pero fue ignorada en la temporada de premios. Más difícil de explicar es el rotundo fracaso de **«Amor sin barreras»**, cuyo director Spielberg es hace décadas el rey Midas de Hollywood. Que sea una nueva versión de un clásico (Robert Wise, 1961) podría decir algo al respecto, los mayores podrían desconfiar de su buen resultado, pero los jóvenes no conocen el modelo original y raramente habrán escuchado la música. No le ha faltado publicidad y ha obtenido estupenda crítica. Pero el público brilló por su ausencia. De poco sirve decir que es un estupendo musical, actual, pero como los de antes.

Mejor no le fue a **«Tick, tick, boom»**, dirigida por Lin-Manuel Miranda, el famoso compositor de **«Encanto»**. Aquí el fracaso tiene que ver con una historia demasiado vista, como de antes, pero en formato actual. La falta de experiencia narrativa del compositor, que como cineasta no sabe ir más allá del repertorio básico que utilizan los videoclips, puede tener la responsabilidad principal. La descollante actuación protagónica ha salvado la dignidad de la empresa, y Andrew Garfield fue incluido en la quina de los postulantes al Oscar como mejor actor.

Miranda también fue el compositor de **«In the heights»**, (2021) un musical autobiográfico que no despegó de sus masivos despliegues coreográficos y de los tópicos de los caribeños inmigrantes en Nueva York. Fue dirigida por Jon M. Chu, y su mayor éxito lo obtuvo en la República Dominicana, de donde se suponen provienen los personajes. Entre otras cosas se le criticó a la película que en su reparto no había suficientes negros, por lo tanto, era poco realista. Si se critica eso es porque tampoco aquí las salas se llenaron como se esperaba.



Ingredientes y proporciones

A este punto habría que preguntarse sobre la vigencia que pueda seguir manteniendo el género musical, cuyos altos y bajos dependen de factores en los que el talento es menos importante que los intereses del público. Es probable que los videoclips televisivos hayan minado la efectividad del género entre los más jóvenes, y que los mayores hayan sido seducidos por otros géneros menos románticos y más fantasiosos y tecnológicos. Los artificios del género, que requieren alimentar convenciones de variadas dimensiones, necesitan hoy ser sazonados por elementos cada vez más contundentes y de mayores dimensiones de espectáculo, todo lo cual ya no admite la ingenuidad de otrora.

«Moulin Rouge» (Baz Luhrmann, 2001), consciente de todo esto hizo un *pastiche* de canciones modernas para ilustrar una historia demodé, artificiosa y acentuadamente anacrónica, ya que la acción ocurre en el París de Toulouse-Lautrec. Y encantó al público de hace dos décadas. Demasiado rápido se corrió a cantar y bailar delante de las cámaras en modo irreflexivo que, si se pensaba un poco, sólo un poco, **«Chicago»** (Rob



«Annette» (Léos Carax, 2021)



«La la land» (Damien Chazelle, 2016)



«Moulin Rouge» (Baz Luhrmann, 2001)

El debido exceso

Llevando las cosas hasta el extremo, como es su natural inclinación, el francés Léos Carax ha presentado un aporte importante al género con «**Annette**», casi ignorada en Estados Unidos, pero difícil de soslayar en otras partes. Fue la película de apertura de la última edición del Festival de Cannes, y en Europa se estrenó en los cines, como en Chile.

Se trata de una ópera, cuya partitura proviene de miembros del grupo rock *Sparks*, que unieron mucho de su repertorio alrededor de una turbia historia de pasiones entre Henry, un actor monólogoista de mucha fama y una cantante también famosa. Tienen una hija, Annette, con extraordinarias capacidades musicales que contribuirán a la tragedia de sus padres. Uno será el responsable de la muerte del otro y Annette, casi involuntariamente, hará justicia. La desbordada historia se narra con ingredientes espesos y antinaturalistas (Annette está interpretada por una marioneta), es decir lo que más requiere el género para sobrevivir a una época de recursos contundentes, efectos especiales, golpes bajos y trucos sucios. Aquí todo es desmesurado, pero cuidadosamente emocional, elaboradamente estético y artificial. Por eso mismo muy sincero. Carax sabe bien manejar ese registro y probablemente el suicidio de su pareja, la actriz Yekaterina Golubeva, tenga algo que ver en el diseño del argumento, que también le debe más de algo a «**Amanecer**» (1927), la recargada obra maestra de F.W. Murnau, construida igualmente sobre las veleidades del amor y del mar. Adam Driver y Marion Cotillard, dos actores arriesgados, son los amantes que se destruyen en aras de lo absoluto. Quizás por eso mismo funciona, por la voluntad expresiva de ser total y no tener miedo al ridículo.

¿Alguien siente que de alguna parte le viene una melodía, en un atardecer cursi ventilado por una brisa fotogénica? Es con lo que Gene Kelly le explicaba a Debbie Reynolds qué cosa era el cine en «**Cantando bajo la lluvia**».

¿Se les habrá olvidado la lección a los jóvenes realizadores de hoy? Ideologismos, corrección política, relaciones instrumentales o utilitarias, comodidades tecnológicas, relajos éticos y muchos, muchos aparatos conectados entre sí conforman un panorama en el cual las melodías ya no fluyen bien y las promesas amorosas duran tal vez lo que una película, ¿o lo que una canción? 



Marshall, 2002) no habría ganado el Oscar a la mejor película al año siguiente. Fue sin duda una exageración que no tuvo seguidores. Poco pasó en los musicales de los siguientes tres lustros hasta el triunfo de «**La la land**» (Damien Chazelle, 2016), en la que los elementos anacrónicos juegan a favor de una historia que tiene mucho de la imposibilidad actual de los sentimientos y cuya comparación con las películas “de antes” justifica el uso de canciones y bailes, que incluyen un extraordinario plano-secuencia inicial ya transformado en clásico. Si a eso sumamos el hecho que la historia se desarrolla efectivamente en Hollywood entre aspirantes al estrellato, tenemos que el territorio del musical se despliega a lo ancho y a lo largo del filme con total solvencia.

En sus trabajos siguientes Chazelle se ha alejado de los musicales, pero se encuentra filmando «**Babylon**», nuevamente ambientada en Hollywood durante el período de transición entre el cine mudo y el sonoro. De ahí surgió «**Cantando bajo la lluvia**» ... tal vez, habrá que esperar.



Dovzhenko, el ucraniano equivocado

Un maestro del cine soviético que fue siempre situado en la segunda fila por causa de su origen nacional, pero también por su talento.

Por_Vera-Meiggs

A partir de 1990 fue necesario reescribir mucha historia en los países del Este europeo, aquellos que estaban bajo la órbita soviética. Las mentiras oficiales se demostraron tales y lo que se mantenía oculto comenzó a asomarse con cautela. **Yuliya Solntseva** a sus ochenta y nueve años lo alcanzó a intuir y falleció con esperanzas de que sus fatigas fueran reconocidas.

Había sido una hermosa actriz, pero se la recuerda principalmente por ser la valiente viuda de **Aleksandr Dovzhenko** (1894-1956), la que dedicaría su vida a preservar el patrimonio creativo de su marido, un ilustre sobreviviente de la época de Stalin, que había filmado lo que había que filmar en el momento oportuno, pero de una manera tan libre y sincera como la cultura de la que provenía. Ese sería el problema de su vida.

Había nacido en una aldea campesina de Ucrania cuando el país era dominio del zar Alejandro III. Fue uno de catorce hijos de una pareja modesta, de los que sólo dos llegarían a la edad adulta, él y su hermana Polina, que recordaba cómo Aleksandr, que ya estudiaba pedagogía en la ciudad, regresaba para vacaciones y besaba las manos de su madre ante la burla de sus hermanos que le decían: “no las beses, están sucias de tierra”, y él respondía: “son manos de trabajadora, las más bellas”.

Apasionado, poético y visualmente creativo

Después de experiencias diplomáticas y de estudiar pintura en Berlín, su espontáneo interés por el cine lo llevó a escribir guiones y a co-dirigir comedias. Su primera película es de 1927, «**El portafolio del correo diplomático**». Al estreno asistieron sus padres, que nunca habían visto una proyección cinematográfica. Al año siguiente «**Zvenígora**» motivará un elogioso comentario del genial **Sergei Eisenstein**, que poco antes había filmado «El acorazado Potemkin» en Odessa, el principal puerto de Ucrania, y se había convertido en una figura de importancia internacional. «**Arsenal**» (1929) comenzará a marcar la línea nacional popular por la que Dovzhenko se caracterizará en adelante. Apasionado, poético y visualmente creativo, el filme cuenta la historia de una sublevación contra el gobierno ucraniano al final de la Primera Guerra Mundial. El problema para el cineasta es que las autoridades soviéticas (un eufemismo por Stalin) estaban ya diseñando la estética oficial bajo los rígidos parámetros del realismo socialista, en la que no habría espacio para caballos que hablan y para balas que no pueden herir el pecho del protagonista. Sin embargo, fue un éxito que aún hoy se puede justificar.



«El portafolio del correo diplomático» (1927), su primera película.

También se estaba diseñando la colectivización agraria que sería impuesta a diestra y siniestra como política estatal, ya sin el elemento crítico que significaba el ucraniano Trotsky, recién caído en desgracia. Entusiasta militante del comunismo desde el primer momento, Dovzhenko decidió ilustrar el proceso. Siendo él mismo de origen campesino y conociendo bien los sufrimientos de ese mundo cultural, se sumergió plenamente en la realización de «**La tierra**» (1930).

La llegada de un tractor permitirá a los campesinos arar la tierra no cultivada de los terratenientes y así aumentar la producción, pero esto no es aceptado por los propietarios, que llegarán a asesinar al joven líder revolucionario para impedir la colectivización. Imposible más claro: es un filme militante. Pero el tratamiento lírico del argumento y la gran importancia que se le da al paisaje y a los ciclos naturales serán causa de que la película sea acusada de panteísmo, desviacionismo biológico y de faltas a la motivación revolucionaria. En abril de aquel año la película fue retirada de circulación para “eliminar los elementos pornográficos y aquellos que contradicen la política soviética”. Todo debido al desnudo dramático de la novia del protagonista al enterarse de su muerte. Un conocido crítico del diario «Pravda» confesaría mucho después que criticó mal la película por órdenes superiores, pero que la consideraba una gran obra de arte.

Y lo era. Rara es la lista que no la considere una de las mayores películas jamás filmadas. Independiente de las teorías del montaje de Eisenstein y Pudovkin, que animaban los debates estéticos de aquel entonces, el audaz empeño de Dovzhenko por captar las formas de



«Zvenígora» (1928) motivará un elogioso comentario del genial Sergei Eisenstein, que poco antes había filmado «El acorazado Potemkin».



Arriba, siendo de origen campesino y conociendo bien los sufrimientos de ese mundo cultural, se sumergió plenamente en la realización de «La tierra» (1930).

Derecha, «Arsenal» (1929) comenzará a marcar la línea nacional popular por la que Dovzhenko se caracterizará en adelante.

expresarse de la Naturaleza, lo llevó a asociaciones libres visuales, como las de la célebre secuencia del comienzo: campos de trigo, unos rostros, un anciano sonriente que agoniza, manzanas, el trigo mecido por el viento, unos niños jugando. Pura poesía, que es como decir la actitud menos prudente para aquel momento.

Stalin no silenció a Dovzhenko. Necesitaba esta glorificación de la colectivización de la tierra para disimular que el experimento era un total fracaso, que condujo a una hambruna en Ucrania que costaría tres millones de muertos. De hecho, lo utilizó para distraer la atención y le financió en Moscú películas de encargo que fueron sucesivos, pero vistosos fracasos y en los que los héroes cumplían con todas las exigencias del partido y terminaban envueltos en la bandera roja.

Semi-asfixiado por tanta bandera, Dovzhenko se alistó como soldado durante la Segunda Guerra, pero rápidamente devino en corresponsal de prensa. Luego crearía un grupo con el que filmaría una dramática trilogía de documentales en los que abandonaría la prudencia en aras de la verdad, lo que le acarrearía nuevas acusaciones de nacionalismo. Y claro, los documentales se llamarían «**Liberación**», «**La batalla por nuestra Ucrania soviética**» y «**La victoria en Ucrania de la ribera derecha**». Todo sería metódicamente censurado.

En sus diarios se desahogó: “¡Quince millones de muertos! ... habría que escribir una tragedia, el nuevo Apocalipsis, el nuevo 'Infierno' de Dante. Pero no con la tinta de Moscú, sino con sangre y lágrimas ... Pero ¿qué se puede hacer si Moscú quiere una verdad sublime?”.

Prudente frente al respeto que el cineasta mantenía en su país natal, Stalin le encargó un filme sobre el biólogo Michurin, partidario del dominio del hombre sobre la Naturaleza. Dovzhenko se metió de lleno en la discusión científica que significó la persecución contra los genetistas que hablaban sobre el equilibrio

ecológico. «**Michurin**» (1948) se vería afectada por el ideologismo de la empresa y no se cuentan las versiones del montaje que fueron necesarias para dejar satisfecho al dictador. Ya no estrenaría más películas.

Al igual que Eisenstein terminó sus días como profesor del Instituto de Cine de Moscú (donde sería tutor del gran cineasta armenio **Sergei Paradjanov**) y falleció

también de un infarto. Su viuda filmó algunos de sus guiones y conservó sus diarios. En una parte se lee: “Necesito una sola cosa. Que el destino no me seque las lágrimas, ni me quite el llanto por quince millones de muertos que ofendió mi pueblo desgraciado y martirizado. Cuando pienso qué ha sucedido y qué está sucediendo... ¡Cuántos errores Oh Dios!”.

Sin darse cuenta, Dovzhenko había servido a glorificar los errores y horrores de su época, creyéndolos aciertos. Pero su poesía transfigura todo y hoy vemos en su cine las ilusiones de lo que no fue. Y por eso sigue siendo magnífico.

Las visiones de Adelaida

A ocho años de su fallecimiento, el contundente legado de Adelaida García Morales, la más notable representante del gótico hispánico, merece ser revisitado y homenajeado.

Por_ Nicolás Poblete Pardo

Aunque su nombre suele asociarse a un par de obras, el extenso catálogo de **Adelaida García Morales** (1945-2014) es digno de exploración, pues permite apreciar los múltiples matices de su particular voz, siempre inmersa en una nube fantasmagórica, misteriosa. Nacida en Badajoz y fallecida en Dos Hermanas, España, cada una de las hipnóticas atmósferas que acompaña sus narraciones privilegia el estudio de los espacios interiores, y cada personaje carga con un desafío: el de exorcizar un mundo íntimo.

Delineando el Gótico

Ya en su primera publicación, consistente en dos *nouvelles*, Adelaida imprime su huella. «**El Sur**» (1985) comienza de modo ejemplar: “Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá”. La trama se articula como una



carta de amor que termina con la integración de una experiencia brutal: “... ha sobrevivido tu silencio y también, para mi desgracia, aquella separación última entre tú y yo que, con tu muerte, se ha hecho insalvable y eterna”. Seguida de «**Bene**», que rescata otro ángulo gótico, gracias a su tono onírico, la incursión de Adelaida en el mundo editorial presagiaba un futuro de reconocimiento literario, consolidado con «**El silencio de las sirenas**» (1985), su premiada novela, donde se presenta a María, maestra que emprende un viaje hacia Las Alpujarras, una zona que parece anclada en un pasado de brujos, conjuros y supersticiones. En una descripción que recuerda el comienzo de «El castillo», de Kafka, María comenta: “Era ya medianoche cuando Elsa empujó mi puerta con fuerza, abriéndola de golpe y adentrándose en mi casa, como si surgiera de la espesa oscuridad que quedaba tras ella, en el exterior”.



Después del éxito...

Como siguiendo la línea de sus elusivos personajes, la presencia de Adelaida comienza a tornarse más etérea en la escena editorial. Su obra, aunque galardonada, parece no gozar del beneplácito comercial; el ritmo de publicación cambia, así como las casas editoriales. Será motivo de preocupación el estado financiero de la autora, así como sus últimos días,

que vivió de modo austero y silencioso. Sus entregas, sin embargo, continúan sorprendiendo por su solidez.

Desde la primera línea, «**La lógica del vampiro**» (1990) nos envuelve en una atmósfera inquietante: “Un día del pasado mes de noviembre... recibí el siguiente telegrama: ‘Diego ha muerto. Ven enseguida. Pablo’”. La protagonista es Elvira (sólo se nos revela su nombre hacia el final de la novela), una profesora en sus cuarenta, que valora su privacidad, su soledad y autonomía; el vampiro es el enigmático Alfonso. Él ejerce su fascinación, que es tanto atracción como repulsión, hipnotizando con su mirada, que ella intenta elucidar.

Cómo somos vampirizados por nuestros cercanos; cómo nos exponemos, voluntariamente, a la depredación y al hechizo: estas pulsiones se ponen en marcha en Elvira cuando cae en la dialéctica vampírica con la que fun-

ciona Alfonso, partiendo por sus “ojos negros, su mirada última, gélida, inhumana, casi animal”. En 1994 aparece «**Las mujeres de Héctor**», donde Adelaida hace uso del *suspense* para revelar la psicología de su protagonista, Laura, cuyo objetivo es desligarse de un cuerpo muerto, en un dilema que la asocia al estigma que carga Lady Macbeth. La culpa, que deviene locura, es su castigo, a la vez que la resolución implícita de la novela. En su casa-cárcel Laura percibe una figura desdibujada junto a ella, “algo que no podía ver ni tocar, alguien que, sin embargo, parecía respirar a su lado”.





Consumación de un proyecto

Dos editoriales se hicieron cargo de las últimas entregas de Adelaida. En 1999, Debate publica «**El secreto de Elisa**», novela que contiene todos los ingredientes de un *thriller* paranormal, donde la psiquis de la protagonista lucha con fuerzas sobrenaturales; lucha que hace eco de su propio proceso interior de independencia social y visión espiritual, para sorprendernos con un tratado sobre la existencia misma, vista como límite entre lo real y lo imaginario. Elisa aprovecha el adulterio de su marido para irse de Madrid e instalarse en un pueblo donde pena un fantasma del que se enamora: su proyecto paranormal deviene en una verdadera boda con el más allá.

«**Una historia perversa**» (2001), publicada por editorial Planeta, es la penúltima entrega de Adelaida, un relato truculento donde se debaten los límites entre arte y crimen, y el consecuente cuestionamiento moral. Aquí, Adelaida (quien se inspiró en una noticia real) presenta una innovación narrativa, al usar la alternancia de puntos de vista entre Andrea y Octavio, el connotado artista, magneto masculino del relato.

Así es cómo tenemos acceso a su primera persona. Tras atestiguar el desmayo de Andrea, después de un macabro hallazgo, le explica, en su intento por calmarla: “¿Acaso era preferible que un cadáver se descompusiera bajo tierra, en una tumba, a que fuera embalsamado para formar una obra de arte?”.

Su última novela, «**El testamento de Regina**» (Debate 2001), repasa el terreno que tan virtuosamente extendió a lo largo de su carrera editorial, gracias a sus atmósferas ominosas y elegantes. Aquí, reaparecen pulsiones básicas y primitivas, como los celos, la venganza, el terror a lo desconocido y a lo macabro. Valiéndose de una anciana como protagonista, y una joven psiquiatra (Susana, la improbable y enigmática heroína) a cargo de su cuidado, «El testamento de Regina» comienza con la muerte de Regina y, luego, la voz narrativa nos relata su vida de modo retrospectivo para, hacia el final, revelar un gran secreto...

En sus interacciones vemos nacer este arquetipo, característico de las protagonistas de Adelaida: se trata de almas dotadas de un intenso mundo interior, casi despreocupadas del contexto material, y abocadas a seguir un camino con tintes espirituales. Por eso, sus motivaciones parecen elusivas, vagas. 



Transiciones

En «**La tía Águeda**» (1995), la última publicación a cargo de la editorial Anagrama, tenemos a otra chica, Marta, en un proceso de aprendizaje semejante al de las protagonistas de «El sur» y «Bene». Nuevamente, el inicio marca la pauta para una escenificación gótica, donde cobra relevancia la noción de umbral: “Ya era de noche cuando mi padre me despertó”. En la novela, tropos como la casa encantada, el uso de luces bajas y de ciertos tabúes sexuales, se añaden a este teatro. En su siguiente entrega vemos un cambio, evidente tanto por su abordaje como por su bienvenida a la editorial Plaza & Janés, «**Nasmiya**» (1996), su novela más extensa, ofrece una trama polémica: la conversión al islam de su protagonista, Nadra. Ella alguna vez fue Ana, pero su previa identidad ha quedado en la memoria sólo de algunos que no concuerdan con su radical decisión. Nadra, la peculiar heroína, enfrenta el desplome de sus convicciones, y la narración se transforma en un verdadero estudio de lo que significa (intentar) conocer (y aceptar) a un “otro”, algo no muy distinto a intentar comunicarse con un fantasma...

Plaza & Janés publica la siguiente novela de Adelaida: «**La señorita Medina**» (1997), cuyo inicio es nostalgia pura, una característica del Romanticismo, del que el Gótico bebe permanentemente: “Hace apenas unos días que se cumplieron treinta años desde que el sufrimiento logró derrotarte al fin, induciéndote a quitarte la vida, una vida tan corta como la tuya, Nieves, mi única hermana, a quien tantas veces ignore”. En la novela se saca a flote el tabú sexual, a partir de la señorita Medina, quien esconde una violación, así como otro duro trauma, y se erige como una versión femenina de Humbert Humbert, el protagonista de la obra más conocida de Nabokov, «Lolita».

Robert Browning

La mente por sobre la emoción

Por_ Jessica Atal

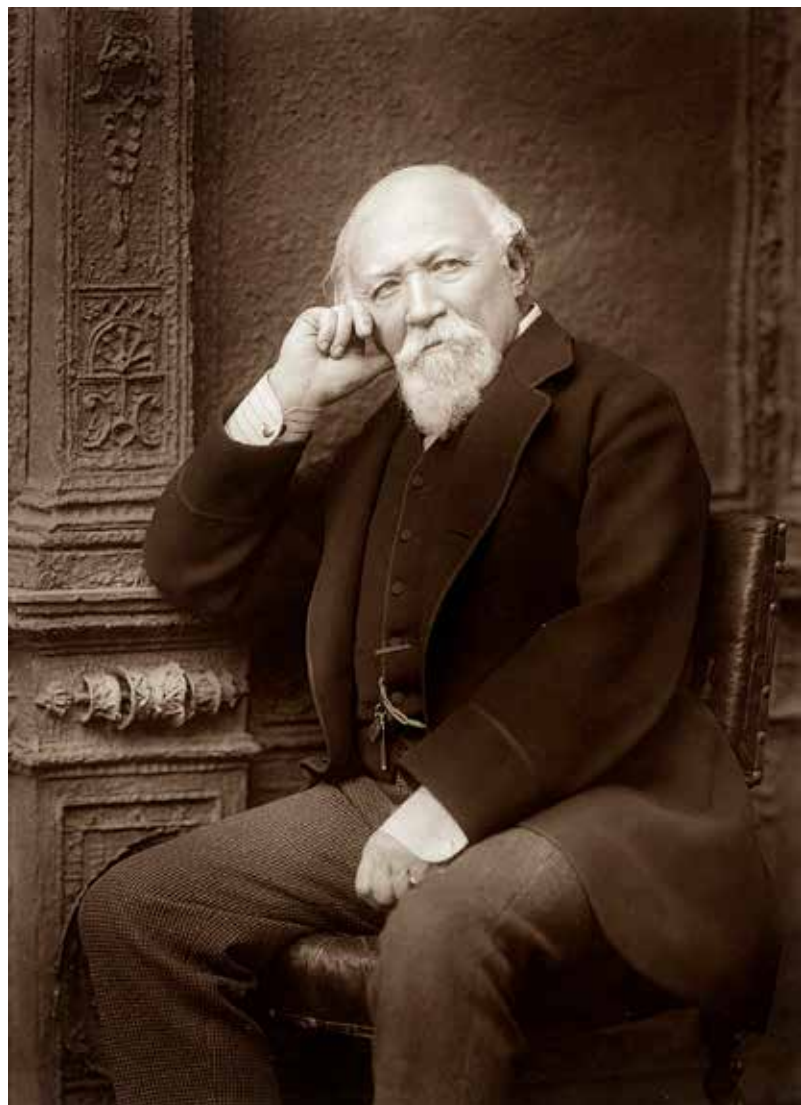
Que **Robert Browning** (1812, Londres - 1889, Venecia) era un hombre, como un todo, absolutamente genial, pensaba **Oscar Wilde** (1854 - 1900). Que no pertenecía a esa clase intachable de artistas del Olimpo, sino que era un Titán luchando con sus imperfecciones, y éstas se veían reflejadas en el esfuerzo y hasta en la violencia que terminaba, en parte, arruinando su obra. Porque Browning se apartó de la exaltación romántica y nunca se ajustó al decoro ni menos se redujo a la belleza melódica y rítmica de la era victoriana, sino que incorporó un verso libre, considerado incluso grotesco por la crítica, al no transitar desde la emoción a la forma pulida, sino que desde el pensamiento hasta el mismísimo caos. Aun así, decía Wilde, Browning era un hombre genial. Indudablemente, era un pensador, un hombre que estaba siempre pensando “y siempre pensando en voz alta”, recalca Wilde. Pero no era el pensamiento lo que lo fascinaba, sino más bien los procesos por los cuales se movía el pensamiento. “Lo que él amaba era la máquina, no aquello que la máquina producía”. Y tanto fascinaba a Browning aquel sutil mecanismo o “máquina” de la mente, que menospreciaba el lenguaje como un instrumento incompleto de la expresión. No, las palabras nunca fueron ni serán suficientes para expresar lo que se piensa.

Ubicar el infinito dentro de lo finito

¿Y cómo sería recordado? ¿Acaso como poeta? ¡No! ¡Por cierto que no sería recordado como poeta! ¡Browning sería recordado como un escritor de ficción! “Probablemente el más genial escritor de ficción que jamás hemos tenido”, concluía Wilde. ¿Por qué? Bueno, hoy en día esta reflexión suena algo extrema. Browning es un poeta y reconocido universalmente como tal. Pero Wilde no deja de tener razón en cuanto a su genialidad para desarrollar una suerte de estilo narrativo en su poesía, dando origen a una corriente de pensamiento y acción dramática tan intensas que sus caracteres son sólo comparables a un Hamlet o a un Oteló. Browning, en este sentido, es un artista moldeado al más puro estilo shakespereano.

Lo que el poeta inglés conseguía, por ende, no era la perfección de la forma (tampoco es lo que buscaba), sino la creación de hombres y mujeres realmente vivos. ¿Cómo lo hacía? Pues bien, a través del monólogo dramático, un poema escrito en forma de discurso protagonista y dirigido a una audiencia supuestamente invisible. Es aquí, a través de personajes como **Andrea del Sarto** o **Fra Lippo Lippi** o conversaciones con artistas como **Rafael** y **Michelangelo**, donde Browning vuelca su mente y reflexiona, entre otras cosas, sobre las siete grandes pasiones de su vida: la filosofía, la historia, la poesía, la política, la pintura, los clásicos y la música.

Esta preponderancia del intelecto sobre la emoción es lo que lo hace situarse como modelo no sólo para los poetas de la modernidad como **T. S. Eliot** («*The Love Song of J. Alfred Prufrock*»), **Ezra Pound**



Robert Browning por Herbert Rose Barraud, circa 1888.

(«*The River's Merchant Wife: A Letter*») y **Walt Whitman** («Canto a mí mismo»), sino también para voces narrativas emblemáticas del siglo veinte como es la mismísima **Virginia Woolf**. Como vemos, todos ellos utilizan el monólogo dramático que comprime, en una sola y vívida escena, la historia biográfica y el *insight* psicológico del hablante. Con poemas como «*My Last Duchess*», «*The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed's Church*», «*Fra Lippo Lippi*», Browning llevó el monólogo dramático a un nivel de sofisticación muy elevado, pero, claro, no fue él quien lo inventó. Este tipo de composición lírica es común en poemas ingleses antiguos, tales como «*The Wanderer*» y «*The Seafarer*», así como también se puede rastrear entre algunas de las clásicas baladas de tradición inglesa.

El aporte de Browning es, en todo caso, indiscutible. Su obra maestra «**El anillo y el libro**», publicada en cuatro partes entre 1868 y 1869, consta de 22 mil líneas de verso libre y está basada en un crimen triple y brutal que tuvo lugar en Roma a fines del siglo diecisiete. Lo fascinante es que la historia se relata diez veces a través de la sucesión de monólogos dramáticos de voces diversas: protagonistas, la ciudadanía romana, abogados y hasta el mismo Papa Inocente XII. El más notable acaso es el segundo monólogo que Browning deja para el final, el del asesino Guido Franceschini, cuando se muestra condenado y desesperado ante el descubrimiento de su identidad real: un ser amoral que no siente más que repugnancia ante la insípida pureza de la joven Francesca Pompilia con la que se casó sin conocer su verdadero origen.

La evocación de la moral y las costumbres de la Italia Renacentista del siglo XVII sumada a la profundidad épica del drama y la caracterización de personajes hacen de esta obra un *tour de force*, es decir, uno de los más audaces experimentos literarios jamás realizados. Algo similar haría Virginia Woolf en pleno siglo XX con su novela «Las Olas» (1931), en la cual se suceden, a modo de melódicas fugas, los ondulantes soliloquios de las seis voces en la historia. En todo caso, el efecto final de la elocuente y metafóricamente rica y densa obra de Browning es algo similar al producido por un **Honoré de Balzac** o un **Charles Dickens**: la impresión de un vívido y atestado *canvas* de la comedia humana en su variedad infinita. Robert Browning alguna vez le escribió a **John Ruskin** diciéndole que la poesía es el problema de “ubicar el infinito dentro de lo finito”. Esta antítesis, permanente en su cabeza, lo motivó incansablemente a forjar un nuevo lenguaje que le permitiera expresar sus pensamientos y percepciones: “Se fue imaginando, probar la materia/ Que contenía la cosa imaginada, y, dejarla retorcerse/ Nunca tan furiosamente, apenas permitido un diezmo/ Alcanzar la luz —su Lenguaje”, escribe en «**Sordello**», la que se traduce como una obra confesional, pues en los pliegues y repliegues del poema es donde el poeta va encontrando finalmente su verdadera voz y modo.

No todo en la vida de Browning fue la escritura

Fue también protagonista de una de las más famosas historias de amor en la literatura inglesa al casarse con la poeta **Elizabeth Barrett** (1806-1861). En 1844 apareció «*A Drama of Exile and Other Poems*» y Robert leyó por primera vez la poesía de Elizabeth, quien ya era una figura reconocida por la crítica. Inmediatamente le escribió una carta: “Amo sus versos con todo mi corazón”, le confiesa, para luego alabar “la fresca y extraña música, el abundante lenguaje, el exquisito *pathos* y el nuevo, valiente y verdadero pensamiento” que allí veía. Esta sería la primera de una larga y extensa correspondencia amorosa, que fue publicada posteriormente con gran éxito. “Nunca escribí para complacer a nadie, ni siquiera a mi propio marido”, afirmó alguna vez la poeta seis años mayor que su esposo, pero ciertamente cada uno ejerció en la poesía del otro una notoria y positiva

Browning se apartó de la exaltación romántica y nunca se ajustó al decoro ni menos se redujo a la belleza melódica y rítmica de la era victoriana, sino que incorporó un verso libre, considerado incluso grotesco por la crítica, al no transitar desde la emoción a la forma pulida, sino que desde el pensamiento hasta el mismísimo caos.

influencia. Claro ejemplo del amor que se tenían es la famosa secuencia «*Sonnets from the Portuguese*» (Robert solía referirse a su esposa como “su portuguesa”), publicada en 1850. Uno de los más famosos poemas de amor es el soneto 43, que comienza con el verso: “¿Cómo te amo a ti? Déjame contar las maneras”. Elizabeth por sí sola se convirtió en una leyenda y nuevamente fue Virginia Woolf quien la inmortalizó en 1933 a través de su novela «*Flush*», que retrata al perro de los Brownings. Si bien la opinión contemporánea otorgó a Elizabeth una reputación mucho mayor que a Robert, las generaciones posteriores de críticos —inclinados al menosprecio y directamente a la supresión del arte realizado por mujeres— se encargarían de eliminar la importancia de la obra de Barrett Browning, resaltando, en cambio, sólo la de Robert, quien, hasta el día de hoy se reconoce como un apasionado de la mente humana adherida “al sí mismo, al amor, a Dios: ay, a lo que fue, y será”. 📖

Más que un puro cuento de pájaros

Por_ Jessica Atal

«**Otro cuento de pájaros**», de la chilena **Soledad Fariña**

(Antofagasta, 1943), fue publicado originalmente en 1999 y celebramos la reedición de *Pez Espiral* del único libro de relatos de la autora, si bien su poesía se cuela por todas sus páginas. Fariña publicó su primer libro, titulado literalmente así, como «El primer libro», en 1985, cuando tenía más de cuarenta años. La publicación tardía es una sabia decisión, sin duda porque se evitan errores comunes de principiantes cegados por la excitación de convertirse en escritores publicados. Fariña, en cambio, demuestra en su obra una reflexión pausada y el suficiente trabajo en el lenguaje libre y propio que dan por resultado un pulido uso de palabras e imágenes, de ritmo y sonoridad. Esta obra, profundamente simbólica, se centra en el diálogo de mujeres (madres, hijas, hermanas) entre ellas mismas, los cuerpos (propios y ajenos), los animales y la Naturaleza: “Quise sentir en los dedos el espesor de las hojas. No sé qué de ese verde fue lo que la atrajo a ella, pero las dos corrimos hacia el campo. Vi que ella se doblaba dejándose caer en el colchón ondulante. Abriendo



Soledad Fariña
«**Otro cuento de pájaros**»

Pez Espiral,
Santiago, 2021.
72 páginas.

los brazos yo me tendí de espaldas para que la bóveda negra me inundara la cara”, escribe Fariña en «Al Alba», un relato protagonizado por una madre y su hija. La comunicación con el mundo exterior es plena, pero también hay otra vía sinuosa de expresión ligada totalmente a lo onírico y a los límites de lo abstracto.

La imagen materna, intrínsecamente atada a la de la Madre Tierra, es el camino para llegar al conocimiento y a la comunión con el mundo interno y externo a la vez. La atmósfera húmeda y sensual, llena de aromas y colores, combinada con el cuerpo protagonista —especialmente a través de los ojos, la boca, las manos—, hacen de los sentidos parte esencial del relato y del flujo y las “ondas de las cosas” que revolotean en la cabeza de la narradora como “otro cuento de pájaros, de pájaros y sueños”. El tacto y la luz y aquellos “pequeños aleteos” hacen poesía y van formando historias paralelas al correr del agua, de las piedras y del aire.

Fariña expresa que “una cadencia extraña se ha metido en mi pie” y “voy a bailar la en esta página”, lo cual da paso al despliegue de varias páginas de versos que, con sus cortes abruptos, dan cuenta de las carencias, huecos vacíos como heridas abiertas de una realidad que no alcanza a completarse acaso porque “las cosas no se corresponden” y “no tenemos tantos elementos a la mano”. Esta narrativa es por ratos temblorosa y tentativa y está construida en base al movimiento, a puntos de fuga, a la aparición y ocultamiento de pequeñas certezas, a la alternancia entre realidad e irre realidad. Así, como la poesía toda de Fariña —en libros como «*Albricia*» (1988), «*Narciso y los árboles*» (2001) y «*Donde comienza el aire*» (2006)—, su prosa resulta profunda y amante, atractiva y sensual en sus imágenes, ritmo y sonoridad. «Otro cuento de pájaros» es una invitación abierta para sumergirse en un estado de ensueño, donde puede ser todo un juego, pero también el pulso de un encuentro con la memoria, la ausencia y el vértigo. 📖

Oblique Strategies

Hola artista, diseñador, músico, poeta o, en definitiva, cualquier persona que esté inmersa en labores creativos ¿te has quedado en blanco? ¿tienes un bloqueo mental? ¿necesitas darle un toque original a tu trabajo?

Por_ Juan José Santos Mateo

El músico **Brian Eno** está de actualidad por doble motivo: después de 15 años trabajando en él, acaba de publicar un disco con su hermano. Además, ha musicalizado un cortometraje sobre el cambio climático. Pero si abordamos la figura de Eno no es por el hoy. Sino por una ingeniosa iniciativa que tuvo lugar hace casi medio siglo: Las “Estrategias oblicuas”.

Empieza por el final

Si decides ser un usuario de éstas, ten en cuenta varios aspectos: son adictivas, no siempre ayudan, pero pueden hacerlo si estás dispuesto a obedecerlas sin titubeos. En el sitio web oficial de Brian Eno se pueden adquirir en línea, pero ya existen hasta aplicaciones para el celular (muchas) que te permiten utilizar las cartas de forma aleatoria –y gratuita–. Pero recuerda las propias palabras de Eno acerca de su uso: logran “cuestionar tu acercamiento a las cosas”. Con lo que, si te gustan las cosas lo lejos/cerca que están, mejor, descarta esta carta.

**¿En qué estás pensando realmente ahora?
Incorpóralo**

“Una playa de arena blanca, con una fila, no totalmente recta, de palmeras frente al horizonte ligeramente curvo del mar”.

¿Qué es lo que haría tu amigo más cercano?

“Intentaría entrevistar a Brian Eno para este artículo. Cosa que sería casi tan difícil como intentarlo con Peter Schmidt; murió en 1980”.

Haz nada durante el mayor tiempo posible

“(…). Lo intenté. Pero tengo la fecha de entrega de este artículo mañana, y creo que mi editora no lo va a entender”.

¿Alguien lo querría?

“¡Qué buena pregunta! No sé si este artículo lo querría alguien. Pero las ‘Estrategias oblicuas’ desde luego han tenido y tienen sus adeptos, sobre todo en el mundo sonoro. El grupo musical **Coldplay** usó esta táctica creativa para componer su disco de 2008 «**Viva la vida**» que, casualmente, estaba producido por Brian Eno. La banda **Phoenix** también, para originar su álbum del 2009 «**Wolfgang Amadeus Phoenix**». Y el grupo **MGMT** no sólo las usó, sino que compuso una canción dedicada a Brian Eno. Eso sí, no fueron muy creativos a la hora de titularla. Se llama «**Brian Eno**». Vemos que casi todo enlaza directamente con el músico co-autor de las estrategias, quien comenzó a usarlas en su propio trabajo durante la grabación de la trilogía berlinesa de **David Bowie**, que produjo los discos «**Low**», «**Heroes**» y «**Lodger**». El dúo Bowie/Eno repitió experiencia con las cartas en 1995, con la grabación de «**Outside**»”.

Hacia lo insignificante

“Las cartas miden 7 por 9 centímetros, y se guardan en una caja negra. Tienen las esquinas curvas. Son de color blanco”.

Sólo un fragmento, no el todo.

“Muchos creativos, desde la aparición de este juego a mediados de los 70, se han aprovechado de las posibilid...”.

¿Está terminado?

“Creo que no. Me falta hablar, por ejemplo, de referencias a las *Oblique Strategies* en el mundo de la cultura. En la película «*Slacker*» (1991), un personaje ofrece cartas de un mazo. La canción «*What's the frequency, ¿Kenneth?*» del grupo **R.E.M.**, cita una de las instrucciones: ‘Retirarse disgustado no es lo mismo que apatía’”.



Peter Schmidt y Brian Eno.



Tarot de autoayuda

«*Oblique strategies. Over one hundred worthwhile dilemmas*» es un juego de cartas desarrollado en 1975 por el músico y artista **Brian Eno** y el artista multimedia **Peter Schmidt**. Son aforismos creados para ayudar al creativo en su proceso artístico.

Su antecedente directo son los «Pensamientos detrás de los pensamientos», una caja inventada por Schmidt en 1970, que contenía 55 frases paradójicas. Eno estaba en sintonía con esos pensamientos detrás de los pensamientos ya que, en 1974, había diseñado unas cartas bajo el nombre de *Oblique Strategies*. Cuando ambos se juntaron, las ideas de uno y de otro confluyeron en este tarot de autoayuda. No fueron publicadas hasta 1996, cuando Eno creó un regalo navideño para sus amigos bajo el actual diseño: una caja negra que contenía una selección variable de cartas. La segunda carta contiene un texto de Eno que introduce el proyecto:

“Estas cartas evolucionaron a partir de las observaciones, por separado, de los principios subyacentes de nuestros respectivos trabajos. Algunas veces se hicieron visibles de forma retrospectiva (la inteligencia alcanzando a la intuición), algunas veces se identificaron en la medida en que iban sucediendo, y algunas veces se formularon. Pueden ser usadas como un paquete (un conjunto de posibilidades continuamente revisadas por la mente) o a través de la elección de una única carta cada vez que surja un dilema en una situación específica de trabajo. En este caso, se debe confiar en la carta, aunque su conveniencia sea un poco confusa. No son definitivas, pues nuevas ideas se presentarán solas y otras se harán auto-evidentes”.

Para documentarme mejor a la hora de abordar este artículo, decidí seguir las instrucciones de algunas de las estrategias. **P**

Ante un bloqueo de cualquier trabajo creativo, como la música, la literatura, las artes plásticas y, por qué no, el marketing y la publicidad, aquí algunas eno-estrategias (<http://stoney.sb.org/eno/oblique.html>):

- Honra tu error como una intención oculta
- Enuncia el problema en palabras con la mayor claridad que puedas
- Recuerda tus noches tranquilas
- Una vez que la búsqueda está activa, algo será encontrado
- Trabaja a una velocidad diferente
- Mira cuidadosamente los errores más vergonzosos, y amplifícalos
- No les tengas miedo a los clichés
- ¿Qué partes pueden ser agrupadas?
- No destruyas nada; destruye lo más importante
- ¿Qué incrementar? ¿Qué reducir? ¿Qué mantener?

Abandona los instrumentos normales

“Edstoy besdcfribiendoe sto conh ñla naeriz”.

Puentes para transformar miedos en confianza “Al cerro más elevado yo le vengo a pedir”...

Invitadas por Greenpeace a mirar los Ojos del Salado, un grupo de consagradas escaladoras latinoamericanas visitó el volcán activo más alto del mundo, en representación de “todas aquellas mujeres del planeta que están caminando hacia su propia cumbre”.

Por_ Heidi Schmidlin

Chile tiene una superficie de 47,8 millones de hectáreas de montañas, 4.000 km de ellos se elevan a cumbres con más de seis mil msnm, según el Diagnóstico Nacional de Montaña-Chile, levantado por FAO (2012). Sin embargo, apenas un 20% de la población conoce su eficaz poder educativo. De ahí el triple valor del icónico viaje que realizó el equipo de destacadas montañistas provenientes de México, Argentina, Perú, Bolivia, Chile y Estados Unidos. La expedición femenina al volcán Ojos del Salado (6.893 msnm), “tuvo el propósito de marcar una huella que no sólo evidencia la hermandad latinoamericana, sino que invita a reflexionar sobre cuál es la verdadera meta: ¿Hasta dónde queremos llegar?, ¿Hasta dónde somos capaces de llegar?”, reflexiona Soledad Acuña, directora de sostenibilidad de la organización **Greenpeace Andino**.

Echándole ganas

En búsqueda de su propia fuerza femenina de poderío, se ataron en sororidad y “echándole ganas”, compartieron durante quince días el camino cuesta arriba y corazón adentro. Dos semanas de ascensos de aclimatación sirvieron de ejercicio técnico, personal y emocional, para alcanzar juntas los 4.600, 5.200 msnm y, luego, los 6.500 msnm de altura, hasta rozar la cumbre... Desde ese mirador observaron un “darse cuenta”. “En este viaje quisimos recuperar las prácticas y las filosofías ancestrales, volver a conectarnos con la Naturaleza y protegerla como una extensión de nosotras mismas, tal como lo hacían nuestras antepasadas. Es tiempo de unirnos, más allá de las fronteras, y visibilizar nuestras luchas y resistencias que son comunes, porque se vinculan a la soberanía de nuestro cuerpo y a la defensa de la tierra”, detallan las montañistas. El esfuerzo de las Magmandinas por alcanzar la cima dejó escrita en piedra el aprendizaje de una certeza: “Ni la

tierra, ni las especies, ni las mujeres, son territorio de conquista”.

Y aunque abrieron perseverantes el camino hasta los 6.550 metros sobre el nivel del mar (msnm), se interpuso una cordada menguada y el implacable hielo. Este no era viaje para arriesgar la vida, sino para honrarla y aprender de sus lecciones.

“A veces el límite es aceptar que no puedes obligar la meta”, comparte Paz (Pachi) Valenzuela, y luego agrega: “Lo importante es ampliar tu horizonte. Como en este viaje, todas llegaron a dormir a 5.800 metros de altura y no cualquiera llega. Por eso se trata más de abrir camino que de plantar bandera; ese es, ancestralmente, nuestro aporte como mujeres”.

“Soy una confiada en que, si entendemos dónde está nuestro ‘norte’, no es necesario saber todo el camino”, puntualiza por su parte Chelsey Berg. Al consultarle a Pachi, sobre qué se ve en la altura de mira, asegura: “Esta expedición ha sido una experiencia totalmente diferente. Desde la génesis, se concibió como un espacio de encuentro femenino para generar lazos y, sobre todo, reforzar nuestra relación y respeto por la tierra que nos rodea y por sus habitantes. Visualizar nuestro mensaje activamente, y congrega diversas realidades geográficas y sociales, validó nuestros propósitos. Esperamos poder demostrarlos a muchas mujeres, que tenemos que mover nuestros propios límites”.

Para Analía (Liita) Gonzales, la montaña es una Chichila como un abuelo sabio que ya es parte de su familia: “Mi madre es cocinera de alta montaña hace 25 años; y mi padre, guía experimentado mucho antes de eso. Con ellos aprendí a escalar las cumbres, pero decidí darle un toque femenino y tradicional usando nuestras polleras ancestrales. Esta ropa me hace sentir mucho más segura: con ellas siento el aguante que tiene mi abuela y eso me hace seguir adelante, por difícil que sea.

VIVIANA CALLAHAN





Además, mi falda representa el icono de La Paz, la cholita paceña. Al principio era difícil la falda, se me enredaba y me atrapaba con el viento. A veces se rompía por debajo entre grampones, pero con el pasar del tiempo aprendí a tener doble técnica. Ahora mi pollera casi siempre llega intacta. Cuando tengo pasos técnicos, manejo con más cuidado su movimiento. Estoy doblemente concentrada. Si viene una pared, me la saco y guardo rápido en mi aguayo, o mochila si el peso es mayor”.

Conectadas con la madre tierra, para escucharla, defenderla y honrarla, “si abrazamos nuestras diferencias nos empoderamos y aprendemos una de la otra para llegar a nuestras cumbres. Se vivió una profunda experiencia de mucho respeto hacia la montaña, y de visualizar que tenemos problemáticas similares a pesar de las culturas diversas y de las geografías de origen. Compartir diferentes perspectivas dio amplitud a las soluciones que buscamos. Me hizo sentirme acompañada en los procesos de cambio, a tratar de abordarlos desde otra mirada. Sentí un día de cumbre con mucho apoyo entre todas y energía por cumplir el objetivo, pero la montaña y las condiciones climáticas tienen la última palabra”, relata Viviana Callahan.

Una forma de resistir

En homenaje a esa fuerza impulsada por la pasión, la curiosidad y la alegría de este conjunto de mujeres, se estrenó el documental «Magmandinas: ¿cuál es tu cumbre?» en marzo pasado, fecha que conmemoró la violencia de fuego que en 1857 asesinó a un grupo de hilanderas de Nueva York mientras defendían sus derechos laborales: “Escalar es una forma de resistir, de honrar y reivindicar la identidad fecunda ligada con la tierra y su fuerza. Vivimos una experiencia de sororidad sobrecogedora que esperamos inspire a millones de mujeres a encontrar, al menos buscar, su propia cumbre”, manifiesta Ana Lya (Liita) Gonzales desde una sabiduría adquirida.

La meta es el camino, dicen todas juntas: “hacer cumbre, es sólo la brújula”.

Esta mirada de Magmandinas deja abierta la reflexión: ¿Cuál es tu cumbre y cómo es el camino que eliges para llegar? ¿De respeto o de conquistador?

Conscientes de que juntas las mujeres pueden hacer grandes cosas, este es el resultado en acción de la experiencia femenina. ♀

#Magmandinas

<https://www.youtube.com/watch?v=KYkkke-pr0M>

_PARTICIPARON EN LA EXPEDICIÓN...

Analía (Liita) Gonzales (Bolivia), profesora básica, parte de la Agrupación Cholita Escaladora Maya, primera cordada sudamericana de escalada con falda; **Viviana Callahan** (Chile), guía-instructora FEACH, nivel 2 Alta Montaña, e instructora Nols y Team Vertical (ascensos al Himalaya, Andes Centrales, Alaska, Canadá y Campos de Hielo); **Chelsey Berg** (EE.UU), coach, fundadora Finding North, escaladas en Aconcagua, Marmolejo y Ojos del Salado; **Paz (Pachi) Valenzuela** (Chile), primera mujer latinoamericana en cumbre Everest a pocos meses de superar un cáncer de mamas; **Viridiana Álvarez** (México), ingeniera comercial, Récord Guinness 2019 por tiempo de ascensión a las cuatros cumbres más altas del mundo (Everest 8.848, k2 8.611, Kanchenjunga 8.586 y Lhotse 8.516), su go-pro obtuvo las imágenes del punto más alto alcanzado en el documental «Magmandinas: ¿cuál es tu cumbre?»; **Macarena Galleguillos** (Chile), guía de Montaña, team Vertical, cumbres en Vietnam, Nepal, y Aconcagua (6.962 msnm); **Elena Guerra**, instructora de escalada Escuela Nacional de Montaña; y las guías alta montaña **Constanza Saenz** (Perú) y **Francisca Gómez** (Chile). Por Greenpeace, entidad gestora de la travesía Magmandinas: **Soledad Acuña**, directora regional de movilización pública, y **María José Fernández**, sicóloga.

El mito mapuche mayor

En el origen de la visión de América hay un deseo muy humano, el de encontrar el paraíso perdido y, de paso, iluminar el planeta con ese hallazgo.

Por_ Miguel Laborde

El mito del paraíso perdido nació en Oriente, pero llegó hasta acá, traído por los conquistadores. Era tan poderoso, que ahogó los notables imaginarios locales, indígenas, y sigue vivo.

Por él se instaló la imagen de que, tal como lo esbozó Pablo Neruda en su «Canto General», los indígenas vivían en un presente eterno, en perfecta comunión con la Naturaleza. Inmersos en la geografía y fuera de la historia.

El Renacimiento estalla con ese descubrimiento, volver desnudos a los bosques, a bailar hasta que salga la luna, ser paganos sin culpas morales, alzando la mano para recoger las frutas de los árboles cuando se desee; como Adán y Eva...

Creer que América era el paraíso perdido produjo un daño cultural enorme, cuyos perjuicios se prolongan hasta el presente. Se borró a millones de seres, a miles de creadores, de la historia de la Humanidad. Se les marginó. Hasta hoy, los pueblos originarios siguen siendo “otros”, para unos mejores y para otros peores que “nosotros”.

Y no es cierto que vivieran en un tiempo siempre igual a sí mismo. Sin ir más lejos, tanto el maíz como el tomate son productos elaborados por su inteligencia. Uno y otro eran casi incomedibles en su origen, y sólo luego de múltiples selecciones a lo largo de siglos de trabajo, se logró hacerlos crecer hasta alcanzar sus características actuales. Que se reconozca, que ellos, los nativos de América crearon el tomate y crearon el maíz. Son triunfos “históricos”, aparecen cosas que antes no había e inauguran una realidad diferente; sin el maíz, no habría habido capital humano para construir las pirámides de Mesoamérica, y es por ello por lo que se habla de “la civilización del maíz”.

El Viejo Mundo es una trenza de cien culturas. Unió el caballo domesticado en Kazajistán a la pólvora china, la rueda de los sumerios con el álgebra árabe, los clavos egipcios al cemento romano. Se sumaron los creadores.

América, la tierra distante, tuvo que hacerlo todo por sí sola. Ciudades y lenguas, templos y carreteras, instrumentos musicales y astronomía, religiones y sistemas económicos, domesticación de animales y agricultura, todo cuanto podamos imaginar en el



contexto de una civilización. Poco se les escapó, como la rueda. Cada rincón de América tuvo experiencias diferentes y la arqueología nos está dando señales de su infinita variedad. Creer que estaban fuera de los ríos del devenir, como suspendidos en medio de la Naturaleza, es inaceptable.

Devenir en la Araucanía

El actual escenario de la Araucanía, los desencuentros entre el Estado chileno y las comunidades mapuches, tienen mucho que ver con esta negación histórica; al creer que “ellos” están fuera de la historia, se cree que todos son iguales, una sociedad elemental, sin complejidades.

Es muy interesante observar que Alberto Blest Gana, el padre de nuestra novela histórica, autor de la vasta tarea de construir un imaginario chileno, aunque hijo de una época europeizante, escribió una novela ambientada en la Araucanía, «Mariluán». Era parte de Chile. Mariluán, a veces llamado “el lonko olvidado” (Rodrigo Araya), es un personaje clave en el orden que se instala en la Araucanía después de la Independencia, época que también aborda una novela reciente, «Frontera Sur», de Guillermo Parvex.

En el periodo post Independencia, el mundo mapuche, como toda sociedad compleja en un momento crítico, se dividió en “partidos”, grupos distintos. Unos eran poderosos en tierras y ganado, proveedores de Concepción y los fuertes de la frontera, acostumbrados al intercambio y partidarios de dialogar con los republicanos, los chilenos; otros, de más al sur, en la latitud de Victoria, Traiguén, tenían un mundo autónomo y querían seguir así, convencidos de que interactuar con los chilenos sería un error de proporciones. El gran Calfucurá, nacido cerca del Lago Colico, hijo de Huentecurá –lonco que apoyó al ejército patriota en el Cruce de los Andes–, optó por cruzar las montañas y transformarse en el señor de las pampas en Argentina a la cabeza, con el tiempo, de más de 6 mil guerreros; muchos lo siguieron.

Algunos no supieron qué partido tomar: ¿Había que conservar la palabra empeñada a los realistas hasta su regreso? ¿Eran de palabra los republicanos, o serían reconquistados?

A Mariluán, Diego Barros Arana lo acusa de inconstante. Es cierto que a veces creía conveniente un camino y luego otro, entre la diplomacia y las armas. Dudaba, como tantos líderes obligados a enfrentar un futuro incierto, un cambio dramático; Blest Gana supo escoger a su protagonista.

Desde entonces, por dos siglos ya, no han cesado de debatir los mapuches, con diferentes y múltiples liderazgos.

*Miguel Laborde es Director del Centro de Estudios Geopoéticos de Chile, director de la Revista Universitaria de la UC, profesor de Urbanismo (Ciudades y Territorios de Chile) en Arquitectura de la UDP, miembro del directorio de la Fundación Imagen de Chile, miembro honorario del Colegio de Arquitectos y de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, y autor de varios libros.



Asomarse al otro

Recuerdo haberle preguntado a Elicura Chihuailaf cuál era el nombre de su lengua, si mapudungu, mapudungún, mapuzungún... “Todos”, me respondió. Y no era una respuesta vaga. Si a un vasco se le pregunta qué es lo correcto para aludir a una casa nueva, si Echeverría, Echavarrí, Chavarría o Etcheberry, dirá lo mismo. Todos son correctos, y si hay distintas versiones es porque hay una historia diferente en cada uno, linajes diferentes de distintos valles y ninguno es más que otro. Por lo fragmentados, precisamente, es que los vascos terminaron siendo unos partes de España y otros de Francia. Carecían de ambiciones imperiales, pero ahí está su cultura, siempre viva.

En los fracasos del Estado chileno en la Araucanía se observa la incapacidad de entender, o aceptar, que la mapuche es una sociedad fragmentada y, como cualquier otra, compleja. No son todos iguales, “los indios”... Ni tienen un solo vocero ni una sola autoridad, cosa que los españoles aprendieron; a sus parlamentos invitaban a todos los caciques.

Es interesante observar que Blest Gana publica su libro en 1862, justo cuando el gobierno de José Joaquín Pérez iniciaba el proceso que culminaría dos décadas después en la conquista de la Araucanía. Comenzaba el descrédito, el relato justificativo, para crear el ambiente propicio al movimiento de tropas, y Blest Gana, aunque fuera europeizante como todos entonces, advirtió el error de desconocer que en la Araucanía existía una verdadera cultura, aunque diferente. Los mitos son más fuertes que la realidad. Al santiaguino le costará entender que dentro de las comunidades mapuches hay talentos comerciales, artistas de excepción, asesinos, pescadores,

atletas bien dotados, viejos sabios, jóvenes insolentes, mujeres generosas, niños encantadores y así en adelante. Es una sociedad humana, y espera ser reconocida como tal. En especial, porque más de la mitad de sus miembros hoy habitan las grandes ciudades del país, fuera de la Araucanía, necesitados de conservar el hilo ancestral.

¿No tenemos un Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio? ¿No debiera ser su tarea, como mínimo, dar cuenta de esa olvidada parte de la Humanidad?

Como decíamos, la sociedad vasca terminó dividida entre Francia (Bayona, Biarritz, San Juan de Luz), y España (Bilbao, San Sebastián, Vitoria). Por torpezas, en especial de Madrid, se abrieron los espacios para que creciera el terrorismo de la ETA, responsable de más de 850 asesinatos. Tanto dolor inútil, como relata esa novela magistral de Fernando Aramburu, «Patria», del año 2016. En ella también se ve cómo crece la violencia, entre los más nacionalistas y los que menos; y donde hay otros que dudan, tal como en la Araucanía luego de la Independencia. No sigamos el ejemplo de Madrid.

Es tiempo que dejemos atrás el mito mayor, de que los nativos americanos eran sociedades inmóviles, gente sin historia que sólo comenzó a respirar en 1492.

Hay un hermoso elemento en la cosmovisión mapuche, según el cual todo es negativo o positivo; montañas, aguas, aves, piedras, puntos cardinales, todo salvo el ser humano, que contiene ambos polos en su interior. Es el único que puede darle un sentido, u otro, a la historia; hagamos uso de ese derecho. 🌿



ENFOQUE INNOVADOR

La artista y comisaria británica **Lubaina Himid** (1954), exhibe sus trabajos a gran escala en la **Tate Modern** de Londres, inspirada en su permanente interés por las puestas en escena y el teatro en general. La exposición se desarrolla en una secuencia de actos creados para colocar a los visitantes en el centro del escenario y motivarlos a descubrir sus imágenes entre bastidores. Inicialmente formada en diseño teatral, Himid es conocida por sus enfoques innovadores en la pintura al igual que por su compromiso social.



TATE MODERN
Londres
Hasta el 2 de octubre
tate.org.uk

Su propuesta ha sido fundamental en el Reino Unido desde los 80 por sus contribuciones al movimiento artístico negro británico, creando espacios para la expresión y el reconocimiento de la experiencia negra y la creatividad de las mujeres. Durante la última década se ha ganado el reconocimiento internacional por sus pinturas figurativas, las cuales exploran aspectos pasados por alto hasta ahora, e invisibles para la historia y la vida cotidiana contemporánea.

En 2017 obtuvo el Premio Turner y en 2018 recibió la Orden del Imperio Británico por su aporte a las artes. Nacida en Zanzíbar en 1954 (archipiélago de Tanzania frente a la costa de África Oriental), luego de mudarse a Inglaterra su formación incluyó una Maestría en Historia Cultural en el Royal College of Art de Londres, con una tesis de graduación titulada «Jóvenes artistas negros en Gran Bretaña hoy», anticipando su integración al Movimiento de las Artes Negras. Además de participar en la Bienal de Gwangju, Corea del Sur (2014), en su rol de profesora de arte contemporáneo en la Universidad Central de Lancashire, dirige el proyecto interdisciplinario de investigación de arte visual «*Making Visories Visible*», para reflexionar críticamente sobre el éxito y los fracasos del *Black Arts Movement* al que pertenece.

DE OCÉANO EN OCÉANO

Las obras del británico **Peter Matthews** (1978) siempre han tratado sobre la manera en que los individuos deben seguir adaptándose a la incertidumbre y a la ambigüedad de la vida y del mundo natural. Esta es su cuarta exposición individual en la **Galería Beers** de Londres y, como siempre, combina sin esfuerzo la pintura y el dibujo con una mayor visión holística del mundo natural. Su enfoque creativo para hacer arte es completamente único: viaja por el mundo, de océano en océano, para luego recrear sobre una mesa de dibujo (una especie de dispositivo de flotación improvisada) lo que fue registrando y experimentando durante sus travesías.



GALERÍA BEERS
Londres
Hasta el 11 de junio
beerslondon.com

Son pinturas que delatan la incapacidad del hombre de recuperar lo sublime momentáneo que se pronuncia en la inmensidad de la Naturaleza, y apuntan a recrear el sombrío romanticismo del océano, a medida que éste consume e intoxica por culpa de los seres humanos.

A través de largas horas extendidas (a veces hasta 12 horas a la deriva, y solo en el mar), Matthews trabaja en tiempo real con un enfoque muy directo

y una relación inmediata con el agua y las olas, para dejar en evidencia que su proceso creativo tiene mucho menos que ver con la redacción o lo material, y mucho más que hacer con una idea relacionada con el poder de la Naturaleza y de la Espiritualidad Personal. Hay una inmediatez y conectividad en la práctica de Matthews que articula algo que ni siquiera una pintura puede expresar. Mientras la pintura se vincula a la producción, en sus dibujos no se trata del estudio o de la declaración del artista, sino de darle sentido a un lugar y a un momento transcurrido en el tiempo.

AUTORRETRATOS

La **Galería Perrotin** presenta la segunda exposición de **Cristina BanBan** (1987) y la primera en París. En esta ocasión, la artista privilegia un lenguaje gestual y expresivo para representar la figura humana. Nacida y criada en Barcelona, y luego radicada en Nueva York, sus pinturas resultan ser verdaderos "murmullos visuales" a la vez que ecos de su propio viaje geográfico.



GALERÍA PERROTIN
París
Hasta el 28 de mayo
www.perrotin.com

Elementos asociados con la figuración modernista europea se fusionan con una abstracción gestual a menudo asociada con la vanguardia estadounidense de posguerra. Los espacios negros a partir de líneas y trazos superpuestos, dan el paso a nuevas formas. Al "atacar el lienzo", sus figuras están llenas de una energía de tensión que trasciende los límites del marco. Los seres humanos, específicamente las mujeres, están firmemente en el centro del *corpus* de su trabajo, y mientras el espectador es libre de determinar y proponer narrativas sobre la mirada femenina y rechazar la objetivación, la autora está más ocupada con

cuestiones de representación física que con cuestiones socio-políticas de representación. Cabe destacar el uso que hace BanBan de sí misma como modelo en gran parte de las obras que exhibe, y donde sus personajes muestran su propia fisonomía, creando una especie de autorretrato, aunque no se indique expresamente. "Mi cuerpo es el cuerpo que mejor conozco", dice. Con libertad absoluta, al centrarse en estos cuerpos, ella tiende a eliminar aún más la sensación de temporalidad, remitiendo los entornos y los detalles arquitectónicos a líneas y convergencias. Quizás sus orígenes catalanes la invitan a que los volúmenes de color denso que selecciona contrasten con las gotas y los nerviosos cortes de líneas oscuras en cada uno de sus trazos.

CERÁMICA JAPONESA

La primera exposición completa de cerámicas japonesas (cuya elaboración consiste en darle forma a la arcilla o a piedras que contienen cristales) de **Robert Rauschenberg** (1925-2008), en la **Galería Ropac** de Salzburgo, reúne sus obras rara vez exhibidas a público.



GALERÍA ROPAC
Salzburgo
Hasta el 09 de julio
ropac.net

Pertenecientes a dos series formativas que representaron una gran innovación en la práctica del artista a partir de 1982, en el capítulo «*Japanese Clayworks*» (1982/1985), con imágenes fotográficas del Japón antiguo y moderno, además de las llamativas pinceladas pictóricas, las piezas contienen elementos escultóricos que recuerdan la técnica del *collage* regularmente utilizada por este creador en sus series «*Combines*» (1954-64) y

«*Spreads*» (1975-83). Por su parte, en la sección «*Japanese Recreational Clayworks*» (1982-83/1985), los trabajos están compuestos por paneles de cerámica prefabricados a los que Rauschenberg agrega imágenes del Japón contemporáneo, inspirado en sus propias fotografías junto con sus pinceladas gestuales. A modo de contraste en esta cita, una sala completa está dedicada a sus recreaciones de la «Mona Lisa», de Leonardo da Vinci (1503-1519). Esta muestra se presenta en cooperación con la Fundación Robert Rauschenberg, y coincide con otras dos exhibiciones: «*Robert Rauschenberg, Venetians and Early Egyptians, 1972-1974*» en la Gladstone Gallery, Nueva York (04 de mayo - 18 de junio de 2022); y «*Robert Rauschenberg: Exceptional Works, 1971-1999*» en la Mnuhin Gallery, Nueva York (03 de mayo - 11 de junio de 2022). Misión y programas de la Fundación en www.rauschenbergfoundation.org y/o en Instagram a través de [@rauschenbergfoundation](https://www.instagram.com/rauschenbergfoundation)

**La Tercera y
Spotify
se unen para
presentar**

**el
café
diario**

PODCAST INFORMATIVO

De lunes a viernes escúchalo
en Spotify y latercera.com



Una producción original de Spotify y La Tercera donde profundizaremos en los temas que están marcando la agenda de Chile y el mundo. Elaborado por el equipo periodístico de La Tercera en la voz de Francisco Aravena y Rocío Montes.



LT LATERCERA

Inscríbete en **MiSalcobrand**



Obtén Hasta
40%
Dcto.

en más de **700 productos** para tu salud y bienestar:



Además, podrás obtener

20%
Dcto. Adicional



Descarga la APP Salcobrand
y genera tu código para acceder
a tus descuentos

Para utilizar los beneficios de Mi Salcobrand se requerirá la inscripción en el programa y contar con un dispositivo móvil para descargar y usar la aplicación "Salcobrand", a través de la cual se obtendrán los códigos de descuentos. En caso de registrarse y no descargar la aplicación referida, usted será parte de Mi Salcobrand, no obstante, no podrá hacer efectivo los descuentos mientras no complete la descarga. Descuentos válidos para los productos, categorías y marcas señaladas en las bases del programa. El uso de la aplicación Salcobrand y los beneficios del programa Mi Salcobrand se registrarán por los Términos y Condiciones disponibles en <https://salcobrand.cl/content/servicio-al-cliente/bases-legales> y en la aplicación. No se automedique. Venta de productos sujeta a normativa sanitaria vigente. Descuentos no acumulables con otras ofertas y promociones, salvo que se indique lo contrario expresamente. El pago con tarjetas de crédito puede tener costos asociados según contrato con emisor. Vigencia del 31 de agosto de 2020 hasta el 31 de diciembre de 2023.