

La Panera

REVISTA MENSUAL DE ARTE Y CULTURA

Distribución gratuita. Prohibida su venta.

Con el montaje «Dancería - Espacio de Intimidad»,
la Galería Patricia Ready reconectó la Tierra con el Cielo.

#138.
JUNIO 2022



FOTO: ISIDORA BARRIGA BELMAR



Lleva a tu
empresa por
un camino más
sostenible



Con **leasing verde** de Bci financia de
forma ágil y flexible.

Leasing en productos:

 **Energías Verdes**  **Electromovilidad**  **Productos de eficiencia energética**

Canal de contacto
Ejecutivos Comerciales Leasing

✉ leasingweb@bci.cl o leasingverde@bci.cl
☎ +56 9 7477 3534

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

El precio de venta de los bienes y sus descuentos son establecidos por el comercio proveedor de dichos bienes. Bci solo financia la compra de los mismos, financiamiento que queda sujeto a la comprobación y verificación de antecedentes al momento de la aprobación y otorgamiento final de la operación. La entrega de los bienes adquiridos por Bci por instrucción del cliente, como asimismo los descuentos en el comercio, son de exclusiva responsabilidad de la empresa proveedora de tales bienes, no cabiéndole a Bci intervención alguna en su entrega o en la ulterior atención que ellos demanden.

La Galería Patricia Ready representará a Chile en la feria Art Basel Miami 2022

El proyecto de sus artistas consagradas, Josefina Guilisasti y Marcela Correa, ha sido seleccionado para exponer en esta importante cita mundial del mercado internacional del arte, a desarrollarse entre el 29 de noviembre y el 03 de diciembre.

«Estado en transición» se titula el proyecto conjunto que las talentosas chilenas Josefina Guilisasti (1963) y Marcela Correa (1963) trabajan desde el año 2020. Esta colaboración ha sido especialmente seleccionada para la **Sección Nova de Art Basel Miami 2022** y se presentará como una instalación escultórica. La obra consta de 40 piezas fundidas en bronce que encuentran su forma en la Naturaleza, además de 55 figuras antropomorfas dispuestas sobre dos plataformas de madera (4 x 1,2 m) que a la vez actúan como cajas de soporte. Este último aspecto ha inspirado el título del proyecto y viene a dar realce a su tránsito entre los hemisferios norte y sur. En pandemia, ambas creadoras dedicaron su tiempo a esta pieza que destaca los problemas del Cambio Climático y la Inmigración. Abordados por separado, pero a la vez simultáneamente, ambos fenómenos podrían estudiarse de forma independiente, sin embargo se ha demostrado que son interdependientes en el mundo actual. Ya en 2007, Naciones Unidas solicitó a la Organización Internacional para las Migraciones la realización de un estudio sobre la correlación entre Migración, Medio Ambiente y Cambio Climático. La investigación reveló que la crisis del Cambio Climático es cada vez más determinante para el desplazamiento de poblaciones cuya magnitud obliga a tomar medidas inmediatas. Evento hermano de Art Basel en Suiza, con más de 250 galerías de 35 países que exhiben obras de más de 4.000 artistas, Art Basel Miami Beach se celebra anualmente en el recientemente refaccionado Miami Beach Convention Center. El intenso programa de actividades culturales, exposiciones, fiestas y eventos multidisciplinarios de música, cine, arquitectura y diseño reúne a miles de marchantes de arte, creadores, curadores, críticos y coleccionistas del mundo entero. Programación: <https://www.artbasel.com/miami-beach>



«SOMOSMONOS» de Marcela Correa; y «Phyton-Morphe», proyecto coordinado por Josefina Guilisasti (llevado a cabo en conjunto con Paula Subercaseaux, Inés Villalobos, Ruth Méndez e Hilda Díaz), parte de lo que las artistas presentarán en Art Basel Miami 2022.

Próximas exposiciones en la Galería Patricia Ready
Cornelia Vargas en la Sala Principal, y Adolfo Bimer en la Sala Gráfica. A partir del 13 de julio de 2022.

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 o www.bpdigital.cl



«Dancería – Espacio de Intimidad»

Un encuentro entre las Materialidades y la Madre Tierra

Josefina Gulisasti desdibujó los límites entre arte y artesanía, y completó la dinámica comunitaria con un montaje de cuerpos en movimiento, en la Galería Patricia Ready.



ISIDORA BARRIGA BELMAR

La intervención fue presentada en el marco de la exposición «*Phyton-Morphe*», proyecto coordinado por **Josefina Gulisasti** y llevado a cabo en conjunto con **Paula Subercaseaux, Inés Villalobos, Ruth Méndez e Hilda Díaz**.

En este caso, las tres últimas mujeres de este grupo pertenecen al pueblo de Rari (Región del Maule), siendo todas ellas artesanas y, en cuanto a Hilda, cabe destacar que ha sido distinguida con el Sello de Excelencia por la UNESCO.

Más allá del resultado material de esta colaboración exhibida en la Galería Patricia Ready, entre el 6 de abril y el 18 de mayo, Gulisasti logró adentrarse en su admiración por el trabajo de tipo comunitario de las artesanas de Rari y, mediante un diálogo establecido a través de sus propuestas, pudo desdibujar el límite entre lo artístico y lo artesanal.

A lo largo de un proceso de creación de dos años, este conjunto de mujeres concentró su mirada en 5 piezas fitomorfas pertenecientes a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago.

De este modo, tanto las tejedoras de crin, como Josefina y Paula, recuperaron las representaciones escultóricas que en la cultura Inca imitaban la estructura de organismos vegetales, como excusa para experimentar material e inmaterialmente. A través de 100 piezas de bronce, porcelana gres y pelo de caballo, la innovadora exposición trascendió más allá de los muros de la Sala Principal de la galería, resaltando la importancia de los conceptos que giran en torno a comunidad, interculturalidad y diálogo en diversidad. En el contexto de esta convergencia, y con una amplia asistencia de público, el sábado 14 de mayo se desarrolló la intervención «**Dancería – Espacio de Intimidad**», una mágica experiencia de danza contemporánea que contó con la participación de las bailarinas **Alexandra Mabes, Nuri Gutés y Elizabeth Rodríguez**, con vestuario a cargo de **Mauro Nuñez**. Una silenciosa travesía que vino a dar realce a una muestra que consiguió devolverles a los visitantes el interés por el cruce entre las Materialidades, la Naturaleza y el sentido de pertenencia al Territorio. 🍷

«PHYTON-MORPHE»

"A medida que la obra se fue desarrollando, se fueron sumando diferentes voces. Junto con Paula Subercaseaux invitamos a participar a artistas-artesanas de Rari de la Región del Maule, a dialogar con nuestras piezas con la idea de romper con el modelo de arte occidental dualista que separa conceptos como Arte Mayor de Arte Menor y Arte de Artesanía. Enriqueciendo de esta manera el diálogo y armando una dinámica comunitaria. Además, se sumaron voces que dialogaron con las piezas desde lo corporal, el movimiento y el silencio, conquistando un encuentro entre las Materialidades y la Danza. Es en esta conversación donde los territorios, lo ancestral, la tradición, el movimiento y el arte contemporáneo, se relacionan de manera orgánica a través de materiales nobles como la fibra, la tierra, el metal y el cuerpo".

Josefina Guilisasti (1963, Santiago, Chile) licenciada en Artes Visuales U. de Chile (1981-1985). Entre 1990-1992, realizó estudios de pintura escenográfica en el Teatro de la Scala de Milán, Italia. En 1997 participó en el Taller de Eugenio Dittborn. Entre 2005-2009 fue parte del proyecto INCUBO (centro de operación interdisciplinario en torno a las artes visuales), realizado en Santiago de Chile. Además, ha participado en las siguientes residencias: RIAA, residencia internacional de artistas en Buenos Aires, Argentina (2007); DAC, residencia internacional de artistas en Nueva York, EE.UU (2008); y APT, residencia internacional de artistas en Nueva York, EE.UU (2010).

"Hay semillas que esperan muy pacientes su tiempo de germinación, hoy los cuerpos se dejan germinar en la intimidad, dando tallos sutiles volcados al tiempo y al misterio. Junto a la Naturaleza, podemos descubrir una mirada de encantamiento por este magnífico espacio que en sí es otra forma. En estas dancерías los cuerpos se apaciguan y transforman".

Nuri Gutés, bailarina de «Dancería – Espacio de Intimidad»



UNA MANERA SIMBÓLICA DE RECONECTAR LA TIERRA CON EL CIELO

"Phyton-Morphe" dice de la representación escultórica que imita la estructura de un organismo vegetal. En la cultura Inca existían diferentes representaciones *PHYTON-VEGETAL*, *MORPHE-FORMA* de tipo votivo para ofrendar a la Naturaleza o los productos que se obtenían de ésta. Por lo general, se utilizaban para darle gracias a la Madre Tierra por las cosechas recogidas y, para ello, solían enterrarse en los campos de cultivo. En el piso de la Galería están dispuestas varias estructuras rectangulares que remiten a camas de siembra. Son oscuras como la tierra cuando recién es regada y, en cada una de ellas, yacen distintas figuras fitomorfas. Están elaboradas con materiales que reconocemos por ser parte de la cultura universal –encontramos allí el bronce, la cerámica gres y la porcelana–, o por ser una materialidad característica de una tradición artesanal chilena como lo es la crin. *Phyton-Morphe* tiene por inspiración las 5 piezas precolombinas fitomorfas pertenecientes al Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago pero, fundamentalmente, expresa la admiración de Guilisasti hacia el trabajo comunitario de las tejedoras de crin. Las obras de Josefina, Paula, Ruth, Inés e Hilda surgen bajo esta premisa, como una manera simbólica de reconectar la tierra con el cielo. *Phyton-Morphe* nos invita, entonces, tanto física como psíquicamente, a re-vincularnos con la hebra inaugural del tejido que aquí nos convoca".

Isabel M. Bustos licenciada en ciclo básico de Letras y Estética, Máster en Guion. Sicóloga y escritora de Arte y Literatura, entre sus publicaciones figuran los catálogos de exposiciones destacadas.



«En la selva hay mucho por hacer» Una apuesta de largo aliento

Con esta muestra preparada en pandemia, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende celebra sus 50 años. Más que visitar la exposición, la idea es habitarla y compartir, como en una plaza pública o en una biblioteca popular.

Por_ Elisa Cárdenas Ortega.

¿Cómo se le explica a un niño o niña lo que es la prisión política? El uruguayo Mauricio Gatti estaba en esa situación a inicios de los 70, y creó para su pequeña hija un cuento sobre la selva, donde los animales vivían juntos y en paz, hasta que un día un cazador entró en la selva, prometiéndoles una vida mejor y más fácil en la lejana ciudad, pero todo era mentira y los animales fueron capturados y encerrados. Sólo una pequeña niña los visitaba y consolaba, hasta que una paloma trajo una carta con un mensaje de esperanza. Esta historia privada de un padre a una hija fue recogida por ediciones Comunidad del Sur y convertida en un libro, con el relato, cartas y dibujos de Mauricio Gatti. El libro se convirtió con el tiempo en un símbolo y una herramienta para diferentes campañas de solidaridad.

La curadora chilena **María Berríos** se inspiró en este texto para abordar las colecciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) en la celebración de sus 50 años. Su idea de la curatoría es contar una historia y hacer que las obras se conecten y dialoguen entre sí. En un trabajo sostenido con el equipo del museo e instituciones colaboradoras, concibió la exposición **«En la selva hay mucho por hacer» que estará abierta durante gran parte del año y contemplará actividades territoriales de extensión en la Población la Victoria, el Cerro Cordillera en Valparaíso y el barrio República, donde se emplaza el MSSA.**

El enfoque de Berríos es la idea de “anti-museo” que, de alguna manera, animó los primeros pasos de este proyecto transnacional de apoyo a la Unidad Popular y al gobierno de Salvador Allende que se gestaba en Chile. Muchos artistas del mundo donaron sus obras a esta iniciativa de una vía eleccionaria al socialismo. La primera etapa de la colección fue presentada en mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. Después de que el gobierno de Allende fue interrumpido el año 73, la colección siguió operando y acrecentándose alrededor del mundo. Siempre fue un museo sin muros y de carácter solidario, un proyecto inédito y un modelo a seguir hasta hoy, por las tendencias del arte contemporáneo.



Joan Rabascall (España, 1935)
«Kultur, la destruction des livres au Chili»
(Cultura, la destrucción de libros en Chile), 1973.
Emulsión fotográfica sobre tela
120 x 120 cm
Colección MSSA

Eduardo Vilches (Chile, 1932)
«La Constante Amenaza I» y
«La Constante Amenaza II», 1973.
Serigrafía
109,7 x 75,3 cm y 110 x 75 cm
Colección MSSA

María Berríos concentró su mirada en aquellas obras e historias menos conocidas del MSSA, produciendo un relato que derriba las brechas generacionales, y en un espacio expositivo pensado para compartir y convivir. La museografía, a cargo del Estudio de Pedro Silva, incorpora plantas y vegetales que emulan la selva, así como banquetas modulares para sentarse y muchos libros de arte para niños y adultos. Más que visitar la exposición, la idea es habitarla y compartir, como en una plaza pública o en una biblioteca popular.

Más de 100 obras de la colección, y otras de invitados nacionales y extranjeros se presentan de una manera concatenada, como una travesía en que una pieza artística sustenta a la otra, se comunican.

El recorrido consta de pinturas, obras gráficas populares, videos, afiches y archivos históricos que celebran y conmemoran el MSSA, pero también problematizan sus principios desde la actualidad. La solidaridad, el arte y la política que fundamentaron este proyecto de hace medio siglo, ¿cómo se manifiestan hoy en lo cultural?



María Berríos es una de las chilenas más destacadas internacionalmente en el ámbito de la teoría de las artes visuales. Fue curadora en la 11ª Berlin Biennale (2020), y ha ideado y articulado exhibiciones como «Alberto Cruz: El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre» (MAVI, 2017) y «Desvíos de la deriva» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010). Sus textos en torno a «En la selva hay mucho por hacer» estarán disponibles en idiomas español, inglés, mapudungún y créole.

Setentero y experimental

El montaje va en busca de propuestas interesantes y menos visibilizadas de la colección, para que esta exploración por “la selva” revele los silencios y las exclusiones en que han incurrido los relatos del MSSA. A través de obras consagradas, obras rescatadas y obras de artistas que se sumaron a esta conmemoración, el recorrido nos plantea problemas de antes y de ahora, como la xenofobia, el extractivismo o la persecución ideológica. Desde la coordinación del área de exposiciones, la curadora Daniela Berger indica: “La muestra busca expandir las resonancias de relatos de resistencia de los 60 y 70 que hoy volvemos a encontrar relevantes en un contexto muy complejo a nivel nacional –en el Wallmapu, en el norte– como internacional, con incesantes luchas por la liberación de pueblos o la defensa de los derechos civiles con énfasis en las mujeres, como los contextos en México, Palestina o Ucrania”.

Entre los artistas participantes se encuentran **Ernesto Cardenal**, **Beatriz Aurora Castedo**, **Santos Chávez**, **Virginia Errázuriz**, **José Venturelli** y **Eduardo Vilches**. La muestra recrea también las campañas de difusión del proyecto cultural de la UP, con afiches de “El pueblo tiene arte con Allende” y “El tren de la cultura”.

Se suman propuestas muy actuales como el arte de **Paula Baeza Pailamilla** (1998) y su trabajo colaborativo con mujeres y disidencias mapuche, reunidas para tejer, conversar y honrar la memoria de Macarena Valdés, activista ambiental asesinada en 2016.

También nos encontramos con la pieza «**Ramita seca**» –en registro de video clip– de **Bartolina Xixa**, el *alter ego* transformista de **Maximiliano Mamani** (1996), artista de Jujuy, Argentina. Esta cholita, autodefinida como “*drag diversa*”, canta y baila los lamentos de su comunidad en un eloquente ambiente desértico, pero rodeada de desechos industriales y basura. “Múltiples mundos se han perdido en el impulso por poseer, por encarcelar, por tener siempre más, por convertirse en dueños de otros. Los grandes museos del mundo se construyeron sobre esas muertes, exhibiendo los pedazos de esas vidas rotas como trofeos de su distinción, de su cultura”, advierte María Berríos.

Traer a la actualidad el museo sin muros, este anti-museo de los 70, repensando sus fundamentos y principios fue parte importante de la tarea que se propuso la curadora. 



Virginia Errázuriz (Chile, 1941)
«A Fernando Órtiz, 15 diciembre», de la serie «Cancelados», 1979
Obra objetual. 112 x 72 x 1,4 cm
Colección MSSA



Paula Baeza Pailamilla (Chile, 1988)
«Kurü Mapu» (Tierra negra), 2018
Instalación tejido colectivo y video performance. Dimensiones variables.
Cortesía de la artista



José Gamarra (Uruguay, 1934)
«Estudio para un paisaje de América Latina», 1971.
Óleo sobre tela
170 x 200 cm
Colección MSSA



Bartolina Xixa (Maximiliano Mamani) (Argentina, 1995)
«Ramita Seca, la colonialidad permanente», 2019.
Video 5'07"
Cortesía del artista

Cecilia Vicuña

“La amenaza de estos tiempos es la extinción de la especie humana”

Entre el Museo Guggenheim de Nueva York y la Tate Modern de Londres, esta creadora chilena no detiene su ritmo expositivo ni tampoco sus reflexiones en torno a la crisis de los ecosistemas. Representada en Chile por la Galería Patricia Ready, y recientemente premiada con el León de Oro en la Bienal de Venecia por sus 50 años de trayectoria, aquí su relato que resuena como un gesto de resistencia.

Por_ Alfredo López J.

Nacida en Santiago, en 1948, en el seno de una familia de artistas, creció en un mundo “en donde escribir, pintar, leer y esculpir eran cosas propias de la vida”. Su bisabuelo Carlos Lagarrigue fue escultor; al igual que su abuela, Teresa, mientras que su abuelo paterno, Carlos Vicuña, fue escritor. No fue una sorpresa que Cecilia Vicuña, después de estudiar en el Liceo Manuel de Salas, se matriculara en arte en la Universidad de Chile, y que muy pronto iniciara sus investigaciones en torno a lo precario. Un camino que comenzó con obras escultóricas de pequeñas dimensiones hechas a partir de desechos y que ella bautizó como ‘basuritas’.

Una suerte de instalaciones que estaban proyectadas para desaparecer con el tiempo y que iban muy de la mano con su pensamiento crítico. Fundadora de la Tribu No, junto a Claudio Berton, Coca Roccatagliata, Marcelo Charlín y Francisco Rivera, también en esos años publicó el poemario «Sabor a mí», y firmó un contrato con Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso.

En 1972 partió a Londres, becada por el British Council, para estudiar pintura en el Slade School of Fine Arts del University College y luego radicarse, en 1975, en Colombia. En 1980 presentó sus *performances* en Florida y Nueva York, lugar donde participó del colectivo «*Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*», legendario grupo de artistas e intelectuales feministas. En 1981 exhibió por primera vez en el Museum of Modern Art (MoMA), en la muestra colectiva «*Latin American Video*», donde dio a conocer su trabajo «*Three video poems*» consistente en fotografías de sus esculturas unidas a paisajes y a escenas urbanas de Chile y Colombia.

Con obras expuestas en los principales museos y salas del mundo, el trabajo de Cecilia Vicuña fue siendo cada vez más potente y se convirtió en una de las artistas chilenas más aplaudidas por el coraje de una propuesta que, en 2019, la hizo acreedora del Premio Velázquez de las Artes Plásticas que concede el Ministerio de Cultura de España.

Un preámbulo para el reciente León de Oro de la Bienal de Venecia que la chilena recibió, junto a la artista alemana Katharina Fritsch. Una decisión aprobada por el Directorio de la Bienal presidido por Roberto Cicutto y la curadora de la 59° Muestra

Cecilia Vicuña en su estudio en Nueva York.

Cortesía de la artista y de Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl y Londres.
Foto: William J. Laird



Internacional de Arte, Cecilia Alemani, quien a la hora del anuncio dijo: “Vicuña es artista y poeta. Su lenguaje artístico se basa en una profunda fascinación por las tradiciones indígenas y las epistemologías no occidentales. Durante décadas, Vicuña ha recorrido su propio camino, con obstinación, humildad y meticulosidad, anticipándose a muchos debates ecologistas y feministas... Muchas de sus instalaciones están hechas con objetos encontrados o materiales de desecho, entretejidos en delicadas composiciones donde lo microscópico y lo monumental parecen encontrar un frágil equilibrio: un arte precario que es a la vez íntimo y poderoso”.

Una nueva forma de estar en la Tierra

Como respuesta, Cecilia Vicuña dijo estar orgullosa de ser parte del grupo de artistas que desafían la condición occidental que utiliza “al hombre blanco como medida de todas las cosas”, e hizo un urgente llamado a “encontrar una nueva forma de estar en la Tierra”.

—Es un momento de su vida muy potente, ¿cómo sigue su energía en pleno montaje de «*Spin Spin Triangulene*» en el Museo Guggenheim de Nueva York?

“Pienso que el hecho de que el Guggenheim comience a pensar en incluir a artistas que normalmente jamás hubiesen llegado a este lugar, responde a un cambio de los tiempos. Aunque la historia reciente del Guggenheim incluye a grandes artistas latinoamericanos, en su historia inicial no deben existir más de dos o tres casos. Cuando empezó este giro o apertura a otros mundos, recién pudieron ingresar a este museo artistas como Pablo León de la Barra y yo después”.



—¿Ha sido un cambio lento?

“Claro que sí. En mi caso, una mujer latinoamericana viva, declarada mestiza como yo, debo ser la primera que llega al Guggenheim”.

—Su muestra «*Spin Spin Triangulene*», ¿a qué etapas de su vida se remite y qué explora?

“Los curadores esta vez decidieron no hacer una retrospectiva, a pesar de que mi exposición (27 mayo de 2022-05 sept. de 2022), ocupa la mitad del museo. Fue más bien lo que ellos llaman un ‘focus’, es decir, poner el foco entre los años 60 y el presente a través de mi pintura, cine, *performance* y la instalación de la obra «Quipu» (forma de tejidos de lana o de algodón que en el mundo andino se utilizaba para llevar la contabilidad fundamentalmente a través de nudos, y que Vicuña transforma en un discurso sobre los ciclos menstruales femeninos). Cada uno de estos temas de mi trabajo son inmensos, hay una historia de vida de más de 50 años. Se hizo un trabajo selectivo, una ventana a mi universo, llevo 42 años viviendo en Nueva York y esta es la primera muestra importante en uno de los principales museos de esta ciudad”.

—«Quipu» es la obra central de la muestra, ¿por qué?

“Hay que pensar que la estructura del Guggenheim es como una rampa, un espiral. Esa forma precisamente va contra la jerarquía. Entonces, en esta muestra todas mis obras están en igualdad de condiciones, además comparten un espacio con las otras realidades representadas. En la otra parte del museo, más arriba, están expuestas las obras de Kandinsky, así que mi trabajo entra en diálogo con el suyo en un espiral sin jerarquía, lo que me parece muy interesante”.

—En octubre próximo, y hasta el 16 de abril de 2023, además estará en la Tate Modern de Londres en un espacio llamado La Turbina, a través del programa Hyundai Commission, ¿también con carácter retrospectivo?

“No, porque La Turbina es un espacio industrial gigantesco, al menos hasta donde yo sé se trata del mayor espacio de Europa para el arte, donde el público lo recorre como si fuese un parque. En ese lugar mi obra expuesta no será una muestra retrospectiva, porque ese formato es para las otras salas. Antes ya estuve ahí, en 1973, cuando fui parte de una muestra colectiva. Ahí le dieron una galería entera a mi trabajo, después hubo otra muestra colectiva donde también me asignaron una galería. En cambio, en La Turbina expondré algo distinto, porque ellos me piden que presente una obra especialmente creada para ese espacio”.

Diagnóstico del presente

Cuando en junio de 1971 llenó de hojas una de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, la artista visual, poeta y activista, ya esbozaba lo que sería 52 años después una de las principales estrategias de su narrativa. Esa vez, con la colaboración de Nemesio Antúnez y Claudio Bertoni, puso de manifiesto que esa vegetación moribunda era un símbolo de alerta frente a la incertidumbre de un planeta golpeado por la mano del hombre. Una escena, que bajo el nombre «Otoño», quedó marcada en la historia del museo como el origen del trabajo de una artista que, a partir de la espontaneidad y de la levedad de los materiales, lograba levantar discursos potentes a la hora de hacer un diagnóstico del presente.

—¿Cuál es su reflexión en un momento tan prolífico y reconocido en su carrera, sobre todo considerando que es una artista que proviene de un lugar tan distante de los grandes escenarios de la cultura mundial?

“Lo veo mucho más allá de lo personal, más bien como un fenómeno histórico. Creo que el empuje creador de la América Mestiza está empezando a llegar con fuerza a todo el mundo. Entonces, los grandes museos del mundo se están abriendo a coleccionar las obras de artistas latinoamericanos y jóvenes, es un fenómeno nuevo. En las grandes muestras internacionales donde yo he estado, eran contados los nombres latinoamericanos. Y, de pronto, se abrió como una compuerta, con nuevos talentos que antes no eran valorados ni considerados. Eso ha sido algo muy potente y necesario”.

—En su obra siempre ha estado el tema del poder sanador del arte. En ese sentido, ¿cómo siente que se expande su trabajo en un mundo tan convulsionado?

“La amenaza de estos tiempos es la extinción de la especie humana, debido al Cambio Climático y al Calentamiento Global. El planeta se está haciendo cada vez menos habitable, es algo tremendo que no va a ocurrir en 100 o 200 años más, sino que está ocurriendo ahora. Esa preocupación ha estado presente en mi obra hace mucho tiempo, desde hace 52 años. Ahora muchos artistas están tratando de expresar ese gran problema en sus obras, lo que me parece excelente. Pero no hay que olvidar que la resistencia de los poderes a una realidad —que está probada con evidencia científica— es cada vez más violenta. Y eso es una tragedia”. 📖

**Simone Leigh**

«Brick House», 2019

Bronce. 487.7 x 279.4 x 279.4 cm

Foto: Ela Bialkowska

**Belkis Ayón**

«Resurrección», 1998

Colografía sobre papel, 9 pliegos.

263 x 212 cm

Cortesía: Watch Hill Foundation and von Christerson Family

Foto: Roberto Marossi

Una mirada a la 59ª Bienal de Venecia

Una edición femenina, onírica y desajustada

Lo quiera o no, esta cita siempre va a generar debate a partir del Arte. El de este año es peliagudo, a pesar de que llevamos siglos de análisis: el de la calidad.

Por_ Juan José Santos Mateo, desde Venecia

Fotos_ Cortesía: La Biennale di Venezia

Empecemos por la curaduría central, dividida en los espacios de los **Giardini** y el **Arsenale** (23 de abril- 27 de noviembre 2022 @labiennale), que es la piedra de toque de cada edición, y en la presente, dedicada al Surrealismo, es la piedra de la locura. Mientras que en los Giardini es la realista escultura –tanto que resulta inquietante– de un elefante de la escultora alemana **Katharina Fritsch** (emparentado con el elefante que vivía en la década de 1890 en los jardines venecianos); la que preside la sala circular inicial, en el Arsenale, es la mujer-casa de **Simone Leigh** (@simoneyvetteleigh), un imponente monumento de una mujer de rasgos africanos, rodeada de las sombras mágicas de la pintora y profesora cubana **Belkis Ayón** (1967-1999). Fritsch y Leigh indican los puntos de partida: **esta exposición apuesta por lo femenino, por una visión post-humana, con un acento puesto en el continente africano, y con amplias dosis de surrealismo.** Para quienes sienten atracción por los valores escapistas del arte, en Venecia se darán un festín. También de descubrimientos de artistas poco conocidos, así como de la admiración de artistas canónicas e históricas.





Alexandra Pirici

«Encyclopedia of Relations», 2022

Audemars Piguet Contemporary; Ammodo; UniCredit Bank; European ArtEast Foundation; The Administration of the National Cultural Fund, Romania; Romanian Cultural Institute; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
Foto: Ela Bialkowska

Página opuesta:

Katharina Fritsch

«Elefant», 1987

Polyester, madera, pintura. 420 x 160 x 380 cm
Con apoyo del Institut für Auslandsbeziehungen – ifa
Foto: Roberto Marossi

Por primera vez en la historia

El recorrido es tremendamente desigual en ambas propuestas. Seguimos la narración circular marcada en los Giardini. Representación de cuerpos extraños o extrañados, en pintura, instalación y escultura (por ejemplo, con las obras de **Paula Rego**, **Andra Ursuta**, **Mrinalini Mukherjee**, **Ovartaci**, **Christina Quarles**, **Miriam Cahn**, **Sara Enrico**), que ilustran al dictado la apuesta curatorial por la corriente post-antropocéntrica, la imaginación de un mundo en el cual el hombre no es el centro del Universo. El hombre en el sentido del humano, pero también del género masculino: casi todas las figuras representadas son femeninas, y casi todas las autoras, por primera vez en la historia de la Bienal de Venecia, mujeres. Muchas creadoras jóvenes que nos acercan el pulso del presente en el arte, cuyos trabajos se ven contextualizados por medio de cápsulas temporales que la curadora, **Cecilia Alemani** (@ceciliaalemani), ha dispuesto a modo de encuentros históricos. El más significativo es el llamado «**The Witch's Cradle**», un recuento de artistas que exploraron el Surrealismo, mujeres cuyo talento quedó opacado por el control patriarcal de la historia del arte (**Gertrud Arndt**, **Claude Cahun**, **Leonor Fini**, **Mary Wigman**). Entre ellas, quien da título a la Bienal, «**La leche de los**



Paula Rego

«Oratorio», 2009

Gabinete de madera con paneles laterales, conformado por 8 pinturas (lápiz conté sobre papel) y 8 figuras. 255 x 300 cm.

Foto: Ela Bialkowska

sueños», la generadora de postales fantásticas **Leonora Carrington**. Otras cápsulas temporales, como «**Corps Orbite**» (dedicada al Ocultismo, Esoterismo, y a los juegos lingüísticos), «**Seduction of the Cyborg**» (que da cuenta de avances de mediados de siglo XX en la fusión entre lo humano y la máquina), o «**Technologies of Enchantment**» (Op-art, Arte Cibernético) expanden en demasía el cerco curatorial, tornando la experiencia en confusa. Estas miradas al pasado, con múltiples piezas en vitrina, obtienen su contrapunto con la acción en vivo de **Alexandra Pirici** (@alexandrapirici), una coreografía en la que varias *performers* danzan, cantan e interactúan con el público siguiendo las reglas del cadáver exquisito surrealista, técnica que puede servir de alegoría, o de manual de instrucciones, de esta Bienal: el final de una obra nos ayuda a entender el principio de la siguiente, conectadas a través de un diálogo no necesariamente racional. Juego mental que queda interrumpido cuando en el texto curatorial se nos citan la pandemia, los problemas sociales o los medioambientales. Si se opta por una curaduría basada en el Surrealismo y el Posthumanismo, no podemos intentar traer a colación la conflictiva realidad actual. Una falta total de sintonía queda al descubierto. ►►

Mrinalini Mukherjee

«Vanshree», 1994

Tejido, fibra teñida. 248.9 x 129.5 x 88.9
Colección Jayashree Bhartia.
Foto: Marco Cappelletti

Abajo, derecha:

Andra Ursuta

«Predators 'R Us», 2019

Cristal de plomo. 74 x 132 x 69 cm
Colección Privada.
Con el apoyo adicional de MASSIMODECARLO
Foto: Marco Cappelletti





Precious Okoyomon
«To See The Earth Before
the End of the World», 2022
Foto: Roberto Marossi



Cápsula 3 - «Technologies of Enchantment»
Marina Apollonio, Dadamaino, Lucia Di Luciano,
Laura Grisi, Grazia Varisco, Nanda Vigo.
Foto: Roberto Marossi



Sandra Vásquez de la Horra
«Las Cordilleras Encontradas», 2017-2021
Institut für Auslandsbeziehungen – ifa
Foto: Roberto Marossi



Pabellón de Francia
«Les rêves n'ont pas de titre»
Foto: Marco Cappelletti

Herramientas idóneas

De la visita al Arsenale obtendremos menor coherencia, quizás porque el planteamiento no es orbicular, sino recto (en una cita que se desentiende de otro dominio: el de la creencia de que la historia del arte es progresiva). Destacan las chilenas **Violeta Parra** y **Sandra Vásquez de la Horra** (@sandravasquezdelahorra), en una sucesión de obras de carácter *naïve*, en las que la calidad no es la primera característica de reclamo. De hecho, la puesta en duda de este elemento que hasta ahora se sobreentendía como necesario para justificar su presencia en Venecia, genera debate.

Hay quien argumenta que las obras de arte africano, algunas de las cuales colindan con la artesanía, no deben medirse por la vara occidental. Ante lo cual, dos inquietudes: también hay obras de artistas europeos que son de bajo nivel cualitativo y, si estamos en un evento europeo, generado con patrocinio de empresas y gobiernos europeos, visitado mayoritariamente por público europeo:

¿Es este el lugar para exigir al espectador que disponga de las herramientas idóneas para valorar un arte no-occidental?

Abandonamos las dudas que nos hemos planteado en la antigua base naval con el circuito vegetal de la artista y poeta nigeriano-estadounidense **Precious Okoyomon**, «*To see the earth before the end of the world*», una ruta distópica cuyas raíces crecen en el Colonialismo, otro de los sub-temas que son tratados aquí por las más de 200 artistas procedentes de 58 países. Sin contar con los pabellones nacionales, Canadá (Stan Douglas), Francia (Zineb Sedira), Alemania (Maria Eichhorn), Polonia (Malgorzata Mirga-Tas), Italia (Gian Maria Tosatti) y Portugal (Pedro Neves Marques), ni con los numerosos eventos colaterales (119 esta vez), este año destaca el proyecto de Alberta Whittle para Escocia. Algunos de ellos muy mediocres, y demás oportunistas que aprovechan la visita de coleccionistas de arte para presentar muestras comerciales horribles. 🗣️

Descolonizar el Arte

Por_ Elisa Cárdenas

«**A**humar, tejer, grabar, remendar: **Materialidades en diálogo**», la exposición colectiva que estará hasta inicios del próximo año en la **Sala MAS del Museo de Artes Visuales (MAVI)** nos invita a reconocer y poner en valor diferentes artefactos, usos y memorias del mundo indígena, enfrentando obras contemporáneas de seis artistas chilenos con piezas ancestrales y tradicionales, de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. Todo es diálogo en esta muestra que surge, de hecho, del programa «Diálogos» emprendido en 2014 por la Escuela de Artes de la Universidad Católica y el Centro de Estudios Culturales e Indígenas (CIIR), una entidad que a través de la investigación busca aportar al desarrollo de políticas públicas en temas de interculturalidad. Las actividades desarrolladas entre artistas, cientistas sociales y comunidades de pueblos originarios de Chile concluyeron en 5 proyectos, uno de los cuales toma forma en este montaje de Paula Baeza Pailamilla, Gonzalo Barceló y Felipe Cisternas, Mónica Bengoa, Danilo Espinoza Guerra y Natalia Montoya Lecaros.

El trabajo colaborativo ha ido cobrando mayor presencia en el campo artístico, enmarcado y sustentado en problemáticas sobre el territorio, la identidad, los patrimonios y la necesidad de tender puentes hacia la interculturalidad. De la mano de olas de pensamiento anti-hegemónico propagadas en el mundo entero, estos artistas desarrollaron sus relatos visuales y estéticos, refrendando esas ideas a través de sus propias experiencias personales y biográficas. **Paula Baeza Pailamilla** rescata vestimentas femeninas tradicionales de sus ancestros Mapuche, y trae a colación la dimensión erótica a través de minúsculos artefactos hechos en crin de caballo para la estimulación sexual, utilizados en el ámbito íntimo por esas comunidades. **Natalia Montoya Lecaros** es descendiente de Aymara y quiso traer las formas, colores y brillo de la fiesta de La Tirana, preguntándose también sobre las preconcepciones y discursividades en torno al “indio”. **Mónica Bengoa**



pone el acento en el oficio que perfeccionó durante la pandemia: el tejido a croché, en este caso formando volúmenes que representan 154 semillas de árboles nativos, suspendidas en el aire y en diálogo con elementos de cestería Mapuche. **Gonzalo Barceló y Felipe Cisternas** trabajan en conjunto en una propuesta medial, con pantallas, visionados de microscopio y sonidos del archivo audiovisual del Museo Precolombino, fragmentados y recontextualizados en una propuesta sobre la continuidad histórica, y actual de los pueblos que ancestralmente habitaron nuestro territorio. Y por último, **Danilo Espinoza** recurre a su propio dato biográfico y alude a la esfera de lo cotidiano y familiar, aplicando la técnica del humo sobre tela, además de imágenes y elementos domésticos, que producen un cruce con piezas arqueológicas y alfarería precolombina.

La exposición busca sostener que las imágenes y las formas que provee el arte, junto con las aproximaciones de las y los artistas, pueden aportar modos particulares de conocimiento y acción para las relaciones interculturales. El reconocimiento del otro cultural, en condiciones de horizontalidad y colaboración, es un asunto que atañe al pasado, el presente y puede llegar a constituir un paradigma futuro en Chile y Latinoamérica. 

«Ahumar, tejer, grabar, remendar: **Materialidades en diálogo**»

Sala MAS Museo de Artes Visuales (MAVI)

Hasta abril de 2023

José Victorino Lastarria n° 307. Plaza Mulato Gil de Castro. Santiago de Chile.

Martes a domingo de 10:00 a 18:00 horas

www.mavi.cl



Paul Klee

“Yo y el color somos uno”

Hasta el 31 de julio, se exhibe una retrospectiva sobre este artista suizo-alemán en el Centro Cultural La Moneda. Una muestra organizada en conjunto con el museo en Berna, Suiza, el Zentrum Paul Klee, la cual recibe influjos del Cubismo, el Surrealismo y el Expresionismo.

Por_ Marilú Ortiz de Rozas

Colorista, ante todo, no es casual que algunos dibujos y pinturas de **Paul Klee** (1879-1940) parezcan vibrar. De hecho, estuvo a punto de ser músico en lugar de artista visual. Toda su existencia transcurrió en un entorno musical, pues su padre era profesor de esta disciplina; su madre, cantante, y él se casó con una pianista. Pero cuando optó por el arte, no hubo vuelta atrás: “El color me tiene dominado. No necesito buscarlo fuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y este es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor”, expresó en un momento definitorio de su vida.

Si de niño se perfilaba como un virtuoso del violín, sus primeros dibujos, inspirados en la Naturaleza, también llaman la atención por su cuidada factura y uso del color (con algunas notables excepciones en blanco y negro), como puede apreciarse en la muestra que se exhibe en el Centro Cultural La Moneda (CCLM), hasta fines de julio. Es la primera retrospectiva sobre este importante artista que se lleva a cabo en nuestro país.

Dentro de su trayectoria, se comenta que su abuela materna fue quien lo estimuló al arte, pero además conoció a dos personajes, también marcados por un intenso cromatismo, que fueron importantes y duraderos influjos en su vida: el ruso **Wassily Kandinsky** (en 1910) y el francés **Robert Delaunay** (en 1912). Y si bien en su obra se acusa el impacto del Cubismo, el Constructivismo, el Surrealismo y también el Expresionismo, Paul Klee se caracteriza por hacer de todos estos aportes un amasijo propio, donde incluso la Figuración y la Abstracción pueden alternar. Esa libertad de actuar ante el papel, el cartón o la tela, finalmente conduce a un estilo que no puede ser encasillado en ninguna tendencia.

“Paul Klee es un artista que no puede clasificarse en ningún movimiento concreto. Estudió lo que ocurría en el mundo, pero transformó estas impresiones en su propio lenguaje visual artístico. De este modo, se inserta en su tiempo, pero crea una obra



Paul Klee
«Con la bandera roja», 1915
31 x 26 cm
Acuarela, óleo y lápiz sobre cartón impreso
© Zentrum Paul Klee, Berna, Archivo de imágenes

completamente independiente”, manifiesta la curadora de esta muestra y directora de Colección, Exposiciones e Investigación del Zentrum Paul Klee en Berna, Fabienne Eggelhöfer. Como muchos de sus colegas en esos años complejos de guerras y posguerras, Klee intentó reformular los principios de la academia buscando refugio en expresiones más primitivas, como el arte prehistórico o el de las poblaciones nativas. Además, admiraba las artes escénicas, de hecho, crea numerosas marionetas, varias de ellas exhibidas en el CCLM, con las que su único hijo, Félix, anima su propio teatro (en la adultez sería director de ópera y teatro). Fabienne Eggelhöfer precisa: “Entendía el mundo como un escenario y, a través de innumerables obras, comentaba acontecimientos sociales y políticos, a menudo desde un punto de vista irónico y distante”. Tal como lo hicieron Picasso, Matta, y varios otros artistas de su época, que usaron sus soportes y herramientas creativas para transmitir sus ideas, para protestar por lo que ocurría en un mundo que se derrumbaba ante sus narices.

PAUL KLEE
www.cclm.cl/exposicion/paul-klee/
12 de abril al 31 de julio 2022.

Martes a domingo de 10:00 a 18:30 horas. Sala Andes, Nivel -3.

Entradas: \$3.000 (general), \$1.500 (estudiantes y convenios), liberada (amigos del CCLM, menores de 12 años y mayores de 60 años).

La muestra se despliega en ocho secciones: Infancia, Naturaleza, 1933, Abstracción, Teatro, Bauhaus, Ángeles y Reducción.

Paul Klee
«Fruta de lujo», 1939
 20,9 x 29,7 cm
 Acuarela sobre papel en cartón
 © Zentrum Paul Klee, Berna,
 Archivo de imágenes



Cuanto más terrible este mundo...

No lo aceptaron en la Academia. Había decidido mudarse de la plácida Berna a Múnich, ciertamente más cosmopolita, para comenzar sus estudios de arte, pero reprobó el examen de ingreso porque consideraron que no sabía representar la anatomía humana. Debíó tomar cursos privados para lograr su cometido, mas, fue un artista que se mantuvo siempre fiel a sus propias búsquedas en el arte.

Un tema que investiga y aborda en su obra es “la alteración del equilibrio”, que es una forma de representación simbólica literal, mediante figuras geométricas en desequilibrio, de la fragilidad que él veía en el escenario sociopolítico que lo circundaba. Su percepción no estaba errada: muy pronto estalló la Primera Guerra Mundial, y su amigo Kandinsky debíó abandonar Alemania;

La retrospectiva recorre desde la infancia de Klee hasta uno de sus últimos cuadros, y aborda desde la Primera Guerra Mundial, al ascenso del nazismo y la censura.

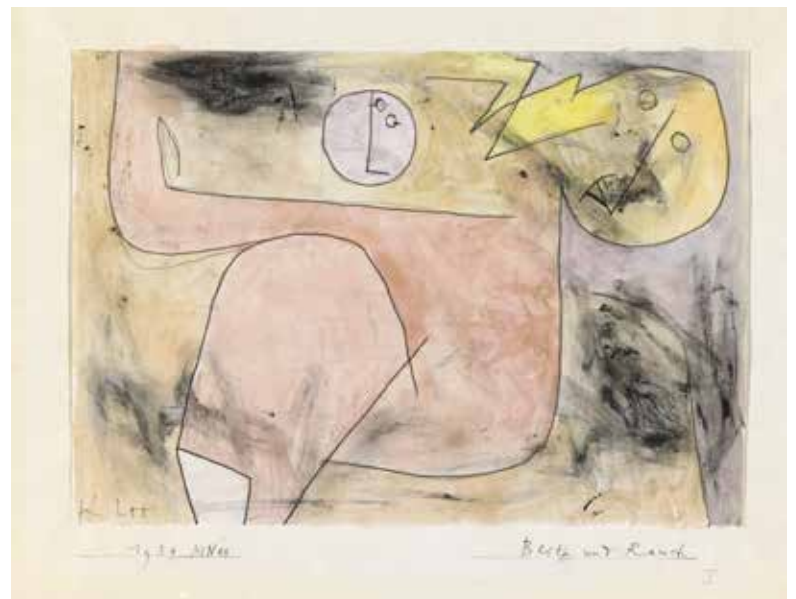
Klee, que tenía pasaporte alemán por su padre, fue reclutado. Gracias a los recursos de la abstracción logró representar esa época siniestra. Klee escribe en su diario: “Cuánto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte...”.

En esta época es cuando alcanza su mayor éxito y comienza a exponer en una importante galería de Múnich.

Al terminar la guerra, le ofrecen ser profesor en la Bauhaus, donde fue especializándose en teoría pictórica (léase, «Paul Klee: El maestro y el artista en la Bauhaus», también en este número de «LA PANERA»). Gran parte del contenido de los cursos de Klee se conserva en el libro «Aportaciones a una teoría de la forma pictórica».

En 1930 Klee aceptó un puesto en la Academia de Arte de Düsseldorf, que le dejaba más tiempo para crear, y lo aprovechó para seguir experimentando con muy diversas técnicas. La llegada de los nacionalsocialistas al poder, a quienes Klee satiriza en su obra, volvió a alterar sus planes, pues fue despedido y debíó partir al exilio a su Berna natal, a la casa de sus padres. Logra independizarse en 1934 y si bien el departamento donde se instala con su familia no era tan espacioso, logra allí dar vida a numerosas obras y varias en formato bastante grande. Un año después se manifiestan los primeros síntomas de una enfermedad autoinmune progresiva incurable. Sabiendo que el tiempo se le acababa, Paul Klee pinta y dibuja frenéticamente, liberándose de varias reglas y fomentando la espontaneidad en su creación. Su última y fecunda etapa alude a las artes primeras, a las pinturas rupestres, a la niñez, consiguiendo en su obra la simplicidad que perseguía desde sus inicios. Falleció de un paro cardíaco a comienzos del verano boreal de 1940.

“Klee buscaba un lenguaje pictórico reducido a lo esencial. Por eso se interesó por los dibujos infantiles, el arte prehistórico e indígena. La línea desempeña un papel central en su obra, y el 85% de ésta son trabajos sobre papel. El dibujo es el medio de expresión más importante de Klee... Quería crear obras vivas y abiertas que no tuvieran un significado concreto”, concluye Fabienne Eggelhöfer. 



Paul Klee
«Relámpago y humo», 1939
 20,8 x 29,5 cm
 Pluma, lápiz, pasta de color y acuarela sobre papel en cartón
 © Zentrum Paul Klee, Berna,
 Archivo de imágenes



Paul Klee
«Pequeño Marte», 1937
 27 x 21 cm
 Témpera y lápiz sobre papel en cartón
 © Zentrum Paul Klee, Berna,
 Archivo de imágenes

Paul Klee

El maestro y el artista en la Bauhaus

A propósito de la íntima y completa exposición de dibujos, pinturas, láminas de clases, apuntes y los títeres fabricados para su hijo, nos viene la motivación para recordar y explorar al Klee profesor de la Bauhaus, en medio de la crianza, pintando en su pequeño taller casero, cocinando, además de lavar la ropa, hacer el aseo. En fin, un hombre muy adelantado para su época.

Por_ *Hernán Garfias

Cuentan que en su primera clase en la Bauhaus, ingresó a la sala repleta de estudiantes, dándoles la espalda. De inmediato se puso a escribir y dibujar en la gran pizarra negra, con la tiza blanca. Sin parar durante casi una hora. Y hablaba mirando en todo momento el pizarrón. Pronto se retiró de la clase, dejando la indicación a los alumnos de que copiaran lo que estaba en la pizarra. Todo esto se debía al pánico escénico que sufría al enfrentarse a mucha gente.

Mientras la Bauhaus de Weimar heredaba lo que había sido la antigua Escuela de Artes Plásticas y la disuelta Escuela de Arte y Oficios, Klee se enfrentó a una comunidad con cientos de estudiantes y profesores. Y nada menos que con la idea de “reunificar todas las disciplinas artísticas –escultura, pintura, artes industriales y artesanales– para formar un nuevo arte”.

Por decisión unánime

En los Principios de producción de la Bauhaus, el arquitecto, urbanista y diseñador alemán **Walter Gropius** (1883-1969), dejó muy establecido que, “las artesanías del futuro se fusionarán en una nueva unidad productiva, en la que llevarán a cabo un trabajo experimental para la producción industrial. El trabajo experimental especulativo llevado a cabo en talleres concebidos como laboratorios, producirá modelos y prototipos que, luego, podrán ser implementados productivamente en fábricas”.

Es allí donde aterrizó Klee para realizar sus primeros cursos. Se encontró entonces con su antiguo amigo, el pintor ruso que también teorizó sobre arte **Wassily Kandinsky** (1866-1944), y ambos comenzaron a dictar el taller de pintura vitral y mural. Para él fue muy alentador ver cómo profesores y alumnos se llamaban entre sí maestros, oficiales y aprendices. Al final de su formación, los estudiantes se presentaban a un examen de oficial o al de maestro. Los talleres eran dirigidos en común por “maestros de la forma” (como se lo identificaba a Klee) y por “maestros del oficio”. Gropius no hacía diferencia esencial entre Arte y Artesanía, porque consideraba al arte como una sublimación de la artesanía, que evolucionaba espontáneamente, pero que necesitaba como herramienta indispensable la base de ésta. La formación en la Bauhaus empezaba con el Curso Preliminar, que debía aprobar

Paul Klee
«Payaso orejón»,
2004
48 x 16 x 7 cm
Réplica de títere
© Zentrum
Paul Klee, Berna,
Archivo de
imágenes



todo aprendiz, porque era un periodo de prueba. Luego se pasaba al taller de metales o al de imprenta, de cerámicas, de textil, escultura, pintura, vidrio, madera, teatro.

Esta parte de la historia comenzó con un telegrama fechado el 29 de octubre de 1920, que Klee recibió de parte de Gropius, entonces director fundador de la Bauhaus en Weimar, Alemania, donde le anunciaba que: “Con gran placer y por decisión unánime le informamos (tras autorizarse el presupuesto), que estamos en condiciones de dar empleo a un nuevo maestro en nuestro instituto, y no hemos tenido ninguna duda a la hora de elegir. Supongo que está Ud. enterado de lo que hemos iniciado aquí, y que no tendrá objeciones de peso. Los estudiantes no caben de gozo pensando en que Ud. podría sumarse. Todos están dispuestos a darle la más afectuosa bienvenida. Por eso esperamos que nos responda rápidamente con un Sí. Me alegraría que pudiese venir, suyo afftmo”.

Se volcó a las clases con éxito

La Escuela estatal Bauhaus, de Weimar, había sido fundada en abril de 1919. Los problemas políticos en esa localidad obligaron a la Bauhaus a trasladarse a Dessau, donde Gropius diseñó el famoso edificio para la escuela, un hito de la arquitectura racionalista. Y se construyeron las casas de los maestros, donde Paul Klee volvió a ser vecino de Kandinsky, al igual como había sido antes en Múnich. Dado que su esposa Lily era una reconocida pianista y profesora, con sus conciertos y las clases de piano mantenía a su familia que ya había crecido con el nacimiento del único hijo, Félix Klee. Durante todos esos años entre Múnich, Weimar y Dessau, el artista

se hizo cargo de su educación y los trabajos domésticos. Su empleo como profesor en la Bauhaus también ayudó en la economía familiar. Las obras que comenzó a vender no tenían toda la frecuencia necesaria. Debemos recordar que en esa época el arte de vanguardia todavía no tenía mercados, porque era muy incomprendido por sus contemporáneos. Por eso, muy pronto se volcó a sus clases con mucho éxito. Fue en enero de 1921 cuando Klee inició su actividad docente en Weimar, trasladándose solo a esa ciudad, hasta que en septiembre llegaron su esposa e hijo. Durante ese ciclo, viajaba muy seguido de Weimar a Múnich. Y su hijo Félix pasó con sus catorce años a ser el alumno más joven de la Bauhaus. No fue fácil para el tímido Paul Klee aclimatarse a la escuela, era retraído y le costó tres meses acostumbrarse a enfrentar todas las semanas a sus estudiantes. Partió con cursos teóricos, donde solía mostrar sus propias obras. Pero luego cambió radicalmente su forma de enseñar e inició el curso de «**Teoría de las formas artísticas**», el mismo que diseñó con dedicación.

A estas alturas, una parte de lo que había desarrollado el pintor, diseñador, profesor y escritor suizo Johannes Itten (1888-1967) en el curso preliminar de la Bauhaus, Klee la había hecho suya.

Cuando Itten abandonó la escuela en 1923, a Klee le gustó que ahí se produjeran disidencias entre los maestros, eso la mantenía vivo y vigente.

“Me parece muy bien que en nuestra Bauhaus actúen fuerzas tan dispares. Asimismo, afirmo la lucha de estas fuerzas entre sí, siempre y cuando el efecto de esa lucha se ponga de manifiesto en el trabajo realizado. Tropezar con obstáculos es una saludable prueba para toda fuerza, siempre y cuando el obstáculo tenga que ver con la naturaleza de las cosas. Todo juicio de valor es subjetivo, y un juicio negativo sobre el trabajo de otro artista no puede ser de consecuencia para la totalidad. Para ésta, no hay nada verdadero o falso, puesto que vive y se desarrolla mediante la conjunción de fuerzas, de igual manera que, en el cosmos, el bien y el mal, a la postre colaboran fructíferamente”, escribió.

Vista de las casas de los maestros Wassily Kandinsky y Paul Klee en Dessau. Destruídas durante la guerra, su reconstrucción tomó tres años, y fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad por UNESCO en 1996.
Foto: Hendrik Schmidt/dpa-Zentralbild/dpa



Paul Klee y Wassily Kandinsky.

Weimar 1923.
El pintor ruso Wassily Kandinsky (1866-1944), Walter Gropius (1883-1969), arquitecto alemán y fundador de la Bauhaus; y el arquitecto holandés Jakobus Johannes Oud (1890-1963).
©Farabola/Leemage
Leemage via AFP



Seguidor de sus principios

En 1924 su discurso sobre la pintura terminó con una defensa del programa de la Bauhaus. Es que desde que llegó a la escuela, Klee se había transformado en un ferviente colaborador y seguidor de sus principios, los cuales compartía con su viejo amigo Kandinsky. Época en que desarrolló una gran amistad con **Walter Gropius** y su mujer **Alma Mahler**, con el fotógrafo y pintor húngaro **László Moholy-Nagy**; y con la diseñadora textil, tejedora y pintora alemana, **Anni Albers**.

En su discurso utilizó algunos preceptos de Gropius: “A veces sueño con una obra que abarcase todo el campo de los elementos y los objetos, de los contenidos y los estilos. Eso se va a quedar en sueño, sin duda... Es imposible precipitar las cosas. Éstas deben crecer, crecer hacia la altura, y cuando haya llegado la hora de aquella obra ¡Mucho mejor! Tenemos que seguir buscando. Hemos encontrado ya algunos fragmentos, pero todavía no la totalidad. Nos falta la fuerza para lograrlo, puesto que a nosotros no nos apoya ningún pueblo. Pero nosotros buscamos un pueblo, lo hemos comenzado a buscar allá en la Bauhaus. Hemos comenzado con una Comunidad a la que entregamos todo lo que poseemos. Más, no podemos hacer”.

Pero ese ciclo lo desgastó, por su gran entrega junto con los viajes continuos a Weimar, antes de que su familia se trasladara a Dessau. Y decidió ir cada quince días a realizar sus clases, lo que enfadó a muchos docentes y estudiantes. Una vez, partió de viaje a Suiza y a Francia sin avisarles a la dirección ni a sus colegas y discípulos. Le enviaron un telegrama y dos cartas instándolo a regresar. Su respuesta fue que él era un artista dedicado a su obra y que en los ratos libres podía enseñar, algo que se le hacía difícil de cumplir por la demanda requerida. Ya en esa época empezaba a alejarse de los principios de la Bauhaus. Pronto se le hizo imposible armonizar sus horas de clases con su trabajo justo en un momento en que comenzó a ser demandado por coleccionistas, museos y galerías de arte. Junto con ayudar a sentar las bases del diseño moderno, así fue cómo culminó su experiencia como artista y maestro de la escuela de diseño más reconocida en todos los tiempos. Paul Klee abandonó la Bauhaus en 1931, poco antes de que los nazis cerraran la escuela. 🇩🇪

Alberto Guerrero (1886-1959) La olvidada lección de piano

Su vida como pianista, compositor y, sobre todo, como profesor de piano de incontables alumnos, entre ellos, Glenn Gould (uno de los mayores intérpretes de Bach del siglo XX), se rescata en la reciente y única traducción de «En la búsqueda de Alberto Guerrero», la biografía de este músico serenense impostergable en la historia.

Por_ Antonio Voland

En la casa del Grupo Los Diez, esa sede colonial de fachadas coloradas en Santa Rosa y Tarapacá, siempre había más de diez personas circulando por sus salones. Hace un siglo, allí se cristalizó un polo de intelecto y sensibilidad como nunca antes existió en nuestra realidad provinciana.

Como sabemos, ese grupo estaba integrado por varios notables: Pedro Prado, Augusto D'Halmar, Manuel Magallanes Moure, Eduardo Barrios, como hombres de letras; también pintores como Juan Francisco González, arquitectos como Julio Bertrand o el compositor Acario Cotapos. Pero existen otros actores en una segunda línea de relativo desconocimiento y cierto olvido.

“Alberto Guerrero fue parte de ese núcleo, aunque se mudó tempranamente a Nueva York, en 1916. Su primer viaje a Toronto fue en 1918 y ya en 1921 se radicó allí para siempre”, cuenta el pianista chileno Pablo Vergara, residente en Nueva York e investigador del legado musical de Los Diez para un proyecto en marcha, que involucra partituras suyas para cuarteto de jazz y cuarteto de cuerdas.

Entre Acario Cotapos, Alfonso Leng y Pedro Humberto Allende, como colaborador del grupo, también aparece el pianista Alberto Guerrero. “Estos músicos estaban sacudiendo el árbol de la tonalidad con contenido emocional. Los observo como si fueran los próceres posrománticos de un cancionero chileno. De Alberto Guerrero trabajé con la pieza para chelo «Cantos olvidados», que descubrí en Canadá justo un siglo después de que él la escribiera en Nueva York durante esa primera gira musical. Fue como un mensaje don Alberto”, dice Vergara.

Sin embargo, ese legado de partituras que hoy se custodia en la biblioteca de la Universidad de Toronto, piezas para piano solo y operetas, entre otras, es demasiado ínfimo comparado con el amplio trabajo que Guerrero desarrolló como educador.

Es un estatus que ha vuelto a poner al músico serenense a la vista, a través de una vida que es del todo desconocida a tanto tiempo de ocurrida y a tal distancia de Chile.



Alberto Guerrero (1886-1959) tuvo siempre un perfil muy bajo. Es llamativo que no le interesara dejar registro de sus composiciones, que son pocas, y que no dejara nada grabado. Su trabajo se centró en la pedagogía, formó a pianistas que más adelante obtuvieron renombre como profesionales.

El hombre sin historia

Ediciones de Los Diez publica la única traducción existente de «*In search of Alberto Guerrero*», biografía escrita por el músico, escritor y académico canadiense **John Beckwith**, quien en 1945 fue uno de los muchos alumnos que Guerrero formó en el Conservatorio de Música de Toronto. La traducción fue realizada por la periodista e investigadora de música chilena **Marisol García**, y se convirtió entonces en «*En la búsqueda de Alberto Guerrero*». “Conocí a Alberto Guerrero mientras estaba escribiendo un libro sobre Claudio Arrau, que era su amigo. Esa historia habría quedado olvidada de no haber sido por el trabajo de Beckwith. El mismo Alberto Guerrero dijo ‘yo no tengo historia’, cuando un alumno suyo en el Conservatorio le pidió una reseña promocional”, señala Marisol García.

La biografía enfatiza aspectos de lo pianístico y expone con mucho detalle información de programas relativa a los conciertos de Guerrero. De manera lineal también recorre la cronología del músico, desde sus dubitativos inicios en La Serena de fines del siglo XIX, su transformación en compositor en Santiago, sus virtuosos conciertos especializados en música barroca y sus interpretaciones de las «Variaciones Goldberg», hasta su paso por el Grupo Los Diez. En esa primera etapa Guerrero fue autor, concertista, gestor y crítico musical. Escribió artículos y estuvo entre la élite de la intelectualidad de la época.

Marcada ambivalencia

El cambio definitivo y su alejamiento de Chile se cristalizó en la década de los años 20. Nunca más volvió a su país, ni siquiera como visitante. Entonces comenzó a delinearse el Alberto Guerrero profesor de piano que conocemos... O que desconocemos. "Tuvo siempre un perfil muy bajo. Es llamativo que a Guerrero no le interesara dejar registro de sus composiciones, que son pocas, y que no dejara nada grabado. Prácticamente no tiene ninguna figuración ni como compositor ni como pianista, pudiendo haberlo hecho", comenta Marisol García.

Su trabajo se centró en la pedagogía, un aspecto de la música que sigue estando en posiciones secundarias respecto de lo compositivo, lo interpretativo y lo escénico. Entre 1922 y 1959, año en que murió, el chileno formó a pianistas que más adelante obtuvieron renombre como profesionales, entre ellos, el director orquestal Reginald Stewart y concertistas como Gerald Moore, Edward Magee y Margaret Clemens. Y también, Glenn Gould, uno de los mayores pianistas del siglo XX.

Pablo Vergara ha sido enfático en defender a Alberto Guerrero de la influencia que inevitablemente deriva de esa relación con Gould, a quien instruyó durante nueve años (ver recuadro). "Existió una ambivalencia muy marcada de Gould con Guerrero, el maestro a quien él le debía tanto", observa. "Ser el profesor de Glenn Gould fue una marca para él. Fue un beneficio, pero también una condena", agrega Marisol García.

Todo transcurrió muy rápido entonces. En septiembre de 1959 Guerrero iniciaba entusiasmado una nueva temporada de clases con estudiantes de piano prometedores como Arthur Ozolins, de entonces 13 años. Pero al mes siguiente fue operado de una hernia de esófago, que derivó en complicaciones graves y de pronto Guerrero murió. Tenía 73 años. En su funeral, el propio John Beckwith se encargó de que se tocaran corales para órgano de Bach en su último adiós. 

"EL MAYOR CUMPLIDO QUE ALGUIEN PODRÍA HACERME"

John Beckwith recoge en su libro pasajes de una famosa biografía de Glenn Gould, donde se señala que Alberto Guerrero había sido clave en su formación como niño pianista, pero que luego había reconocido con humildad que no tenía nada que enseñarle. "La mística alrededor de la milagrosa carrera de Gould le ha asignado a Guerrero un curioso y distorsionado papel, algo así como el de un amable y complaciente tío mayor", escribe Beckwith para plantear esta dualidad. El milagro de la naturaleza que es Glenn Gould fue en efecto un acontecimiento para el arte y la música, pero allí el maestro chileno tuvo un rol determinante. El propio biógrafo hace referencia a un cuaderno que Gould conservaba siendo estudiante de primaria. En él se aprecia el dibujo de una gran letra G, que comparten tres apellidos: Gould, Grieg (Edvard, el compositor y pianista noruego), y Guerrero.

La posición física de encorvamiento de Gould frente al piano es también resultado de ese aprendizaje entregado por Guerrero, quien acostumbraba a forzar los hombros de sus alumnos hacia abajo para estimular la fuerza de los dedos, como explica el académico, intérprete, productor, compositor chileno, Premio Pulsar 2019, Juan Pablo Abalo en uno de sus artículos sobre Gould y Guerrero: "Tocar encorvado era la posición perfecta para Guerrero, así como remojar los brazos en agua tibia antes y después de tocar, cosa que Gould transformó en una suerte de ritual místico", anota Abalo (revistasantiago.cl/cultura/al-maestro-cuchillada/).

"Cuando Gould se hizo famoso, su personalidad excéntrica afloró mucho más. Es el tiempo en que comenzó a negar a Guerrero", enfatiza Marisol García frente a esa contradicción tan a la vista. Pero el chileno era un hombre de recorrido y sabiduría. Ello no significaba nada: "Si Glenn siente que no ha aprendido nada de mí, es el mayor cumplido que alguien podría hacerme", sentenció.



ASPECTOS CURIOSOS

"'Mi carrera nació en un estudio radiofónico', señaló **Glenn Gould**, dejando más o menos clara su idea respecto de su formación y su genio: era una suerte de superdotado del piano, un caso único, de esos que nacen por generación espontánea. Sin embargo, hay un chileno importante en la educación de uno de los mayores intérpretes de Bach del siglo XX, un pianista que se radicó en Canadá y que influyó en aspectos curiosos (el canturreo al momento de tocar o el remojar las manos), y otros decisivos, como dejar de dar conciertos. Esta es la historia de Alberto Guerrero con Glenn Gould", escribió en octubre de 2019, Juan Pablo Abalo (<https://revistasantiago.cl/cultura/al-maestro-cuchillada/>).



«En la búsqueda de Alberto Guerrero»
John Beckwith
Ediciones
Los Diez
Santiago, 2022
245 páginas
\$11.990 (precio de referencia).





Raúl López Mañana me voy pal norte

[f raul.l.gilberto](#)

A sus 70 años, Raúl López se nos aparece un auténtico lobo estepario que se ha adaptado no sólo a la identidad del norte chileno, donde vive, sino a sus inspiraciones, la geografía de cielos abiertos, los espacios interminables, las danzas y los ritmos de las raíces. Joven saxofonista en quintas de recreo y orquestas bailables en los primeros años 70, terminó inesperadamente aquella década turbulenta convertido en un músico de vanguardia, tocando con el grupo de jazz rock fusión Quilín. Poco después, en 1986, apareció como solista del quinteto Alsur, que es la primerísima experiencia chilena de lo que se ha denominado jazz sudamericano. Desde La Herradura, célebre bahía coquimbana, Raúl López envía su primer disco tras cinco décadas en la música. Es «**Sudamerijazz**», un trabajo con el que desclasifica su biografía musical, reflexiona y comparte sus alcances. Como saxofonista soprano, alto, tenor y barítono, hasta aquí López no había sido más que una de las partes de algún todo. Por primera vez ahora se muestra como la parte principal del todo: el compositor y el líder. Presenta una obra escrita para quinteto de jazz fusión, a la que añade sus arreglos para instrumentos adicionales, como el trombón, la trompeta y la flauta traversa. Se sustenta en ese manifiesto de un jazz visto desde el sur, aunque aquí el sur es el norte: «Cueca para Germán», «Saya», la aguerrida «Huayno y cacero-las», y la mutante «Cumbia bebop».



Abraham Salgado Historia de los versos enterrados

[a abrahamsalgadopayador](#)

En el colegio ya se las daba de regio y de sabio profeta, su padre lo cacharpeaba a la pinta con una peineta y su madre le dibujaba bigote. Los primeros pasos de Abraham Salgado Carrillo en Lirquén, en el Gran Concepción, eran los pasos de un futuro cantor a lo poeta sureño. Había heredado un talento, había aprendido brindis y cuartetos, también la guitarra campesina y más tarde el guitarrón. Todo eso lo sabemos porque en el «Verso por presentación», el niño que ahora tiene 30 años y un bigote de verdad, narra el primer capítulo de una autobiografía.

En «**Los versos de un payador**», se escucha más ese relato de una bitácora que el canto puro de Abraham Salgado, salvo en cuecas como «Los pescadores» y «Cuando voy donde Carlitos». El grueso del repertorio se declara en ese recorrido por la historia de sus versos enterrados y luego desenterrados. El payador dedica sus palabras a todos los amigos del Barrio Chino y a todos los trabajadores de Playa Negra. Alza su voz a viva voz en cada verso y brindis, y por eso muchas veces lo tildan de comunista. Denuncia los abusos de la Iglesia, la corrupción de los políticos de la Transición, la represión de la policía en Plaza Italia, y el sometimiento que ha debido sufrir el pueblo mapuche. Pero luego de esa refriega y las pellejeras de quien va de oficio en oficio, Abraham Salgado vuelve a la paz de Lirquén, que es como el útero materno.



Anto Bosman Carta astral

[a antobosman](#)

Conocida inicialmente como parte de una oleada de actrices de televisión, Antonia Bosman se ha desdoblado hacia el pop chileno como cantante sumergida en las profundidades de la música urbana que hoy parece arrastrar prácticamente a todas las audiencias. Hasta hace poco ella mostró una faceta de canto próximo al R&B («Desayuno», «Lo siento») pero en su primer disco, «**Luna en sagitario**», ella se arrodilla ante la contundencia de los ritmos binarios urbanos, las nebulosas del trap y la fantasía sexualizada de una nueva cultura pop. Anto Bosman es demasiado joven para escribir una autobiografía en canciones. «Luna en sagitario» aparece más como un retrato frente al espejo: la mujer que se observa a sí misma para descifrar algo, o aún mejor dicho, que observa su carta astral. De hecho todo el repertorio se sustenta en un estudio de ese diagrama de perspectiva del universo al momento de nacer. Cada verso tiene una relación con esos descubrimientos cósmicos, como ocurre en la canción punta de lanza «Carediosa». Acompañada por figuras como Ceaese («Cuando tú te vas») y Killua97 («Para ya no verte»), Anto Bosman se incorpora ahora a un espacio de emergentes voces urbanas a punto de estallar: Soulfia, Kya, Shirel, Akatumamy, Amikiraa, Bela, Vlntha B, Nihla, Loyalty y Siente Olvida.



Vicente Hansen Laberintos del sonido

[a vicente.wav](#)

El encuentro en Nueva York entre el compositor y baterista chileno Vicente Hansen, y el contrabajista y compositor croata Mat Muntz desembocó en un proyecto de música experimental como pocos. The Vex Collection se basa en el sonido de los instrumentos de lengüeta doble, una familia de aerófonos que tiene ejemplares destacados como el oboe o el fagot. Producen una vibración tan única que son capaces de aproximar al intérprete o al auditor a un pequeño trance. O a un gran trance. En el caso del álbum «**The Vex Collection**», estrenado este verano en Nueva York con el músico chileno como protagonista, ese trance es prácticamente inmediato. Se detona a partir del sonido extendido y progresivo que arrojan la gaita escocesa e instrumentos tradicionales asiáticos como el *taepyeongso* (literalmente "gran instrumento de viento de paz") o el *piri* (instrumento musical coreano), que tanto Hansen como Muntz han investigado desde sus posiciones de baterista y contrabajista, respectivamente. Ambos, incluso, han confeccionado manual y digitalmente sus propios instrumentos de doble lengüeta para profundizar en ese caos organizado que expone «The Vex Collection», a través de la superposición simultánea de timbres y colores, en un laberinto disonante de sonido que nos parece por momentos interminable, pero que siempre se resuelve.



NOMBRES PROPIOS_ Mickey Mardones (1928-2009)

Junto con Kiko Aldana y Carmelo Bustos, Fernando Mario Mardones Álvarez completa un tridente mágico de saxofonistas chilenos de música popular de los años 40 y 50 que estaban destinados a trascender en la historia debido a sus cualidades como solistas e improvisadores, además de su lirismo musical. Sus aventuras tempranas por Antofagasta, María Elena, Tocopilla y Calama, formaron al primer saxofonista. Más adelante, en Santiago, se unió a la efervescente escena de la bohemia y de las orquestas tropicales. Pero también conoció el jazz, y ahí fue cuando su figura alcanzó una notoriedad superior. Fernando Mardones sería, simplemente, un nombre más. Su sello fue el de Mickey Mardones, chapa de batalla que él obtuvo gracias a la imagen del Ratón Mickey que colgaba de sus elegantes chaquetas cada vez que salía a tocar *swing*, estilo en el que era un astro. En algún momento de la historia, el nombre de Fernando desapareció por completo. Y entonces se impuso el de Mickey Mardones, que la música chilena recuerda ahora y siempre. 



TRADICIÓN_

Cuando la revolución comienza en la nariz

¿Cuáles son las pistas de una botella que ha superado guerras, fronteras y modas? Un perfume que ha viajado por el mundo, que la Monroe usaba como 'pijama' y que Marion Cotillard recreó como amuleto para celebrar sobre una luna dorada. Aquí la historia de un siglo de emociones y supersticiones olfativas bajo el nombre de... Chanel N°5.

Por_ Alfredo López
Colaboración y Fotos_ Maison Chanel

Trabajadora infatigable, la legendaria **Coco Chanel** (1883-1971) fue una mujer que desde niña supo de precariedades. De manera muy rápida aprendió que el esfuerzo y una postura perfeccionista le permitirían tener un espacio en un mundo dominado por los hombres. Consciente de su reducida educación, fue lentamente hilvanando los testimonios de amigos y pensadores de su época para empaparse de un traje a la medida, uno propio, lleno de referencias y reflexiones para pararse ante el mundo y decir: *"Oui, je suis Coco Chanel"*.

De crecer en un orfanato, pasó a vestir a divas como Greta Garbo y Jackie Kennedy. A transformarse en una voz de la alta costura que, de la mano de las vanguardias de la época, fue estructurando un discurso olfativo propio que aún cala hondo en la historia del vestuario y del imaginario femenino.

Hace un año, se celebró el centenario de su emblemática fragancia **Chanel N° 5** con un baile que va de París a la Luna, para dejar ahí su impronta eterna.

"Yo soy el avant-garde, ese que emerge al mismo tiempo que el Cubismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, soy su doble olfativo. Como estas tendencias, rompo los códigos, escribo un nuevo lenguaje e invento un collage de sentidos. Yo soy el primer perfume abstracto, soy un manifiesto, el mito, la alegoría de la Modernidad. Soy un misterio, el más enigmático de todos los perfumes, soy el número mágico: el 5. Soy un emblema, una simple botella de laboratorio, de ajustados ángulos, y transparencia cristalina con tapa tallada como un diamante, evocando la geometría de la Place Vendôme, en el corazón de París. Soy un Símbolo".

Es el relato de una campaña de marketing de la Maison Chanel que impactó en las redes (362,721 vistas #CHANEL #InsideCHANEL #N5), invitando a sumergirse en el universo de una fragancia única y exclusiva (<https://youtu.be/Sq6vqY7tWuU>). ▶▶



Mademoiselle en su suite del Ritz, frente a la cámara de François Kollar para un anuncio en «Harper's Bazaar», 1937. Photo Kollar.



Marilyn Monroe, 1953.



Catherine Deneuve, 1972, por Richard Avedon.

Esta vez más, es más

Si bien la gran entrega al mundo de la moda de Coco fue pensar en menos, cuando detrás de ella todos los diseñadores apostaban por los excesos de tela y múltiples detalles para un solo vestido, existe un episodio en el cual esa clave creativa definitivamente pasó a otro plano: Chanel N° 5. Una fragancia revolucionaria en tiempos en que no existían los ensamblajes de aromas. Hasta ese momento, todos los perfumes obedecían al resultado de mono destilaciones y las rosas eran las grandes protagonistas. Fue en Grasse, una pequeña ciudad en la Riviera Francesa e importante centro de perfumería desde el siglo XVII, cuando Gabrielle Chanel, junto al perfumista **Ernest Beaux**, rechazaron rotundamente la idea de que un perfume tuviera que estar directamente asociado al aroma de una sola flor.

Era 1921 y juntos se tomaban de las manos en señal de triunfo por romper una tradición algo puritana que no daba paso a aromas más complejos. “Quiero una fragancia artificial como un vestido, algo hecho a mano. Soy modista. No quiero rosa o lirio de los valles, quiero una fragancia compuesta. Una fragancia de mujer que huela a mujer”, sostuvo desde un principio, como un acto de fe revolucionaria.

Beaux entonces diseñó, en menos de un año, una arquitectura olfativa sin precedentes: un ramo de 80 aromas con notas de rosa de mayo, jazmín, ylang-ylang, sándalo y la teoría de que se habrían inspirado en el Círculo Polar Ártico y en el aire que exhalan los lagos a la medianoche. Asimismo, sumaron grandes proporciones de aldehídos para garantizar la sensación de frescura y limpieza. Así fue el despegue del primer perfume abstracto de la Era Moderna.

Un puñado de flores

Considerado el rostro de la cultura francesa, hasta hoy el legendario N° 5 mantiene su prestancia como objeto de lujo y sinónimo de elegancia. Una composición dorada que se aloja en una botella de líneas arquitectónicas modernas, alejada de los frascos con reminiscencias barrocas de la época.

Un gesto que, según los estudiosos de la vida de Gabrielle, conserva un toque radical. Una suerte de creación que funciona como el gemelo olfativo de la modista, la expresión olfativa de un puñado de flores sin que ninguna se distinga por sobre las otras. Otro golpe de ingenio fue torcerle la mano al tradicional método de bautizar perfumes con nombres poéticos, largos y pomposos. La decisión, esta vez, fue nombrar la botella con el simple número 5, cifra que representaba la quinta muestra que Beaux le presentó a *mademoiselle*, antes de la producción definitiva. Además, el 5 resultaba ser para ella símbolo y signo de buena suerte. Un amuleto en el cual creía ciegamente, y al que atribuía el éxito de su trabajo. Evidentemente, cada una de sus colecciones era presentada un 5 de febrero o un 5 de agosto.

Pasaron los años y en el apogeo de su notoriedad, Coco se convertiría en la primera mujer en ser el rostro de su propia fragancia. Apoyándose en una chimenea en una suite del Ritz, entonces posó frente a la cámara de **François Kollar** para un anuncio que figuró en «*Harper's Bazaar*», en 1937. Desde ese momento, la fama de esta fragancia nunca más se detuvo.

La leyenda

En 1952, Marilyn Monroe reveló que no usaba nada más que “unas gotas de N°5” para dormir. La sensual confesión de la rubia, que luego hizo pública en una entrevista en 1960 para «*Marie Claire*», no vino sino que a consagrar la leyenda. En 1960, Jacques Helleu, director artístico de *Chanel Fragrances* hasta 2007, inició la llamada era de las embajadoras de la marca. Eligió a algunas de las mujeres más lindas del mundo y llamó a



los nombres más importantes de la fotografía y del cine para capturar una nueva belleza a través de campañas publicitarias que pasarían a la historia.

A lo largo de las décadas, el N°5 ha estado representado por algunas de las mejores actrices de su tiempo, incluidas Ali MacGraw, Lauren Hutton, Catherine Deneuve, Carole Bouquet y Nicole Kidman. Una a una, han posado para fotógrafos famosos como Richard Avedon, Patrick Demarchelier y Dominique Issermann, junto con filmar bajo la dirección

de directores como Helmut Newton, Ridley Scott y Baz Luhrmann. Thomas du Pré de Saint Maur, jefe de recursos creativos globales de fragancia y belleza, relojería y fina joyería de Chanel, mantiene la leyenda al haber elegido en 2021 a la aclamada Marion Cotillard y al talentoso director de cine Johan Renck para perpetuar el influjo de la fragancia. La canción «*Team*», de la cantante neozelandesa Lorde, es interpretada por la propia Cotillard, con su irresistible *je ne sais quoi* como una oda al amor futurista, donde dos seres danzan bajo la luz de la luna como iguales (<https://www.youtube.com/watch?v=qeMqcApmS7g>).

“Quiero una fragancia artificial como un vestido, algo hecho a mano. Soy costurera. No quiero rosa o lirio de los valles, quiero una fragancia compuesta. Una fragancia de mujer que huele a mujer”.



N°5 por Sem, 1927.



Gabrielle Chanel por Sem, 1921.

Velocidad y movimiento

Esa idea de viaje, hacia mundos desconocidos, también es una premisa que Chanel manejó desde un principio. Su botella diseñada como una petaca que puede ir cómodamente en el bolsillo habla de velocidad y movimiento. La tapa, además, incluyó por primera vez el logotipo del doble C entrelazado. La radical sencillez de la etiqueta iría en consonancia con el espíritu de la época.

Su empaquetadura también es apreciada en el mundo del arte. En 1959 la caja N°5 pasó a formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Luego, en los 80, Warhol le dedicó una serie de nueve icónicas serigrafías a la fragancia, consolidando su estatus como símbolo de la Cultura Pop.

Un escenario que la propia Gabrielle hubiera celebrado con entusiasmo y devoción. La modista que encarnó el cambio de una nueva mujer, la misma que conquistó a figuras de su tiempo como Igor Stravinsky, el duque Dimitri de Rusia o el duque de Westminster, siempre supo que su legado olfativo envolvería a las nuevas generaciones de un misterio tan complejo y ambivalente como su propia personalidad. 🍷

Nora Krug El Refugio de la Historia

«Sobre la Tiranía», de Timothy Snyder, es un buen pretexto para hablar de su ilustradora y del libro que la hizo mundialmente famosa: «Heimat». Un volumen de tapa dura -como un diario de vida- donde sus intereses históricos y políticos (visibles en «Kamikaze», su obra de 2012) se encuentran de lleno con la epopeya familiar.

Por_ César Gabler

«**H**eimat, Lejos de mi hogar» es muchas cosas: crónica, álbum de fotos, manual histórico, *docu-reality* dibujado. Una autora en busca de su pasado, una alemana en conflicto con su patria, una hija deseosa de desentrañar los incómodos secretos de su tribu. Todas ellas, fórmulas que podrían rotular una obra que deambula del presente al pasado, a partir de fragmentos que tardan muy poco en sumergir al lector, con un objetivo: cuestionar el actual estado de cosas. Si Krug se toma el trabajo de recrear la historia alemana, es porque los signos de hoy le parecen inquietantes.

Con su lenguaje visual, engañosamente infantil (puede recordar al «Persépolis», de Marjane Satrapi), la obra se antoja ya como una pieza ejemplar —es muy prematuro llamarla clásica— del encuentro entre la historia privada y la historia colectiva.

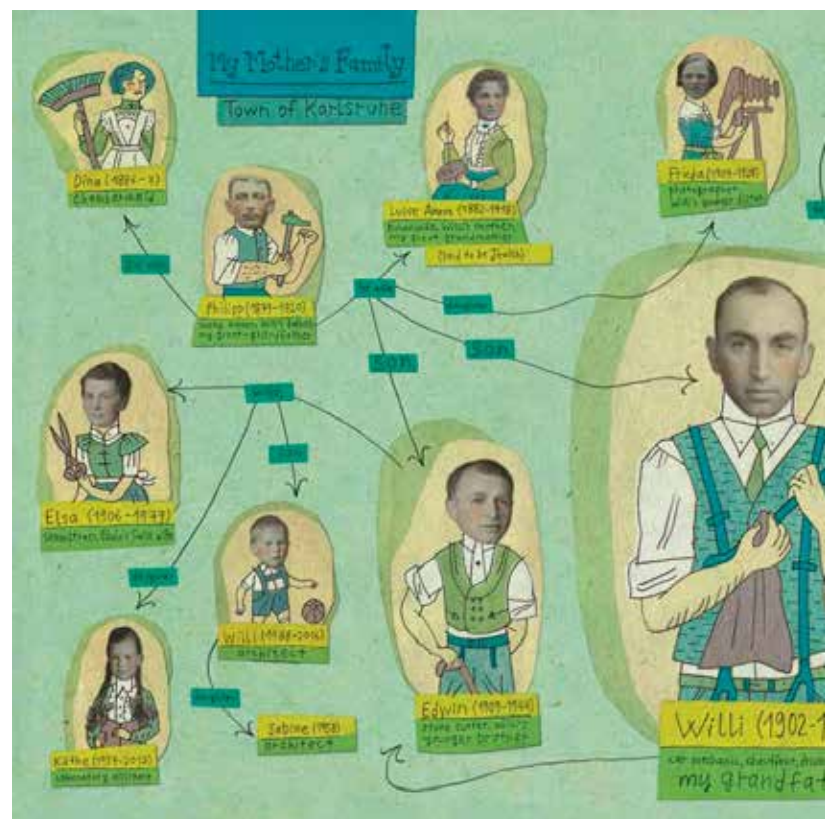
Aparece también como una posible reinterpretación de ese género en construcción que es la **Novela Gráfica**... Sin importar el formato, la obra es notable.

Un género en busca de definiciones

Justamente en su extenso ensayo dedicado a la Novela Gráfica, **Santiago García-Clairac** (escritor francés de literatura infantil y juvenil, también conocido por su trilogía de fantasía «El Ejército Negro»), considera que la singularidad del concepto no hay que buscarla en los recursos formales sino en los contenidos; en la ambición expresiva de las obras: “En efecto, tanto las novelas gráficas como el cómic tradicional son tebeos (historietas), pero eso no significa que sea lo mismo ‘Mortadelo y Filemón’ que ‘Palomar’”, escribe.

En clave nacional, no serían lo mismo «Mampato» de Themo Lobos que «Diario Oscuro» de Marcela Trujillo, sin embargo —y es lo interesante de «Heimat»— aquí sí podemos hablar de una innovación formal, aunque en estricto rigor la autora no invente un nuevo recurso.

Entonces, lo novedoso radica en cómo, al volver literal el concepto de Novela Gráfica, ella logra explotar los alcances de sus variables escritas y visuales.



Krug cuenta un relato con la libertad de valerse, cuando lo necesita, del texto, la historieta, la ilustración y hasta de la fotografía en clave conceptual. Algo similar a lo que un clásico moderno como **Saint-Exupéry** hizo en «El Principito», incorporando en su narración la imagen de los dibujos descritos, sin cuya presencia sería muy difícil la comprensión de la novela.



«Heimat.
Lejos de mi hogar»
Nora Krug
Salamandra Graphic
2020

Las imágenes no ilustran el texto, más bien son parte indisoluble del mismo. Otro tanto ocurre con el diseño, la diagramación y hasta la materialidad del volumen.

En «Heimat» se entrecruzan una gran variedad de recursos formales —incluidos fotomontajes e ilustraciones— con una escritura diarística presentada en forma de bitácora. La palabra es también contenido visual.

Krug puede emparentarse con autores como **Maira Kalman** o **Frédéric Pajak**. Con ambos, especialmente con Kalman, comparte un empleo híbrido de recursos gráficos destinados a crear un subtexto que amplía el alcance

de la escritura a la vez que define el tono en el cual debiera ser leída. En el caso de la alemana, su obra se convierte en una suerte de “dramedia” gracias al tono infantil, ligero —pero extremadamente cuidadoso—, que imprime en cada una de sus imágenes. En la aparente dicotomía entre Drama y Caricatura, aquí es obligado nombrar un antecedente insoslayable: «Maus» del historietista estadounidense, hijo de una familia judía polaca **Art Spiegelman**. Como en sus textos, el horror del contexto se vuelve digerible gracias a una gráfica que atenúa sus aspectos visuales más sórdidos, sin escamotearlos.



«Heimat, Lejos de mi hogar» es muchas cosas: crónica, álbum de fotos, manual histórico, docu-reality dibujado. Una autora en busca de su pasado, una alemana en conflicto con su patria. Una posible reinterpretación de ese género en construcción que es la Novela Gráfica.



Culpa y Vergüenza

Publicado en inglés en 2018 y editado por la española Salamandra Graphic dos años más tarde, «Heimat» lidia con los peores estereotipos de la condición alemana y con la culpa, y hasta la vergüenza, que experimentan algunos al confesar su nacionalidad. Entre otros, la propia autora. Puede sonar duro, pero es lo que **Nora Krug** evidencia desde las primeras líneas de un libro en que el testimonio personal se cruza con la historia en todas sus escalas.

«Heimat» es una antigua voz alemana que describe el hogar, un espacio donde se congregan Emoción y Geografía. Ese ámbito —cerenado como los viejos bosques alemanes— es aquello que la autora añora y rebusca en los archivos y entre sus propios compatriotas, dentro y fuera de Alemania.

Radicada hace años en Estados Unidos, y casada con un judío neoyorquino, Krug ansía entender su condición patria. Anhela comprender qué fue el ser alemán (así en extenso) antes de la guerra, y por qué esa identidad y hasta sus signos más evidentes (como la bandera), es mejor mantenerlos en reserva.

La narradora pertenece a la generación de los nietos, una generación que se enfrenta directamente con el pasado nazi y sondea —

no sin recelos— las complicidades, traumas y culpas de sus abuelos y padres... Y le duele.

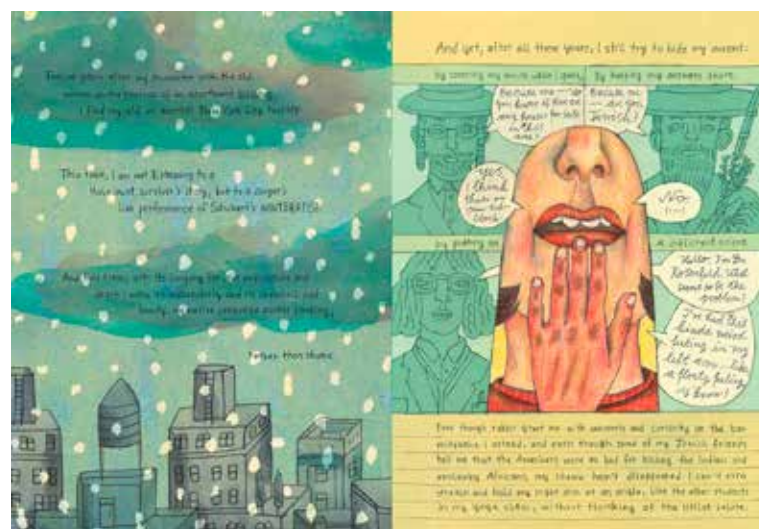
En los 15 capítulos que componen la obra, podemos acompañar a la autora adolescente a visitar los campos de concentración junto a sus compañeros de estudios, y ver las fotos de entonces, con los comentarios e ideas que le inspiran hoy: “Recuerdo la satisfacción que sentí cuando revelé las fotos en mi sótano y vi las imágenes surgir lentamente en el baño ácido: ahí estaba la prueba de nuestra culpa colectiva”.

O acompañar a su familia en un revelador viaje a Italia, en el cual finalmente su padre, pasados los treinta, dio con la tumba del hermano muerto en la guerra, un hermano que llevaba su mismo nombre y con el que su madre lo comparaba implacablemente:

“Entre todos esos nombres ajenos, de gente desconocida para él, mi padre encontró lo que estaba buscando: el suyo”.

Con ésta y otras anécdotas, la autora logra hilvanar una crónica, que se lee a ratos, como un ensayo polifónico.

No es sólo su voz la que se escucha, ni tampoco sus propias convicciones. Es la voz de su papá, la de su clan y la de sus compatriotas sumidos por la culpa y los secretos, a un silencio incómodo. Esta obra viene a romperlo con una madura dosis de humor y lucidez. 



Rostros

“No hay nada en el mundo que pueda compararse a un rostro humano”, consideraba Carl Theodor Dreyer, acaso uno de los directores más grandes de la historia, especialista en explorar aquellas geografías humanas que han dotado al cine de misterio, emoción y trascendencia.

Por_ Andrés Nazarala R.

@solofilms76

“¿Quién ve el rostro humano correctamente: el fotógrafo, el espejo o el pintor?”, se preguntaba Picasso, omitiendo la respuesta en defensa tácita del pincel como fuente inagotable de juegos y variaciones en torno a un retrato. Pero ahí estaba también el Cine, ese espejo extraterrestre que originalmente era denostado por estar a la sombra de la pintura y el teatro. Y tal vez era así: la imagen en movimiento no podía competir con un paisaje ni con la vibración emocional de un despliegue dramático sobre las tablas. Su ventaja radica en su recurso más misterioso y arcaico: el rostro, captado en íntima cercanía para transmitir emociones inalcanzables por otras disciplinas. Picasso podía retorcerlos, deformarlos y llevarlos a los territorios de una poética geométrica, pero estaba lejos de acceder a esa “verdad” que el Cine ha encontrado en aquellos mágicos paisajes de gestualidad y vida. “Se descubrió, en un rostro que ocupaba la gran pantalla, un mundo de una movilidad mucho más fina. Era una movilidad física, pero traducía minuciosamente la del alma”, escribió el cineasta y teórico Jean Epstein, asentando las bases para posteriores estudios sobre la trascendencia del rostro en el cine a cargo de connotados pensadores como Raymond Bellour, Gilles Deleuze o Jacques Aumont. Es que el Séptimo Arte tiene la capacidad de realzar un semblante y, si se quiere, “detenerse en movimiento”, bella contradicción que nos remonta quizás al concepto de ‘fotogenia’ que Louis Delluc introdujo en los años 20 para referirse a cómo, a través de las técnicas cinematográficas, la imagen adquiere una percepción distinta a la simple representación mimética. Para Epstein, esta cualidad se remitía a “cualquier aspecto de las cosas, de los seres, de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica”.

Los grandes cineastas de rostros —que sí los hay— acrecientan entonces la “calidad moral” de imágenes que habitan el telón con hechizo disruptivo. Es una forma de decirlo. Todos los estudios al respecto no son más que intentos racionales para entender lo inasible. 🍷



Instantes de magia

Imaginemos. La historia del Cine representada en primeros planos de rostros. Una película infinita que contenga esos instantes de magia como si no importaran sus contextos. No podrían faltar ahí las caras esperpénticas del Expresionismo Alemán, iluminadas siempre con afectación para estremecer y aterrar a la audiencia (pensemos en el actor Conrad Veidt abriendo sus ojos en «El gabinete del doctor Caligari»); los rostros deslavados y dramáticos del Neorrealismo; los desfachatados y desafiantes de la *Nouvelle Vague* (Anna Karina mirándonos directamente desde la pantalla en un juego de seducción); las radiografías emocionales y melancólicas de Aki Kaurismäki; las facciones radiantes de los “pibes” callejeros de Raúl Perrone.

Al acercarnos a estos tiempos, las opciones se estrechan porque, por algún extraño motivo, ya nadie filma rostros como antes. Los manuales del *streaming* no contemplan esas aproximaciones. Hay algo íntimo e incómodo (alguien podría decir invasivo) en esos planos que, de alguna manera, desnudan el alma de los actores. La actuación funciona entonces como una resistencia a la intrusión de la cámara. El artificio marca el límite del ultraje. Los rostros gigantes parecen, a los ojos de los productores actuales, interrupciones innecesarias, obstáculos para secuencias narrativas.

Belleza única

El más grande de los cineastas obsesionados con la fisonomía es **Carl Theodor Dreyer**. “No hay nada en el mundo que pueda compararse a un rostro humano”, opinó alguna vez. “Es una tierra que uno no se cansa jamás de explorar, un paisaje (ya sea árido o apacible) de una belleza única. No hay experiencia más noble, en un estudio, que la de constatar cómo la expresión de un rostro sensible, bajo la fuerza misteriosa de la inspiración, se anima desde el interior y se transforma en poesía”.

«**La pasión de Juana de Arco**» (1928) es una sinfonía visual de caras contrastadas a un vacío blanco. Los primeros planos de **María Falconetti** —esa musa oscura que escapó de Francia para morir en Buenos Aires— forman un arte en sí mismo. Un género espectral que nunca se agota. Hacia el final, el llanto. La tragedia de morir en la hoguera. Las facciones dolientes de sus seguidores. Dreyer cuenta todo a través de planos cerrados. Nos sugiere que el “fuera de campo” es la eternidad.

Máscaras sin alma

Ingmar Bergman, uno de los más fervientes admiradores de Dreyer, es responsable de «**Persona**» (1966), una reflexión sobre la identidad a través de rostros que chocan, se enfrentan, se superponen. “El mismo título lo decía: era una historia de máscaras, sin un alma detrás donde se mantuviese la verdad. La verdad no era más que un reflejo imperceptible, que pasaba de rostro en rostro sin detenerse nunca. En los primeros planos del filme, se veía a un niño tal vez muerto intentando en vano dar un alma a unos rostros gigantes, tocándolos con los dedos; en los últimos planos, el niño vacilante seguía ahí, los rostros no dejaban de escapársele de las manos, definitivamente. El filme era la explicación de esos rostros, pero sólo exponía esto: un rostro es una pantalla, una superficie. No hay nada detrás, y lo que se inscribe en ella es extraño. Puede además inscribirse en otra parte, sobre otro rostro (o los rostros pueden sumarse, superponerse, unirse como dos superficies in-diferentes)”, escribió el teórico Jacques Aumont, con lucidez.

Es que registrar rostros nunca ha sido fácil. Es un acto de intimidad, una invasión, una radiografía del alma, un camino hacia la infinitud.



Un festín de apariencias

«**Faces**» (1968) lo dice todo. La disección que **John Cassavetes** hace de un matrimonio en crisis —que el protagonista sea productor de cine es una suerte de venganza por las malas experiencias que el cineasta tuvo en Hollywood— usa los primeros planos de sus personajes como recurso dramático y disección emocional. En un festín de apariencias, esas apariencias también son máscaras que esconden verdades que siempre terminan saliendo a la luz. La verborrea, en este caso, también encubre sentimientos. Cassavetes, como siempre, lleva a los actores al límite. Los enfrenta a la proximidad máxima de la cámara hasta que ellos bajan la resistencia y la verdad buscada aparece como una epifanía que sólo el Cine puede alcanzar.

Pruebas de cámara

Andy Warhol estudió el rostro de las celebrities con sus «**Screen Tests**», filmados entre 1963 y 1966. La invitación era simple. Consistía en someter a los retratados al ojo atento de una cámara durante 3 minutos. Eran primeros planos incómodos que, de alguna manera, revelaban las personalidades —y las estrategias de resistencia— de los invitados. Filmó más de 500 pruebas de cámaras, todas ellas silenciosas y en blanco y negro. Algunos de los participantes fueron Allen Ginsberg, Lou Reed, Salvador Dalí, Edith Minturn Sedgwick y su musa *underground* Nico.

Un pacto de dolor-placer

El francés **Gérard Courant** siguió el ejemplo de Warhol para construir «**Cinématon**», la película más larga de la historia. Más de 207 horas de rostros registrados desde el año 1978. Son personalidades, principalmente cineastas, como Raúl Ruiz, Jean-Luc Godard, Samuel Fuller, Terry Gilliam, Joseph Losey, Nagisa Oshima y Ken Loach. No hay audio ni comentarios. Los rostros hablan. La resistencia se impone. Michel Foucault vio en «**Cinématon**» “un pacto de dolor-placer” entre quien filma y quien está siendo filmado.

Sergei M. y Sergei S.

Ser un creador de genio debió ser de lo más difícil en la Unión Soviética de los años treinta, cuando Stalin dictaba lo que se oía, se leía, se veía y se filmaba, en su inmenso y empobrecido país. Pero hubo dos que lograron colaborar entre ellos y aún podemos agradecerles.

Por_ Vera-Meiggs

Las drásticas leyes culturales de la época incluían un único modelo estilístico válido para todas las disciplinas del arte: el Realismo socialista. Ni los más grandes nombres de la cultura escaparon de las delirantes imposiciones del dictador. Paralelamente, éste sabía ser un encantador de serpientes buscando atraer a los grandes creadores para después someterlos a sus designios. Los porfiados que se resistían más de la cuenta tenían un amplio y extenso destino: Siberia.



Sergei Sergeievich Prokofiev (1891-1953)

Recién había regresado al país, seducido por un gobierno que le ofreció más de lo que podía cumplir y que nunca le perdonaría sus largas estancias en el extranjero. Su encuentro con Eisenstein sería un bálsamo para ambos. Prokofiev ya había compuesto para una película que sólo se recuerda por su música: «**El teniente Kijé**». Por eso el encargo no fue sorprendente para ninguno de los dos. El estilo de epopeya popular escogido por Eisenstein le resultó cómodo al estilo del compositor y, por los abundantes documentos existentes, sabemos que entre ambos el diálogo fue tan fluido que pasó a ser amistad en breve tiempo. Juntos investigaron la estética del siglo XIII, pero la recrearon desde la Modernidad. La estilización demostraría ser más efectiva que la filología histórica y explicaría buena parte del éxito mundial de la película. La composición de Prokofiev no renunció a sus habituales disonancias y a su tímbrica orquestal. Eisenstein tampoco renunciaría a su montaje rítmico.

Dada la amenaza nazi «**Alejandro Newski**» fue estrenada con apuro y la grabación de la música contó con elementos muy básicos, pero igualmente fue reconocida inmediatamente como “una auténtica obra de arte”, como afirmó el Presidente Roosevelt en su estreno en la Casa Blanca.

Pero vino el infame acuerdo Ribbentrop-Molotov, que detuvo por un tiempo la inminencia de una invasión. La película fue sacada inmediatamente de circulación para no ofender a los nuevos amigos alemanes, ahora socios y aliados en la destrucción de Polonia. Tendría que llegar el año 1941 para que Alemania se sacara la careta e invadiera Rusia. El reestreno de «**Alejandro Newski**» fue instantáneo. Como también el avance de los panzer, tan bien representados en los cascos de los caballeros teutones de la película.



PHOTO12.COM - COLLECTION CINEMA / PHOTO12 VIA AFP

Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948)

Sin duda el cineasta más completo que ha habido nunca, fue uno de los que tuvo que humillarse públicamente por sus excesos creativos. Su celebérrimo «**Acorazado Potemkin**» de 1925, que llegó a despertar la admiración de Hollywood, le había garantizado una fama mundial a la que Stalin siempre estuvo atento, aunque no le impidió silenciarlo y luego ensalzarlo, para volver a hacerlo caer en desgracia y finalmente dejarlo morir. En la mitad de los años treinta se encontraba en la incómoda posición de ser una celebridad inmóvil. Su proyecto más reciente «**El prado de Bezhin**» (1935), filmado en Ucrania, había sido interrumpido al final de su realización por motivos nada de claros. Al parecer, la idea de filmar esa historia en plano-secuencia era demasiado novedosa para aquel momento y lugar, pero lo más explicable hoy es que haya sido por la envidia de los funcionarios estatales que soportaban mal la admiración unánime recibida por el gran cineasta.

En 1938 pudo volver a filmar gracias a la amenazante situación internacional entre la Alemania nazi y la URSS. La historia del príncipe medieval Alejandro Newski parecía hecha a propósito para las circunstancias y Eisenstein supo aprovecharla, pero se enfrentó a un desafío importante: esta sería su primera película sonora. Había teorizado, como era su costumbre, en abundancia sobre el problema y pensaba poner en práctica sus escritos, aunque los tiempos eran escasos. Optó por sacrificar mucho de lo pensado a favor de un uso importante de la música, pero se reconocía con limitado oído musical.

El celeberrimo
«**Acorazado Potemkin**»
(1925), llegó a despertar
la admiración de
Hollywood.



GOSKINO / COLLECTION CHRISTOPHEL VIA AFP



MOSFILM / COLLECTION CHRISTOPHEL VIA AFP

«**Alejandro Newski**» (1938), la grabación de la música
contó con elementos muy básicos, pero igualmente
fue reconocida como “una auténtica obra de arte”.



«**Iván el terrible**», con música de Prokofiev. La saga estaba planteada como una
trilogía, pero Eisenstein murió antes de terminar el rodaje de la última parte.

La caída fue vertiginosa y nuevamente los funcionarios medio-
cres se encarnizaron con los auténticos creadores acusándolos de
todo lo conveniente en estos casos. La tercera parte de la trilogía
nunca se filmó y para Eisenstein sería el fin. Tendría un infarto
y en el hospital su amigo y tocayo le sugirió escribir sus memo-
rias. Alcanzaría a completar dos volúmenes. La noche del 11
de febrero de 1948, mientras escribía un artículo sobre el color,
Sergei Mijailovich dejó escrito con una flechita roja “aquí tuve un
espasmo cardíaco”. Murió en los brazos de su nana, la que como
matrona lo había recibido al nacer.
Ese mismo año, Sergei Sergeievich fue acusado de formalismo.
También sufrió un infarto y duraría, con muchas fatigas, casi cinco
años más. Murió el mismo día de Stalin y su funeral tuvo dificul-
tades para desarrollarse con el mínimo decoro a causa de esto.
Recién en 1958 se pudo estrenar «La conspiración de los boyar-
dos», gracias a una copia que un funcionario logró esconder de
la destrucción total ordenada por el sátrapa, que en una libre-
tita había anotado los nombres de Sergei S. y Sergei M., para
recordar de no matarlos, pero tenerlos bajo control. No confiaba
en sus nacionalidades originales: Eisenstein era letón y Prokofiev
ucraniano. Él, en vez, era georgiano.
Hoy la música de las tres películas también se escucha con fre-
cuencia en las salas de concierto. 📻



“No existe la libertad, sino la búsqueda de la libertad, y esa búsqueda es la que nos hace libres”, Carlos Fuentes (1929-2012), periodista y escritor mexicano. En 1987 fue galardonado
con el Premio Cervantes; en 1994, con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, y en 2008, recibió la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, entre otras distinciones.

Padres dignos de ver para el 19 de junio

Ya el lejano Prometeo se quejaba de un padre ausente; y Cronos, el devorador de hijos, ha ganado fama imperecedera como expresión ineludible de la muerte. ¿Es sólo eso lo que los hombres pueden ofrecer?

Por_ Vera-Meiggs

El patriarcado ha dado mala fama al rol paterno y no faltan razones para justificar la casi universal tensión que rodea la importante figura en la definición de cada ser humano. Las madres parecen, por el contrario, envueltas en un nimbo de santidad al que los hombres rara vez llegan.

Pero también existen los padres que de buena gana aceptan su rol y pueden incluso ser heroicos en él.

Los cineastas, hombres en la mayoría de los casos, han narrado la figura paterna con menor frecuencia que la materna y no se han ahorrado comentarios críticos, pero también más de algún elogio que, de seguir multiplicándose, podría significar que la especie está mejorando.

PADRES CRÓNICOS

Son los dominantes, los que no se explican, los que se guardan las emociones por sospechar en ellas fragilidades que se teme asumir. Son los Cronos devoradores de su prole, a la que ven como amenaza a su poder.

Es decir, el tremendo Noah Cross que **John Huston** interpretó a la perfección en «**Chinatown**» (Roman Polanski, 1974). Pero hay otros que con mayores matices develan las contradicciones de la humana imperfección de lo masculino.

«Padre padrone»

(Paolo y Vittorio Taviani, 1977)

Gavino quiere estudiar, pero su padre lo va a sacar de la sala de clases para enviarlo al cerro a cuidar ovejas. Insistirá en estudiar y para ello se empapará de su cultura vernácula de pastor sardo hasta llegar a ser profesor universitario. Pero el padre patrón no se la hará fácil. Relato autobiográfico, que el propio escritor Gavino Ledda conduce para develar un mundo arcaico de dependencias y sometimientos que



los hermanos Taviani supieron filmar con auténtica inspiración. La secuencia en que la música de un tocadiscos saca al protagonista del hoyo en que ha vivido es de las que no se olvidan. Palma de Oro en Cannes, con un jurado presidido por Roberto Rossellini.



«El padre»

(Florian Zeller, 2020)

La porfía de este padre anciano “que no quiere molestar” y los resultados adversos que produce con ello, podrían aparentemente absolverlo de culpas en este caso. Pero nada nos asegura que la sucesión de delirios que padece no sea, además, ajustes de cuentas con un pasado que su hija ha sufrido en silencio, sabiendo no ser la favorita de su padre. ¿Es su enfermedad resultado de un proceso natural de deterioro o son los fragmentos de una memoria con cargo de conciencia? ¿Tal vez el costo de sostener el éxito profesional de una vida cuyos fragmentos emocionales rotos buscan un ajuste ya imposible? Superlativa actuación de Anthony Hopkins.

«Carácter»

(Mike Van Diem, 1997)

Un enérgico joven atraviesa edificios y largos pasillos para clavar un puñal sobre la mesa en que un tenebroso hombre de sombrero está anotando datos en columnas. Con profundo desprecio el joven da media vuelta y se va, para volver aún con más furia. Será el principal sospechoso del asesinato descubierto más tarde. Un hijo bastardo, una madre extirpada de emociones, un pretérito de carencias y dificultades, y un padre que supera a Darth Vader en maldad pura: un prototipo del capitalismo, como el padre de los Karamazov. Relato tenso y de retorcidas emociones, quizás convencional en las formas, pero finalmente validado por una sola palabra final, que también puede ser entendida como una compensación o una condena. Ganadora del Oscar a la Mejor Película Extranjera.

PADRES MORALES

No basta la biología para hacer un padre. También hay que sacarse la coraza, como lo hace Héctor en «La Iliada» para despedirse de su hijo, antes del combate que le será adverso. Lo toma en brazos y lo eleva por sobre sí. Es lo que hace todo aquel que anhela ver a sus hijos superándolo.



«El chico»

(Charles Chaplin, 1921)

Un padre adoptivo en medio de la miseria y que enfrentará todo por el amor de ese niño, incluso el difícil momento en que la madre biológica lo quiere de vuelta. Lejos de toda corrección moral, Charlot enseña sólo transgresiones más que oficios honestos a su hijo, pero no permite que le falte nunca lo esencial: el amor. Una obra maestra y uno de los mayores éxitos de uno de los genios del cine.



«Ladrón de bicicletas»

(Vittorio de Sica, 1948)

En la triste Roma de la postguerra, un padre y su hijo buscan la bicicleta que les ha sido robada y que es esencial para el trabajo que debiera financiar el hogar. Una película que debiera ser vista en todos los colegios del mundo, un tesoro de lo más noble que el cine puede ofrecer y un testimonio de los años más difíciles de un siglo bélico. Guion perfecto en su sencillez realista, intérpretes que llegaron a borrar la idea misma de la actuación y una cámara que está casualmente cerca de los hechos. Un chofer de micro dijo: “Esta película no la hicieron los cineastas, simplemente un día fueron y ya estaba ahí”. Estremecedora.

«La vida es bella»

(Roberto Benigni, 1997)

Aunque podamos calificarla de menor después de los notables ejemplos anteriores, debemos reconocerle a Benigni el acierto de unir forma y contenido del mejor de los modos posibles alrededor de un tema tan difícil y serio como el Holocausto. Guido (Benigni) se inventa un juego para hacerle creer a su hijo que están participando en una competencia en la que obtendrán un tanque si vencen, pero la realidad es que por ser judíos han sido reclusos en un campo de concentración. Fue un éxito mundial y Benigni ganó el Oscar al mejor actor y se sigue comprendiendo la razón. 



PADRE CHINO.

Preso político huye para ir al pueblo vecino a ver el noticiario de una función de cine en el que aparecerá su hija por «Un segundo» (2020), original y eficaz relato de Zhang Yimou.



EJEMPLARES CHILENOS.

Dos películas mayores de nuestro cine nos ofrecen un sólido retrato de la paternidad nacional: don Julio de «Julio comienza en julio» (Silvio Caiozzi, 1979), pertenece a la categoría de los padres patrones; y Mario, el padre de «Valparaíso mi amor» (Aldo Francia, 1969), a la de los que han llegado a la delincuencia por dar de comer a sus hijos.



La Ciencia como un espacio de salvación

«Rita», la cuarta entrega del proyecto Ciencias + Artes + Audiencias, se estrena a fin de mes en el Teatro Mori Recoleta. En la obra hay una serie de concomitancias que tienen que ver con las relaciones humanas, como la discusión que niega la pandemia o que se opone a las vacunas, por ejemplo.

Por_ Marietta Santi

En un futuro cercano, dos abuelas epidemiólogas disputan la tuición de su nieta Rita, una adolescente que ha perdido a sus padres en una catástrofe producida por sucesivas pandemias mundiales. Ella está sumida en un sopor e ignora la lucha de ambas mujeres, destacadas investigadoras que representan dos formas de abordar la enfermedad: Octavia (**Patricia Rivadeneira**) busca respuestas a las causas en una base de experimentación genética, en tanto Margarita (**Coca Guazzini**) ha preferido un camino alternativo y entiende de forma holística los procesos curativos. Esta es la trama general de «Rita», de la que se desprenden diversas reflexiones y preguntas complejas que abarcan desde la controvertida posibilidad de la manipulación genética, hasta la predicción de un enfrentamiento generacional en torno al rol de la Ciencia y la Medicina. La pieza, escrita por el dramaturgo **Gerardo Oettinger** («Pompeya») y dirigida por **Manuel Morgado** («Un montón de brujas volando por el cielo»), es parte del proyecto de divulgación Ciencias + Artes + Audiencias, que lidera el crítico y programador de artes escénicas, gestor cultural especializado en formación de públicos y desarrollo de audiencias, **Javier Ibacache**. Según explica, detrás de la obra hay un estudio que se basó, principalmente, en artículos publicados en torno a la pandemia desde el campo de la investigación epidemiológica (sobre los tratamien-

_LA PRINCIPAL MOTIVACIÓN

Desde el 2018, el programa Ciencias + Artes + Audiencias se propone abordar temáticas que se discuten en distintos ámbitos de las ciencias a través de la creación de obras teatrales. En los contenidos ha contado con la colaboración del Instituto Milenio de Astrofísica, el Museo Nacional de Historia Natural y la Fundación Meri, junto con la asesoría de expertos. Su primer estudio de públicos muestra que la principal motivación de asistencia es el contenido (38%), que existe una alta satisfacción en relación a las expectativas (85% recomendaría la obra vista), que un porcentaje relevante del público proviene del ámbito de la ciencia (40%), y que la mayoría de los asistentes se muestra interesada en profundizar en los tópicos abordados por la pieza vista (67%).

tos o las hipótesis del surgimiento del Covid-19), pero también el equipo revisó textos que analizan las consecuencias sociales. Esta iniciativa ha tenido ya tres interesantes entregas: «Réplica» (2017), que toca el tema de la inteligencia artificial; «Greta» (2019), que hurga en la tensión entre el pensamiento mítico y el científico; y «Random» (2020), que propone un viaje a la comprensión de la materia oscura.

“Durante la pandemia surgieron preguntas y temáticas interesantes de abordar, ya que de algún modo se trata de situar a la Ciencia como el nuevo marco que promete un futuro, que viene a ocupar el lugar de la política, a ocupar el lugar de las ideologías, como un espacio de salvación”, comenta Ibacache.

Precisa que en «Rita», producida por la Corporación Cultural de Quilicura, la idea fue hacerse cargo de las diversas formas que toma la incertidumbre provocada por el confinamiento, desde discursos negacionistas a discursos optimistas, sin obviar los que vienen del mismo conocimiento científico. Por supuesto, un lugar importante lo ocupa la confrontación –hoy en día muy presente en Chile– entre los saberes tradicionales, reconocidos por la Ciencia, y aquellos alternativos.

Ficción hecha realidad

El director, Manuel Morgado, participó de la investigación y confianza que al comienzo se preguntaba cómo dirigir una historia que le parecía lejana y distópica. “En dos meses esta ficción se ha vuelto realidad. Eso fue lo más mágico, lo más interesante”, concluye. La pieza está fragmentada en términos de desarrollo, y los cuerpos de los personajes están marcados por la incertidumbre. En ese sentido, las dos abuelas protagonistas están definidas por sus convicciones y su biografía profesional. Claramente, el futuro que plantea «Rita» ya no está en el ámbito de la Ciencia Ficción. El bioterrorismo y la manipulación genética, por ejemplo, están al alcance de la ciencia internacional. Y ya existe la técnica de edición genética CRISPR, sistema que está revolucionando la biología, y que permite cortar y pegar trozos del genoma de un ser vivo con enorme precisión. ¿Una de sus aplicaciones? animales y plantas a medida...

Como lee. Así las cosas, la propuesta de este montaje pronto será presente para todos y no una mera especulación teatral. 

_ficha

Teatro Mori Recoleta
(Bellavista 77)
24 de junio al 31 de julio, 2022.
Viernes y sábado, 20:30 horas;
domingo, 19.00 horas.
Entradas: \$12.000 general
www.puntoticket.com



El equipo de «Rita»: el dramaturgo Gerardo Oettinger, las actrices Patricia Rivadeneira y Coca Guazzini, junto al director Manuel Morgado. Foto: Simon Pais.

«El rastro de aquella noche» El existencial viaje que explora el concepto de pareja

En tono de tragedia contemporánea, de gran atractivo audiovisual tanto por la música, como por la introducción de miniaturas y de imágenes filmadas en directo, esta obra a cargo de la compañía valenciana Teatro de lo Inestable, se presentará sólo por tres días en el Teatro UC.

Por_ Marietta Santi

La huida, desesperada o no, es un recurso instintivo al que siempre ha recurrido el ser humano. Hay quienes huyen de los desastres amorosos, otros de las guerras, las quiebras financieras, las pérdidas de cualquier tipo, la rutina...

La opción de huir está siempre presente, escondiendo una ingenua promesa: cuando lleguemos a la meta, lo malo habrá quedado atrás. En la obra «**El rastro de aquella noche**», escrita y dirigida por **Jacobo Pallarés**, los que huyen son un hombre y una mujer, una pareja, que luego de sucesos traumáticos –que permanecen desconocidos para el público– deciden escapar hacia el norte. Más precisamente, a las Islas Lofoten, archipiélago y distrito de Noruega, situado en la provincia de Nordland, por encima del círculo polar ártico. Lugar donde parece que van a encontrar aquello que buscan, el lugar mítico. Pero el trayecto devela que sus protagonistas no ven el viaje con los mismos ojos.

En un montaje que tendrá tres funciones en el **Teatro UC (@teatrouc)**, los días **30 de junio, 1 y 2 de julio**, que fue pensado antes de la pandemia y cuyo estreno recién se concretó en junio del año pasado, el elenco repasa la relación femenina/masculino en la historia de la Humanidad. Se trata de un texto escrito en tono de tragedia contemporánea, buenas actuaciones y una puesta en escena que combina desgarradores diálogos con apoyo de delicadas maquetas y muñecos en miniatura.

De gran atractivo, este título forma parte de una trilogía compuesta además por «**Family(es)**» (2018) y «**El aniversario**» (2019), y que elige la casa como lugar espacial al que referirse. Pallarés, director y fundador de **Teatro de lo Inestable**, explica que “en la primera pieza está la casa propia, la desaparición de la casa, de los recuerdos, de la memoria, por un desahucio. La segunda obra gira en torno a la celebración de un eterno cumpleaños detrás de unos muros que los europeos están construyendo para ponerse a salvo de los otros. Y esta tercera muestra centra la mirada en las marcas de la casa, la casa derruida al máximo, con las vigas corroídas, las ratas paseando por sus sombras”.

El autor agrega que se trata de la reflexión propia de las personas nacidas en los 70: “Estamos a la intemperie gracias a las malas decisiones de nuestros padres, y no de nuestras madres. Nuestros



FOTOS: TEATRO DE LO INESTABLE

padres son los causantes de nuestros desahucios, de nuestros monstruos y muros con concertinas, y de las guerras”.

No es extraño que la pareja protagonista de «El rastro de aquella noche» huya hacia el norte, ya que la dicotomía norte-sur habla del contraste entre ricos y pobres, buenos y malos. Una mirada que se ha extendido durante siglos en el mundo occidental.

Entonces, hay que salir corriendo lo más al norte posible para dejar atrás la ruina, las guerras, el miedo. Pero la fatalidad siempre acecha. En ese contexto, Él (**Juan Andrés González**) empuja a su compañera a seguir sin mirar atrás. Ella (**Alejandra Mandli**) sólo quiere detenerse y descansar, además de rescatar su pasado, examinarlo y colorear las partes borroneadas.

La puesta en escena plantea un conflicto entre el hombre y la mujer. Una tensión fuerte, crispada. Ella pregunta, él apenas res-

ponde y toma una actitud paternalista, de guía, simulando que sabe dónde van. Y a qué van.

Su director, detalla: “Hay un primer momento en que la mujer se deja llevar, un segundo momento en que necesita recordar, y un tercero en que se da cuenta de todo lo que está pasando y de la traición del hombre a la historia”. En su reflexión, el hombre –entendido como el ser humano de sexo masculino– es malo por naturaleza: “A partir de la idea de que el hombre es el conductor de los desastres que imaginamos, coloco a la mujer como

un ser que se ha dejado llevar con violencia por la historia del hombre. Y que cae rendida por las múltiples traiciones y cantos de sirena de su compañero de especie”, asegura Jacobo Pallarés.

El mundo filosófico-existencialista que se desprende de la obra, contrasta con los maravillosos escenarios en miniatura diseñados por el grupo creativo español **Los Reyes del Mambo**. Abetos, nevazones, montañas, seres liliputienses, completan el espacio en que se mueven los protagonistas, quienes los hacen aparecer y desaparecer con ayuda de una cámara manejada por ellos mismos. Ciertamente, «El rastro de aquella noche», a cargo de [#teatrodeloinestable](https://www.teatrodeloinestable.com) encontrará eco en el público chileno tanto como lo ha hecho en otras latitudes. Porque, ¿quién no ha querido huir de una vez por todas y dejar que los problemas simplemente desaparezcan? 🍷



“Somos seres con alma... tenemos un componente espiritual”

Claudia Darrigrandi se embarcó en un esperado y valiosísimo proyecto: las crónicas recogidas de Carlos Droguett (1912-1996), autor chileno clave en nuestra historia.

Por_ Nicolás Poblete Pardo.

Claudia Darrigrandi Navarro (1975) está a cargo de esta edición publicada por La Pollera. Doctorada en la Universidad de California en Davis, ha editado diversos volúmenes que destacan por su trabajo de investigación, reflexión y rescate histórico, entre ellos, «La melancolía de los contribuyentes: Crónicas de ciudadanos y oficina» (La Pollera 2021), «El affair Moreno» (Editorial Mansalva 2020) y «Escrituras a ras de suelo: Crónica latinoamericana del siglo XX» (Ediciones Universidad Finis Terrae 2014). También coeditó «El arte de pensar sin riesgos» (Ediciones Corregidor 2021). Claudia trabaja como docente en la Universidad Adolfo Ibáñez y es investigadora del Centro de Estudios Americanos (CEA). Aquí comparte la propuesta que la condujo a participar en un esperado proyecto.

–En tu prólogo destacas “el dolor” como tema recurrente en las crónicas, columnas y reseñas de Carlos Droguett. Agregas que “la escritura no lo remedia, no despoja del dolor, al contrario, duplica su existencia”.

“Sí, destaco ese aspecto porque es un continuo, aparece y reaparece, de forma quizás no permanente pero sí constante, su escritura continúa y perpetúa el dolor. En la escritura misma, esto él lo identifica, y también lo proyecta, lo extiende...”.

–Planteas una “retórica del sufrimiento” como lectura recomendada. Ese dolor histórico remite a la Conquista, la Colonia. ¿Cómo llegaste a esta propuesta?

“Droguett tiene una visión muy integral del ser humano, tiene mucha conciencia de su complejidad y de la complejidad de su historia, se adentra en el barro, en esas referencias que hace al origen de Chile, no elude el trauma de la Conquista. Esta idea se potencia cuando la vinculamos con su obra narrativa, con sus novelas «100 gotas de sangre y 200 de sudor», «Supay, el cristiano», «El hombre que trasladaba ciudades». Cuando leo a un o una cronista nacional, busco relaciones con otros/as cronistas latinoamericanos, y esa referencia dolorosa a la Conquista en tanto origen me recordó a las crónicas del mexicano Carlos Monsiváis,

en general, y una en particular, sobre el día de los muertos, quien plantea una historia circular y sacrificial para el caso mexicano. El sacrificio se repite una y otra vez; el trauma de la Conquista se repite. En ese sentido, me interesa establecer relaciones entre los cronistas latinoamericanos y, en este caso, podía establecer una, a pesar de las enormes, casi insalvables diferencias estilísticas de ambos escritores. Es un peligro generalizar, pero no sé si muchos escritores del período de Droguett (e incluso posterior) reflexionan tanto sobre ese origen histórico. Asunto que tiene relación en el lugar que han ocupado las culturas originarias en nuestra sociedad, problema que se ha comenzado a acordar con fuerza en la última década. Droguett no olvida el origen, no lo niega, porque es problemático. En ese sentido, gran parte de la defensa que hace de su novela «100 gotas de sangre y 200 de sudor» tiene que ver con aquello: mostrar la crudeza de la Conquista, señalar la herida. Él hace una importante reflexión sobre nuestro origen nacional (categorías que hoy cuestionamos, sin duda, pero más vigentes en ese entonces) y traza ese dolor, ese trauma, que luego se va repitiendo, en otros contextos, sectores, a lo largo de la historia de Chile”.



“Gran parte de la defensa que Droguett hace de su novela «100 gotas de sangre y 200 de sudor», tiene que ver con mostrar la crudeza de la Conquista, señalar la herida. Él hace una importante reflexión sobre nuestro origen nacional”, reflexiona Claudia Darrigrandi Navarro.

–Las crónicas, al igual que las ficciones de Droguett, destacan lo popular como un escenario para reflexionar sobre las tradiciones y una identidad chilena. También hay una búsqueda más espiritual sobre el origen.

“Droguett destaca una y otra vez que somos seres con alma, que tenemos un componente espiritual, aquello que no podemos tocar, medir o cuantificar. De ahí ese tono que cuestiona esa pulsión interrogativa sobre la condición humana. Por eso el dolor me parece interesante, o las emociones en general que están presentes en sus crónicas. Somos también emociones, hay una emocionalidad que nos constituye. El dolor, el sufrimiento, sería esa emoción fundacional, por decirlo de alguna manera”.

–La selección de crónicas en torno a la guerra está compuesta por escritos del año 1940. ¿Qué conflictos políticos crees que Droguett monitoreaba con más atención?

“No podría responder con precisión, pero sin duda que la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial generaron mucho impacto en él. Habría que señalar que en los 30, y sin duda en los 40, la fotografía ya está masificada en la prensa (periódicos y revistas), y si uno piensa en la revista «Zig-Zag», por ejemplo, en los años de la segunda guerra prácticamente ese era todo el contenido de la revista. Los medios se volcaron al conflicto y había bastante material visual. Me parece que fue un impacto importante, de envergadura, el poder ver la guerra. Si a esto le añadimos la sólida conciencia que Droguett tiene sobre la Humanidad, no me cabe la menor duda que el conflicto bélico, asociado a uno de los genocidios más grandes de la historia, capturó toda su atención. A Droguett le importaba mucho la política. En sus publicaciones del diario «Extra» (de corta duración, fundado junto a su amigo Juan de Luigi, algunos dicen que para apoyar la candidatura de Gabriel González Videla) hace el giro hacia Latinoamérica y, en ese contexto, hace el seguimiento de los programas populistas y/o revolucionarios. Le interesaba lo que estaba pasando en la región, Argentina, sin duda con el peronismo, pero también lo que pasaba en Bolivia, Perú, país que dio origen al APRA, que abogaba por una revolución de carácter continental. Además, a Droguett le interesaban los movimientos de masas, porque se identifica con la clase media, y también es consciente del protagonismo que este sector estaba tomando tanto para el devenir político como para el cultural”.

–Háblanos de tu motivación para emprender este laborioso proyecto.

“Ah, bueno, tengo un interés de larga data por la crónica latinoamericana, en particular por aquella publicada entre 1930 y 1970, un período en el que todavía falta mucha investigación. Me interesa establecer genealogías, relaciones, interés que viene de mi formación de historiadora, supongo. En el caso de Chile en particular, falta mucho que hacer todavía, no tenemos grandes paradigmas, aunque sí grandes figuras como Jenaro Prieto, Edwards Bello, Roberto Merino, Pedro Lemebel (y otros, seguro, olvido). Luego hay muchísimos libros de antologías de crónicas de otros autores (que no entro a detallar porque puede ser una lista sin fin y, a su vez, podría omitir sin querer a varios), pero que no están puestos en relación entre ellos. A mí me motiva eso, establecer relaciones, identificar paradigmas. Como la crónica es un género muy flexible y de difícil definición –más allá de decir que es un género híbrido–, me interesan las diferentes expresiones que existen de ella misma. Por último, uno de los momentos más felices para mí ocurre cuando estoy en un archivo viendo revistas y periódicos. Siempre es sorprendente, estalla la curiosidad y la creatividad, aunque quizás después olvide ideas, o no pueda desarrollar todo lo que ahí surge; como sea, es un momento hermoso y feliz”. 



Carlos Droguett

(Santiago, 1912-1996)
Narrador chileno, Premio Nacional de Literatura 1970. Entre sus libros más reconocidos están «Patatas de perro» y «Eloy». Su narrativa se caracteriza por el uso del estilo indirecto libre y una prosa muy recursiva, así como por una fuerte presencia de temáticas sociales, sellos que distinguen a sus obras más emblemáticas, como «El hombre que trasladaba las ciudades» y «El compadre».



«Mi ignorancia tiene disculpas: Crónicas de patria, pobreza y guerra mundial»

Carlos Droguett

La Pollera Ediciones, 2022

183 páginas.

\$12.900.



Siri Hustvedt

Escribir: un acto mental, emocional y corporal

El punto de partida se sitúa en 2006, cuando Hustvedt da una conferencia en el St. Olaf College, Minnesota, en homenaje a su padre recientemente fallecido.

Por_ Jessica Atal

Escribir tiene enormes beneficios terapéuticos y la estadounidense **Siri Hustvedt** (1955, Minnesota) lo sabe porque, además de su pasión por la literatura, su fascinación por las ciencias del cerebro y la mente humana, la ha llevado a una profunda investigación, especialmente en los campos de la neurociencia, psiquiatría y psicología. «**La mujer temblorosa o la historia de mis nervios**» (2009) es un ensayo centrado, por una parte, en su experiencia personal tras sufrir un ataque convulsivo y, por otra, en la literatura psiquiátrica de los últimos ciento veinte años en busca de un diagnóstico que no logran determinar los especialistas.



«La mujer temblorosa o la historia de mis nervios»

Siri Hustvedt
Seix Barral, Santiago,
2020.
238 páginas.

El punto de partida se sitúa en 2006, cuando Hustvedt da una conferencia en el St. Olaf College, en homenaje a su padre recientemente fallecido y quien había sido profesor del departamento de filología de esa universidad privada de artes liberales en Northfield, Minnesota, durante casi cuarenta años. Hustvedt se encuentra frente a un grupo de colegas y amigos de su padre y, apenas emitir las primeras frases, su cuerpo comienza a temblar como si fuera presa de un ataque epiléptico. Asombrosamente, y a pesar de los temblores, finaliza el discurso. Si bien su cuerpo está totalmente descontrolado, su voz no se ve afectada en lo absoluto.

¿Qué le había ocurrido? Lo siguiente fue visitar a varios especialistas sin que ninguno pudiera emitir un diagnóstico definitivo, pero estaba claro

que sus temblores no eran producto del pánico ni de la fobia. Tenía entonces que tratarse de un desorden “de conversión” (antes conocido como histeria) que asociaba su propia historia y la muerte de su padre. Pero esta teoría también es descartada. Hustvedt, entonces, recurre a un psiquiatra, le recetan medicamentos, pero tampoco funcionan. Los especialistas concluyen que se trata de algo neurológico, si bien no descartan el detonante emocional. La forma de escribir este ensayo es, así, desde dos perspectivas: lo externo —ella, la mujer temblorosa— y lo interno —yo, la dueña de mis nervios.

Hustvedt padecía migrañas desde niña y lo que había comenzado como mera curiosidad por el mundo de la neurología, la psiquiatría y el psicoanálisis en un intento de entender el motivo de aquellos malestares, se convierte en una gran pasión, algo común entre escritores que necesitan ahondar en la profundidad psicológica de un perso-

HENRIK MONTGOMERY / IT NEWS AGENCY /



naje para saber qué los motiva a realizar una acción determinada, qué fuerza interna o élan vital impulsa su vida y delinea su destino. En este escenario aparece uno de los más atractivos héroes de la literatura rusa, **Rodion Románovich Raskólnikov**, protagonista de la monumental novela «**Crimen y Castigo**» de **Fiódor Dostoievski**. El autor ruso fue un genio a la hora de retratar el caos sagrado que es el alma, sus claroscuros e infinitos laberintos. Apodado “el psicólogo de los psicólogos” por Stefan Zweig, Dostoievski dio vida a un *alter ego* que conmueve hasta los huesos; Raskólnikov atrapa y no nos suelta más, encarnando la dualidad más pura que define la condición humana: es el criminal-redentor, integrando en su esencia la dualidad de vida y muerte, lo demoníaco y sublime a la vez. La experiencia de Dostoievski se asemeja en cierto modo a la de Hustvedt. No sabemos las emociones que ella guardaba por su padre, pero sí sabemos que el escritor ruso odiaba a su progenitor y después de muerto, y debido a la tremenda culpabilidad que sentía por haberle deseado la muerte (los psicólogos aún nos dicen que en algún momento de la vida hay que matar al padre y hay que matar a la madre también), comenzó a sufrir ataques epilépticos. El caso de Hustvedt, asimismo, se estudia como epilepsia debido al tipo de temblores que sufre. No olvidemos que comienzan después de la muerte de su progenitor en el mismo momento en que ella se presta a rendirle tributo. ¿Acaso sus temblores son reflejo de alguna emoción surgida en relación con su padre?

El antiguo protocolo imperial nipón —escribe **Amélie Nothomb** en su novela **«Estupor y Temblores»**— establece que uno debe dirigirse al Emperador con “estupor y temblores”. Los temblores, en el caso de la tradición japonesa, corresponden a un respeto sobrehumano. El respeto puede confundirse con el miedo (no olvidemos el “temor a Dios”) y quizás es justamente el respeto a su padre (¿o la culpa?) lo que hace temblar a Siri o tal vez existe de fondo un problema de represión o un factor de disociación... Como lectores, jamás lo sabremos. Lo único cierto, a fin de cuentas, es que los médicos llevan siglos estudiando este tipo de ataques convulsivos y las razones o enfermedades asociadas pueden ser muchas y difíciles de diferenciar. Su libro podría haber finalizado aquí, concluye la autora. Porque, en definitiva, ¿de qué sirve conocer la verdad con nombre y apellido? ¿Eliminaría sus temblores? Probablemente no, porque el diagnóstico profesional no es más que el veredicto de un “otro” hacia una “ella” totalmente distanciado de la experiencia del “yo”. Entonces, más allá del diagnóstico, lo importante es descubrir el sentido de estos temblores.

Es en este espacio, valioso para la comprensión de la propia identidad, donde Hustvedt comienza a experimentar una “extraña dualidad”: además de la existencia del yo, percibe un “otro” que escapa a su control. Esto la lleva a cuestionarse temas eternamente existenciales como, por ejemplo, quién es el dueño del sí mismo, qué significa estar integrado y no separado en fragmentos, qué es la subjetividad. Acaso en su ser coexisten doctor Jekyll y mister Hyde y, si es así, qué lugar ocupa el tiempo, la conciencia, la memoria.

El poder de la palabra

De allí hay sólo un paso a comprender el poder de curación de la palabra, ya sea hablada (muy útil es el uso de la fórmula “me acuerdo” para comenzar) o escrita (la escritura automática planteada por los surrealistas se menciona como ejercicio extraordinario). En definitiva, más que encontrar la enfermedad, lo interesante del relato es el recorrido que plantea inquietudes presentes desde los inicios de la civilización occidental: ¿Quién soy? ¿Qué es lo que conozco de mí misma? ¿Existe efectivamente la dicotomía cuerpo/mente? ¿Cómo se conforma mi identidad? ¿Cómo se conforma la realidad externa? Estas cuestiones son el fundamento de la complejidad de la experiencia y de la percepción humana. El placer de observarnos y la necesidad de hacerlo es extraordinario.

Sin duda, la ecuación exacta de la personalidad sigue siendo un misterio, pero podemos decir que un 50% del pensamiento y de la acción están determinados por la composición interna; y el otro 50%, por las circunstancias externas. Así y todo, el entorno que eventualmente rodeará la vida depende también del tipo de cerebro, emociones y pensamientos de la persona. Cada cual, entonces, determina su destino. Este ensayo es, en definitiva, una reflexión sobre el “yo” —planteado como algo mucho más amplio que la narradora interna— y también sobre las otras voces que, en el punto de inflexión narrativa, la autora integra como parte indisoluble de sí misma. Por lo demás, alrededor de la “isla” del yo interior se despliega el inmenso mar de la inconsciencia, de la que poco o nada sabemos. Hustvedt reconoce, de este modo, la existencia del yo, de aquel “otro” que puede dictaminar un diagnóstico inservible y de aquella otra “mujer temblorosa” que se manifiesta buscando atención y derecho a lugar. Vivimos en la realidad de la ambigüedad, esa que la autora “persigue con palabras”, a pesar de que jamás podrá atraparla; se escapa, inevitablemente, tal como lo hace la mujer temblorosa. 

Infocracia

Hasta nunca libertad, verdad, fraternidad

Por_ Jessica Atal

Libertad, dice el filósofo alemán **Martin Heidegger**, “es la pertenencia a la propiedad del ser”. Tan sólo desde la unicidad del ser experimentamos la extrañeza del ente como propiedad. Pero es difícil actualmente hablar de “unicidad del ser” y de “pertenencia a la propiedad del ser”, pues vivimos inmersos en la realidad virtual y pertenecemos a la “sociedad de la información”, como afirma el filósofo surcoreano **Byung-Chul Han** (1959, Seúl) en su libro **«Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia»** (2021).

En un lenguaje simple y directo, Han define la infocracia como el sistema que llega para reemplazar a la democracia, próxima a su extinción. Esta nueva forma de dominio, poder y gobierno —según explica este profesor de Filosofía y Estudios Culturales en la Universidad de las Artes en Berlín y autor de más de quince obras, entre ellas **«No-cosas»**—, da cuenta de una sociedad a la que no le interesa la verdad, tal como la entendía **Platón** o, siglos más tarde, **Hannah Arendt**, quien veía en la verdad “la firmeza del ser”.

Por el contrario, el ser ahora conforma lo incorpóreo y oscilante, tan distanciado de la verdad como lo está de la libertad, perdido entre el ruido ensordecedor de una ola abrumante e ininterrumpida de información. En este universo fugaz (la información no tiene consistencia ni duración) y de apariencia infinita es, de hecho, imposible sostener la cualidad de verdadero, ni siquiera en aquel “ser” que en una época definíamos como único e indivisible.

Sin duda, resulta perturbadora la cruda radiografía que hace Han de la sociedad contemporánea, donde la infocracia avanza a pasos agigantados sin tiempo ni espacio para dimensionar sus consecuencias. La sociedad global, totalmente adicta al entretenimiento que brinda la pantalla, remite inconfundiblemente a **«Un mundo feliz»** (1932), de **Aldous Huxley**, quien visionariamente recreó en su novela un “cine de sensaciones” al que se exponen las personas para así, junto al uso del “soma”, la droga que aumenta la sensación de felicidad, aturdir las y dominarlas. “La gente no está vigilada, sino entretenida”, postula Han, dando cuenta de una nueva forma de dominación y sometimiento.

La adicción a la pantalla y a las redes sociales controla y manipula, acaso con mayor intensidad, a través del engaño y la ilusión de libertad.

Es cierto que ya no está aquel *Big Brother* de **George Orwell** “over you and watching you”, vigilando cada movimiento y pensamiento, sino que la dominación se presenta como “libertad, comunicación y *community*”. La vigilancia se introduce entre las cuatro paredes de nuestros dormitorios, en nuestro día a día en forma de “*convenience*”. Los salvadores actuales son los *influencers* y los discípulos somos los seguidores (*followers*) que participamos de la vida de los primeros comprando productos que ellos dicen consumir. De este modo, somos parte de una “eucaristía digital”, comulgando todos en la misma Iglesia que conforman las redes sociales y medios de comunicación. ¿Cuál es el amén? El **LIKE**  a todas luces. La actividad frente a la pantalla es, por otra parte, casi siempre una interacción individual y las relaciones personales se debilitan de manera alarmante y polarizadora. Han ha definido, asimismo, una “Sociedad del Cansancio”, donde la exigencia y el poder no vienen desde fuera, sino que el mismo individuo se auto exige, se auto explota y, por lo tanto, termina cayendo en depresión, en su propio derrumbamiento. La identidad se transforma en mercancía, se expone e incluso se inventa, sin restricciones aparentes. Cada uno se muestra como quiere, y esto es especialmente preocupante cuando se trata de jóvenes y adolescentes que no tienen plenamente definida su personalidad ni su carácter. 



«Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia»
Byung-Chul Han.
Taurus, Uruguay
2022, 103 páginas.

Un francés no tan francés

Era un tipo serio, quitado de bulla, nada de espectacular. Jacques Bouveresse falleció en mayo de 2021, a los 80 años. Sus libros hablan por él.

Por_ Edison Otero

El filósofo al que se refieren estas líneas no fue un individuo que hubiese renegado de su tierra de nacimiento y que se disgustara al oír la Marsellesa, o de ver flamear la bandera nacional, que despreciara el vino o se abstuviera de comer queso. Tampoco fue un alumno que llegara a subestimar la formación que recibió en las instituciones francesas de enseñanza. Menos aún se trató de un sujeto que aborreciera la dedicación que mantuvo toda su vida adulta por la Filosofía. Hasta aquí, **Jacques Bouveresse** (1940-2021) cumple todas las cualidades de un francés de tomo y lomo.

Pero, sin duda de ninguna especie, fue un miembro atípico del universo académico francés y, en particular, de la escena filosófica que elevó a superestrellas, a vedettes, a figuras del espectáculo, a celebridades, a personajes como Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze o Jean Baudrillard, y que brillaron convirtiéndose en uno de los más exitosos productos franceses de exportación. Para Bouveresse había mucho de engañoso en toda esa parafernalia. Resulta innegable, con todo, admitir que a partir de Jean Paul Sartre, la filosofía francesa inundó muchas facultades de humanidades y muchos departamentos de literatura en el mundo entero, hasta hace muy poco tiempo. Resulta entendible que siendo tan disonante respecto de la música predominante, Bouveresse fuese percibido como un quintacolumnista, un infiltrado, un desviante o un antipatriota, un agente encubierto, en suma. Ocurre que no sólo no ocultó sus diferencias sino que las publicó una y otra vez.

En un libro de 1984, que fue traducido en 1989 con el título de **«El filósofo entre los autófalos»**, y el subtítulo de **‘Una visión crítica de las corrientes actuales de la filosofía francesa’**, Bouveresse incluye la siguiente afirmación: “En Francia, la filosofía es ante todo una disciplina literaria, en que la calidad de la escritura casi puede volver secundarios tanto el contenido como la argumentación”. Se sumaba así a la calificación de ‘literofilosofía’, acuñada por el filósofo brasileño José Guilherme Merquior, como expresión acertada para describir el estilo francés predominante de escritura filosófica. Una consecuencia crucial de la valoración desmedida de los criterios literarios y estéticos, es la subvaloración de los estándares lógicos y epistemológicos. Así, una prosa rebuscada, artificiosa, no es juzgada por el eventual carácter verdadero o falso de sus afirmaciones de contenido, sino por su apariencia de profundidad, sus rasgos formales, su capacidad para impresionar las sensaciones del lector, el grado de excitación que provoca. Bouveresse llama precisamente la atención sobre la pretenciosa creencia de que un pensador es más interesante y agudo

conforme menos se entiende lo que escribe. En 1999, dedicó páginas de antología al instrumental retórico de la filosofía francesa de su tiempo, en el libro **«Prodigios y Vértigos de la Analogía: Sobre el abuso de la literatura en el pensamiento»**.

Recogiendo de la tradición filosófica la afirmación de que la analogía no es una demostración sino un recurso para sugerir, da variados ejemplos del abuso de la analogía. Parece que la norma es, sencillamente, que todas las cosas se parecen a todas las cosas. Cualquier afirmación puede pasar las aduanas porque siempre

tendrá alguna semejanza con alguna otra afirmación. “Padecemos hoy en día todos los inconvenientes del reemplazo sistemático de las normas cognitivas por criterios que son siempre, en última instancia, de naturaleza más o menos estética”, dice Bouveresse.

Por cierto, advierte que las estrellas del firmamento filosófico tienen la curiosa, y más sospechosa, coincidencia en las tesis de que la verdad no existe, que es un fraude, que la objetividad es una

maniobra de poder, y que la claridad le sobreviene a los pensadores cuanto más nadan en el mar de sus subjetividades. En tal caso, cualquier afirmación aproximadamente sensata no tiene diferencia alguna con otra afirmación arbitraria, antojadiza y pretendidamente acertada en tanto que personal. La finalidad es impresionar.

Otra incursión lamentable de las figuras del *star system* filosófico francés (tal como lo caracteriza Noam Chomsky) es, de acuerdo a Bouveresse, la utilización imprecisa y elástica de conceptos y teorías del ámbito científico. Ideas como la teoría del caos, los teoremas de incompletitud de Gödel, la relatividad einsteiniana, el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg o la teoría de las catástrofes, son objeto de una sistemática tergiversación por parte de autores como Lacan, Derrida y otros. El hecho lato es simplemente que hablan de lo que no saben. Bouveresse recuerda a Robert Musil (una de sus referencias frecuentes) cuando critica el estilo de pensar de Spengler, que le hace evocar a un falso zoólogo que clasificaría entre los cuadrúpedos a los perros, las mesas, las sillas y las ecuaciones de 4º grado.

Por décadas estuvo a la cabeza del área de Filosofía del Lenguaje y del Conocimiento en el Collège de France, institución de la que fue profesor emérito desde 2010. Especialista en Wittgenstein, llegó a ser una honorable excepción a la farándula filosófica que invadió los medios de comunicación y que convirtió la fama en una ambición traicionera de los intelectuales. 



La carta

Menú de platos y bebestibles

Me gusta que en algunos restaurantes le digan carta al menú de platos y bebestibles. Me hace sentir la destinataria de una información importante. Después de todo, lo es: a través de él tomo una decisión fundamental para ese momento, ese día particular en que almuerzo fuera de casa.

Carta y Menú están hechos de papel.

En latín se le decía *charta* al papel que se usaba para escribir.

Sobre

¿Quién lleva cartas en una cartera?

Hay carteras que, al cerrarse, se parecen a los sobres. En italiano al sobre se le llama *busta*. Es una palabra que nace del francés *boîte*, que significa 'caja'.

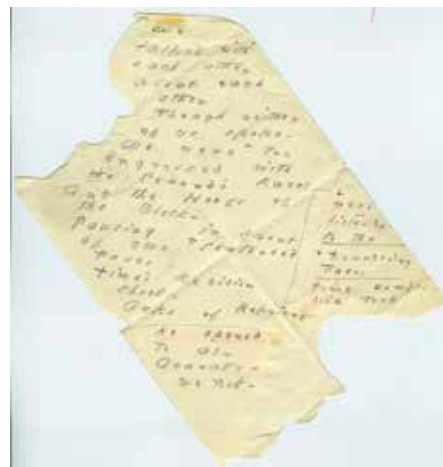


Estuche para cartas, Francia, fines del siglo XVII o principios del XVIII, seda e hilos metálicos. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Netsuke tallado en la forma de una carta doblada de papel con motivos cortesanos, Japón, siglo XIX, marfil. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Uno de los *envelope poems* de Emily Dickinson. Emily Dickinson Collection, Amherst College Archives; The Drawing Center. © «The New York Times»



En 2021, la autora española **Laía Argüelles Folch** publicó «Breve ensayo sobre la carta». Cada capítulo tiene por nombre una de las palabras del título del libro: así, el primer capítulo se llama «Breve»; y el último, «La carta». Mi capítulo favorito es «Sobre». Empieza así: «La capacidad de adherencia de la goma arábiga en el contorno de un sobre se activa con la humedad. Ya sea pasando el borde por una esponja húmeda o simplemente deslizando la lengua, un sobre puede cerrarse. El hecho de que un sobre pueda cerrarse sin necesidad de ningún instrumento adicional, únicamente con la secreción salival, confiere un carácter mágico a la carta».

Pero, no siempre las cartas se han alojado dentro de sobres. En China se ocuparon desde el siglo II d.C., y en el mundo occidental; varios, muchos siglos más tarde. Hacia 1830 recién se inventó el sobre moderno. Antes, entonces, las cartas se doblaban sobre sí mismas varias veces, «dejando la dirección en su exterior, luego se la ataba con varias vueltas de cuerda y, por último, se la cerraba con un sello». Así lo cuenta **Armando Petrucci** en «Escribir cartas, una historia milenaria» (2018).

Doblar una carta de ese modo era complicarla es decir, plegarla sobre sí, *complicare* en latín. Las personas que se complican más de la cuenta están, en realidad, demasiado dobladas hacia adentro.

Emily Dickinson escribía, como Safo, sobre cualquier superficie disponible. Mientras Safo lo hacía en tablillas de cera y fragmentos de vasijas rotas, Emily trazaba versos breves en envoltorios de chocolates y boletas. Durante sus últimos años de vida usó sobres, en especial sus solapas y esquinas. Hay quienes llaman a esos poemas *envelope poems*. De vez en cuando, Emily enviaba cartas a sus amigas, y al interior metía flores secas o grillos aplastados.



William Michael Harnett, «The Artist's Letter Rack», 1879, óleo. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Estampilla

Desde 1839, y gracias a la invención y rápida difusión del sobre, en casi todo el mundo el sello cayó en desuso y fue reemplazado por la estampilla, pequeño artefacto de papel creado en Inglaterra. Para pegar una estampilla en el anverso de un sobre necesitamos, una vez más, de nuestra lengua humedecida. Con ella, quien recibe una carta no debe pagar la tasa postal. La alianza entre el sobre y la estampilla protegió, como nunca antes en la historia, el secreto epistolar.

Correo

Mercurio –Hermes en la nomenclatura griega– es el dios del comercio, el viaje y las comunicaciones. Es el cartero del Olimpo. En algunas imágenes se le representa con sandalias o sombrero alados. Las alas le permiten entregar los mensajes de manera oportuna. Las alas de Mercurio lo hacen volar o, quizás más precisamente, correr. Del verbo latino *currere* vienen –discurren– palabras castellanas como corsario, recorrer, cargar y carro. Por supuesto que correo también. 🐘

*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.

Restaurar la Tierra

La ocupación excesiva de todo el planeta nos exige iniciar un proceso de recuperación. Por cerca de 70 años, hemos maltratado brutalmente su cuerpo y los daños son ahora visibles. La especie humana, por ella misma ubicada en lo más alto de la flora y la fauna, debe reconocer sus catastróficos errores. Y luego, restaurar la tierra. Para salvar su belleza y, de paso, algo esencial de nosotros mismos.

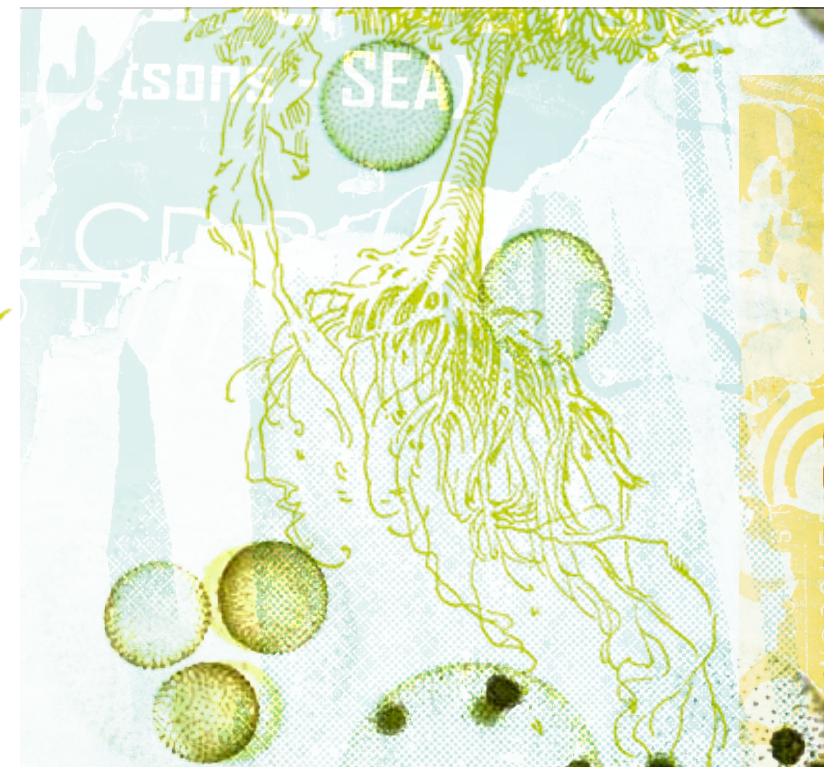
Por_ *Miguel Laborde

Veo por mi ventana una cordillera opaca, seca. No era así hace medio siglo... Son nuestras ciudades, nuestros cultivos industriales, los gases que expulsamos, la han maltratado. Y ya sabemos que los vientos se llevan nuestros desechos y los llevan lejos, incluso hasta el blanco centro de la Antártida, el polar del sur. Hace dos siglos, ante el primer rugido de los motores de la Revolución Industrial, al elevarse los humos de sus trenes y chimeneas, surgieron los románticos levantando la bandera de la Naturaleza. Esa niña Mary Godwin, después Shelley, fue capaz de inventar la ciencia ficción y crear la primera novela gótica, «Frankenstein o el Prometeo moderno», en 1818, con tal de hacernos visible que el ser humano estaba creando un monstruo que, por lo poderoso, no sabría controlar. Prometeo fue el titán insolente que le robó el fuego a los dioses en el monte Olimpo, el que se burló de Zeus, pero la venganza llegó desde lo alto con la caja de Pandora: ¿Fue Prometeo el salvador de la Humanidad, porque toda civilización es hija de ese fuego? ¿Un héroe audaz, capaz de enfrentar a los dioses del Olimpo? O, como creen algunos, ¿el culpable de un progreso que destruye a la Naturaleza?

Si hacia 1800 ya se advertían los riesgos de la tecnocracia y la codicia, para 1950 todo estaba consumado, el fin del hermoso Holoceno, del bello planeta fresco y fértil que surgió después de la Edad de los Hielos, y el inicio del Antropoceno, este tiempo del planeta mancillado, empobrecido.

Como dice **Gilles Lipovetsky**, el nuevo futuro, hace temblar. No vamos a llorar, es tarde para eso, ya se abrió la caja de Pandora. Mejor empecemos a trabajar. Por lo demás, como describe **Layla Martínez** (Madrid, 1987), en su notable libro «**Utopía no es una isla**», en los peores momentos históricos, sin salida, es cuando más real se ha vuelto la Humanidad, el sentimiento de lo humano. Creemos en la desgracia.

Es tiempo de recordar que somos plenamente humanos en relación a la Naturaleza. Somos montañeses, gente de mar o hijos del



desierto porque nuestra manera de ser y estar en el mundo es hija de esa fusión nuestra con el entorno, ese entorno que nos aclaró u oscureció la piel, alisó o ensortijó el pelo, ensanchó nuestros pulmones en las alturas o alargó nuestras piernas en las estepas. Ella nos dio esta forma y colorido, nos diseñó uno a uno. El arte y la cultura han brotado, se han inspirado en la Naturaleza. Como le sucedió a Marta Colvin, a quien Henry Moore, su mentor en Londres, impulsó a recuperar sus raíces, lo que la hizo regresar a Chile, a los pies del volcán Antuco, para iniciar su periodo más fecundo. Se reconoció en esas piedras, en esos paisajes que resonaban en su interior y sintonizaban con su pulso más profundo. Ahí sí pudo oír la música de las esferas, percibir el giro lento de los planetas en la inmensidad.

Podemos viajar sin cesar, rendirnos de admiración ante lugares nuevos, una y otra vez, pero hasta la muerte estamos marcados por la luz de la tierra que nos deslumbró al nacer. Ella es como nuestro rostro, diría Raúl Ruiz; no tenemos otro, es lo que nos identifica.

En México, o en Francia, Alejandro Jodorowsky andaba con una piedra de aquí en un bolsillo: para no perderse. Acá había despertado al asombro de estar vivo, al asombro que está en el origen de la poesía, la filosofía, de las religiones: ¿Qué hago aquí? ¿Por qué? ¿Para qué? En la hora más oscura, Jesús buscó el desierto, esa plenitud desnuda bajo el sol, la que reconfortó sus huesos antes de ascender, poco después, hacia su crucifixión. Un paisaje sanador.

Volver al paisaje del origen para reencontrarse es un hecho clásico, iniciático, frecuente en las biografías de muchos artistas e intelectuales. Como si, de alguna manera, en el origen estuviera escondido —como una semilla—, nuestro propio destino.

Hay quienes reniegan de su lar natal, o incluso lo odian, tal como algunos a sus propios padres. Pero, en uno u otro caso, esos sentimientos también son parte de una identidad. No desaparecen, porque somos lo que amamos, pero también lo que odiamos. Entonces, mejor, dejémonos inundar por el amor a la tierra.



Extraño y solitario

Extraña especie, la humana, débil ante el tigre, el cocodrilo, el oso, incluso frente a serpientes y arañas pequeñas. Y, sin embargo, supo bajar de los árboles y levantar los ojos, en medio de la pradera, hacia las estrellas nocturnas, hasta quedar con la respiración entrecortada.

Hace cientos de miles de años, y en eso podemos reconocer una cultura, fue capaz de ayudar a un herido y salvarle la vida, algo no visto en otras especies. Pero, de la misma época, se encuentran cráneos golpeados hasta la muerte. Por mano humana.

En las culturas ancestrales aparecen árboles sagrados, saltos de agua y bosques profundos transformados en santuarios, así como altas cumbres veneradas en todos los continentes. Pero, no ha habido especie más nociva en el planeta.

El ser humano no sabe qué hace aquí. Pero, en la altura de la montaña, navegando mar adentro, o ante la estepa infinita, ha creído oír señales desde lo desconocido. La Naturaleza es su portal de contacto con lo invisible.

Sin embargo, no ha descansado, en una tarea de siglos, hasta hollar toda tierra virgen. Ya nada es remoto y lejano, las aventuras son ahora en el fondo de la tierra, en los abismos marinos o en otros planetas. La bella corteza terrestre, de esta esfera azul y luminosa que flota en el oscuro cosmos, ha perdido su pureza.

Domesticamos el caballo, del lobo hicimos un perro, sometimos al león en los zoológicos, criamos especies animales para llevarlas a nuestra mesa, horadamos las montañas en busca del fulgor del oro, cambiamos el curso de los ríos y, finalmente, domesticamos el planeta.

De pronto despierta el lobo dentro del perro y nos ataca. La tierra, agotada, casi débil, extiende un manto seco sobre las praderas y deja a la vista sus heridas interiores. Miramos los terrones secos y, con cierta inquietud, intuimos que en algún momento tomamos el rumbo equivocado.

El más rico de los ricos sonríe con una boca llena de dientes demasiado blancos; nos promete pasajes fuera de la estratósfera y asegura que más allá hay otra tierra prometida, esperándonos. Pero, la ciencia dura no dice lo mismo. Como especie hemos logrado explorar millones de años luz sin dar con nada que se parezca a la belleza sublime de este planeta que, hasta hoy, sigue siendo nuestro único hogar en medio del cosmos infinito.

Ser uno con ella

Ya son miles los humanos y humanas, tal vez cientos de miles, los que están vitalmente sintonizados con el ambiente natural, sea con una especie en peligro, con los últimos bosques de alerces milenarios, con las turberas de la Patagonia o los glaciares andinos, entre cantidades de causas, de puro saber, o intuir, que una vez que desaparezcan algo de nosotros habrá muerto, algo irremediable. Algo que, como podría haber dicho el gran Agustín Lara, nos arrancará la vida.

No se usa mucho la palabra Humanidad en estos tiempos. Cada nueva guerra nos hace dudar de que exista como experiencia real, pero si los seres humanos sumaran sus esfuerzos para restaurar el planeta en estas tres décadas críticas —que ya están corriendo, del año 2021 al 2050—, podríamos hablar de un retorno de la Humanidad. Una vez más, el regreso a la Naturaleza puede salvarnos de nosotros mismos, una vez más la Madre Tierra vendría a rescatarnos luego de nuestra última estupidez, esta vez, de posibles efectos catastróficos.

El niño, la niña, se extasían con el agua, juegan con la tierra, sueñan con volar por el aire, pero una vez llegada la adolescencia, cuando necesitan encontrar su destino, buscan aventurarse en la Naturaleza e impregnarse de ella, hacer el amor en ella y con ella, ser uno en ella.

No queremos menos, la queremos toda, la queremos toda. Jugar con pasto, amar sobre el pasto, y cuando toque morir, descansar bajo un manto de verde pasto. A todo lo largo de la vida y con la muerte incorporada a ella, queremos un programa de esos, todo incluido.

No nos basta con la ecología, no nos basta con subsistir como especie, necesitamos salvar la belleza de la Tierra si realmente queremos seguir vivos como seres humanos. No queremos ser zombis vagando entre rocas desérticas, asesinandonos por un litro de agua. ☞

*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.



DESAPARICIÓN FORZADA

Los artistas **Fernando Prats** y **Pablo Mora** presentan sus obras en **Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria**, perteneciente al **Museo Nacional de Colombia**.

Se trata de dos propuestas que hacen frente a la barbarie y reflexionan sobre el abandono de las instituciones en la búsqueda de la justicia en Colombia.

El duelo inconcluso frente al drama de la desaparición forzada se convierte en un suplicio latente que fractura de manera irreversible la colectividad. Cuando la desaparición es además un hecho sistemático, no sólo vulnera a la víctima, sino también a sus familiares cercanos y a toda su comunidad, quebranta el tejido social y genera consecuencias de difícil resarcimiento colectivo. Asimismo, cuando esta comunidad sienta sus bases en el arraigo de saberes ancestrales vinculados a su relación íntegra con el territorio que habita, el desamparo se agudiza, su esencia cultural y su humanidad son transgredidas de forma irreversible. La obra de Prats, **«Aún tendría que haber luciérnagas»**, aborda esta compleja realidad: "El título de esta exposición nos presenta la imagen de una última esperanza que, en este caso, me pareció pertinente desde la problemática de la desaparición forzada. Este es un drama que transgrede a nuestro continente latinoamericano y es desde ahí que situamos esta propuesta. La frase corresponde a una cita del poeta Paul Celan de la serie de poemas «Soles filamentos» (1968), quien ha sido un referente en mi trabajo, sobre todo para referirme a cuestiones vinculadas a temáticas de memoria. Las luciérnagas pueden simbolizar una luminosidad que, entre la oscuridad de estos hechos, nos sirve de metáfora para evocar la conciencia en torno a las resistencias, el valor de la vida y la necesaria defensa de los derechos humanos", afirma el consagrado artista visual chileno. Hasta el 14 de julio, los visitantes podrán recorrer ambas propuestas ganadoras de la tercera edición de la convocatoria de Fragmentos en sus dos modalidades: artista emergente y artista con larga trayectoria. Los trabajos fueron seleccionados por un destacado grupo de jurados integrado por: Julieta González, curadora e investigadora; Nelly Richards, teórica cultural y crítica; y Daniel Castro Benítez, director del Museo Nacional de Colombia desde el 2015 al 2021.



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA
Bogotá
Hasta el 14 de julio
fragmentos.gov.co

GRITO DE GUERRA

«Reclamar la tierra», en el **Palais de Tokyo** de París, reúne a 14 creadores de diferentes generaciones y orígenes culturales, para examinar los vínculos existentes entre la ecología, el feminismo, el socialismo y las políticas indígenas.

"la Tierra no es ni una reserva natural ni un recurso agrícola, es un entramado de relaciones entre minerales, plantas, animales y humanos, es tanto una toma de conciencia como un grito de guerra", observa el asesor científico de esta cita, Ariel Salleh. "La invitación es a renunciar a la visión eurocéntrica para adoptar una perspectiva verdaderamente global", agrega. En su determinación de pensar el mundo más allá de la división Naturaleza-Cultura, la exposición sigue las trayectorias de los artistas invitados con un enfoque diferente de los elementos tierra, aire, fuego, agua, plantas y minerales.

Irreductibles a su mera materialidad, éstos son a la vez medio y herramienta. Se trata de vectores culturales, históricos y políticos que se revitalizan en un contexto de emergencia ecológica. Estos autores nos muestran que no estamos simplemente "frente a un paisaje", ni "viviendo en la Tierra", sino que somos parte de ella. El colectivo está integrado por: **Abbas Akhavan, Amakaba x Olaniyi Studio, asinnajaq, Huma Bhabha, Sebastián Calfuqueo, Megan Cope, D Harding, Karrabing Film Collective, Kate Newby, Daniela Ortiz, Solange Pessoa, Yhonnie Scarce, Thu-Van Tran y Judy Watson.**



PALAIS DE TOKYO
París
Hasta el 04 de septiembre
palaisdetokyo.com

DECADENCIA

El **Sculpture Center** de Nueva York presenta **«En la práctica: literalmente significa colapso»**. La muestra reúne una serie de esculturas, instalaciones y obras de video recientemente encargadas a 11 creadores, entre ellos, **Marco Barrera, Allen Hung-Lun Chen, Violet Dennison, Enrique García, Ignacio Gatica, Cherisse Gray, Jessica Kairé, Fred Schmidt-Arenales, Alan Martín Segal, Stella Zhong y Monsieur Zohore.** Se trata de una exhibición de obras nuevas



THE SCULPTURE CENTER
Long Island/Nueva York
Hasta el 01 de agosto
sculpture-center.org

y meditaciones creativas que consideran una noción ampliada del concepto asociado a la "decadencia" de las ciudades, la cual incluye tanto la tradición social como la infraestructura física. El colectivo rastrea el colapso y lo plasma con el uso de diversos materiales y una serie de metáforas asociadas a la temática central de esta convocatoria. Algunos autores examinan las fallas de las ciudades trabajando sus propuestas con y contra las angustias que genera el deterioro de las mismas, mientras que otros recuerdan la desintegración estratégica y el aplanamiento de las estructuras mediante símbolos y estéticas. Sobresalen en estos trabajos, la ruptura y el cuestionamiento del espacio, el tiempo, el lenguaje y otras lógicas habituales. Comisariada por **Camila Palomino**, becaria curatorial "en práctica 2022". El programa de convocatoria abierta *In Practice* del Sculpture Center apoya a artistas y curadores emergentes en la creación de nuevos trabajos para exhibición. Desde 2003, este proyecto le ha entregado a más de 230 artistas los recursos esenciales de espacio, financiamiento, tiempo, apoyo curatorial y orientación administrativa necesarios para ayudarlos a convertir sus ideas en realidad.

EXTRAVAGANCIA

«Couture Fantasy» celebra los innovadores diseños de **Guo Pei** (1967), aclamada como "la primera modista de China". La cita en el **Museo Legión de Honor** de San Francisco, incluye más de 80 obras de las últimas dos décadas que destacan sus colecciones más importantes exhibidas en las pasarelas de Beijing y París. Con ayuda de lujosos bordados y técnicas de confección poco convencionales, Pei recrea



MUSEO LEGIÓN DE HONOR
San Francisco
Hasta el 05 de septiembre
legionofhonor.famsf.org/guo-pei

una fantasía que fusiona las influencias del pasado imperial de China, con las artes decorativas, el Budismo, la arquitectura europea y el mundo botánico. Hay vestidos estampados y presentados para evocar *chinoiserie*, una interpretación occidental de los estilos chinos de los siglos XVII y XVIII. Estos lujosos trajes parecen hechos de porcelana frágil, con ayuda de llamativas telas y una hermosa confección. Los maniqués que lucen los opulentos vestidos de Guo sobresalen casi fuera de lugar cuando se despliegan, tristes, en el centro de las salas del museo, las cuales han sido adornadas con objetos de arte occidental antiguo a modo de contraste. Ausente de la exhibición está el icónico vestido amarillo que la estrella del pop Rihanna usó en la Met Gala 2015.

El recorrido da realce a las llamativas creaciones de esta diseñadora cuya trayectoria incluye el hecho de haber crecido durante la Revolución Cultural China. Vea la entrevista con la curadora Jill D'Alessandro, y conozca más de cerca estos extraordinarios modelos en el siguiente link: <https://legionofhonor.famsf.org/guo-pei>

**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 regirán 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.