

La Panera

REVISTA MENSUAL DE ARTE Y CULTURA

Distribución gratuita. Prohibida su venta.

Issey Miyake, el diseñador que trascendió
la relación entre el cuerpo y la vestimenta.

#141.

SEPTIEMBRE 2022



Issey Miyake es aplaudido por sus modelos durante el desfile de su colección *ready-to-wear* Otoño/Invierno 1997/98, en París. Foto: Eric Feferberg / AFP

La experiencia de tu empresa es nuestro mejor premio.



Hoy puede ser diferente



360IConnect de Bci, la plataforma digital para empresas, hoy es reconocida como **Best Digital Bank Award 2022** por Global Finance.

Agradecemos la confianza y el apoyo de cada uno de nuestros clientes, **juntos logramos construir la mejor plataforma digital de Chile** para la gestión financiera de las empresas.

Estamos orgullosos de este resultado y comprometidos para seguir entregando un servicio de excelencia y calidad.

360 | Connect



Video del Mes en la Galería Patricia Ready

Como una manera de seguir promoviendo la formación de públicos y de nuevas audiencias, cada mes elegiremos un video de un destacado artista nacional para compartir con ustedes lo **Mejor del Videoarte Chileno**. Todos los martes de septiembre, antes de la primera función de nuestras **Tardes de Cine**, en el **Auditorio Susana Ponce de León**, nuestros seguidores podrán disfrutar de «**Fantasmas**» (2020), una obra de **Ignacio Gatica** (1988). Este joven talento reside y trabaja en Nueva York. Ha exhibido en espacios como el *Sculpture Space NYC*, el *CCS Bard* (centro de exposición e investigación dedicado al estudio del arte desde la década de 1960), el Museo del Barrio (Nueva York), la Galería Jaqueline Martins (São Paulo), y la Galería Gabriela Mistral (Chile), entre otros.



Eliana Simonetti

«Punto de quiebre»

Sala Principal

05 de octubre al 04 de noviembre



Descarga la App de la BPDigital para Android o iOS y accede a la edición de septiembre de «La Panera», escaneando este código QR

«La Panera» en BP digital

¿Sabías que ya estamos en red con la Primera Biblioteca Pública Digital de Chile?

Destinada a "favorecer el ejercicio del derecho a la lectura en todos los formatos y soportes en línea", a la vez que dependiente administrativamente del Servicio Nacional del Patrimonio; del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, esta plataforma está pensada para:

- Chilenas y chilenos dentro y fuera del país (Con RUT o pasaporte asociado)
 - Extranjeros residentes en Chile (con RUT asociado)
 - Accesible desde dispositivos móviles (APP BPDigital, disponible para iOS y Android), e-readers (con sistema operativo Android) y computadores (con Adobe Digital Editions, programa que abrirá los libros que se descarguen en www.bpdigital.cl)
- Completamente gratuita

Encuétranos y Descarga

«La Panera» en www.bpdigital.cl



Julen Birke

«Cerro TESTIGO»

Sala Gráfica

05 de octubre al 04 de noviembre

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
Para recibir «LA PANERA» en papel, suscribirse con Roxana Varas: rvaras@lapanera.cl

«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](https://www.facebook.com/lapanerarevista)



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





«Cherry and Spoonbridge» en el Walker Arts Center, Mineápolis, Minnesota, Estados Unidos.
Foto: Ethel Davies / Robert Harding Heritage / robertharding via AFP



Cono de helado en el techo del Neumarkt shopping mall en Colonia, Alemania, 19 de marzo de 2001.
La escultura fue realizada por Claes Oldenburg y su esposa Coosje van Bruggen.
Foto: Scheidemann Roland / DPA / dpa Picture-Alliance via AFP



El artista en la exhibición «Claes Oldenburg. The Sixties» en el Museo Guggenheim de Bilbao, España, octubre de 2012.
Foto: Rafa Rivas / AFP

El objeto cotidiano de Claes Oldenburg

Quería cambiar la historia del arte. Y lo hizo porque no sólo era un artista, era una personalidad revolucionaria. Desde peines, cucharas y helados hasta sellos de goma y billetes, a sus muestras las ubicaba en lugares poco convencionales y al aire libre.

Por_ César Gabler

Nació en Estocolmo en 1929, pero hizo un arte que por momentos encarnó de manera tan profunda como superficial, el costado más banal de la Norteamérica de posguerra. **Claes Oldenburg**, figura icónica del Pop, murió el 18 de julio a los 93 años, a consecuencia de una caída. Quizás paradójico en un artista cuyas obras, de escala monumental las más conocidas, parecían burlar la gravedad. Porque a él lo conocemos por eso, por adelantar el mundo de arte disneyano que vino de la mano de Koons o Damien Hirst.

Oldenburg el de la navaja suiza que surcó los canales de Venecia («*The Course of the Knife*» 1985, proyecto ejecutado junto a su esposa **Coosje van Bruggen**); Oldenburg, el de las hamburguesas gigantes, las papas fritas, las cajas de cerillas. Oldenburg y su *alter ego* «*Ray Gun*», una fantasía infantil que le permitió de adulto reinventar su arte; Oldenburg, el de los fetichistas fragmentos de cuerpos femeninos resueltos con inquieto Expresionismo. También el del lápiz labial gigante montado en un carro oruga («*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*» 1969), como si se tratara de un misil/falo de largo alcance. Y desde luego ese otro Oldenburg, el de los *happenings* y de los cientos de escritos y dibujos cuyo inicial alcance utópico se volvió espectacularmente real.

Claes Oldenburg, parece un artista norteamericano por excelencia, infatigable culto al objeto, estética Pop de antología, pero no hay que olvidarlo, nació en Suecia y pese a que pasó sus primeros tiempos en Nueva York, sólo regresó definitivamente a Estados Unidos cuando cumplió los 7 años. En cierta medida un extranjero en U.S.A, como el propio Warhol. Tal vez se requería del entrenado ojo foráneo, para captar la sutil extrañeza de lo vulgar. Ambos —a su manera— lo hicieron, por eso se los reconoce —junto a Roy Lichtenstein— como los progenitores de esa criatura de mil cabezas que es el Pop Art. Al menos en su versión norteamericana.

Una dosis de juego

El padre del artista, un diplomático sueco, fue destinado a Chicago en 1936. Es en esa ciudad donde el pequeño Claes será un escolar obligado a aprender una lengua y unas costumbres nuevas. Pena de extrañamiento. Para familiarizarse con el inglés recibió el ejercicio, gozoso, de contar la historia y geografía de un país imaginario. Neubern lo bautizó, casi como *new born*, como si adoptar otro idioma y otra geografía fuera nacer de nuevo. Aquella república imaginaria y los *collages* que la tía materna le enviaba desde Suecia, poblados de las más arbitrarias colecciones de objetos, parecen estar –según la crítica e historiadora del arte Barbara Ellen Rose– en el origen de las obsesiones del artista: su fascinación por el objeto, su predisposición a fijarse reglas propias, su rigor para delimitar los confines de su producción a partir de una auto-crítica constante, su fijación con los cuadernos convertidos en bitácoras y salas de máquinas para proyectos futuros. Puede ser, el arte de Oldenburg conservó siempre una dosis de juego, uno en el que la realidad objetual parecía desarticulada en todas sus dimensiones: escala, función, materialidad. Emigrado de Chicago a Nueva York, para abandonar lo que consideraba el provincianismo de su ciudad, el joven creador arribó a la gran manzana en junio de 1956, dos meses después de la muerte de su ídolo, Jackson Pollock. El artista, que ya cargaba una exposición individual a cuestas, era entonces un figurativo de lenguaje semi abstracto e irónico. Formado en Yale y con unos primeros años dedicados al periodismo y la ilustración, además de asistente de biblioteca en el *Cooper Museum and Art School*, Claes ejerció de pintor y teatrista, en esa precaria y transgresora forma de expresión que fue el *happening*, y que el recién emigrado aprendió del mismísimo Allan Kaprow, su inventor oficialmente reconocido. Porque el *happening* parecía tanto una extensión del cuadro y las consecuencias que podían extraerse de la danza de Pollock sobre la tela, como de las reflexiones de ese gurú multiuso que fue John Cage. Inspirador lo mismo del minimalismo musical que de las pinturas hiperactivas y sobrepobladas de Robert Rauschenberg.



«Floor Cake», parte de la muestra «Claes Oldenburg. The Sixties» (octubre de 2012), en el Museo Guggenheim de Bilbao.
Foto: Rafa Rivas / AFP



«Balancing Tools», de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, en los jardines del Vitra Design Museum, ubicado en la ciudad alemana de Weil am Rhein.
Foto: Rieger Bertrand / HEMIS VIA AFP

La improvisación, la ruptura de las convenciones, la libre expresión y la sintonía directa con la audiencia, se colaron en su arte a través de sus piezas de *happening*, presentadas en el *Ray Gun Theatre* hasta desembocar en aquella muestra de 1961 que sentó las bases del futuro trabajo del artista. «The Store» (La Tienda) parodiaba a escala real los productos de un minimarket gringo, la lista de productos –por lo tanto– era tan extensa como las posibilidades plásticas que ofrecía al artista. Una combinación de pintura y volumen, que recordaba aún el pasado pictórico del autor. En “la tienda”, además, todo tenía su valor, era –cómo no– una parodia al sistema del arte, comparado con un almacén en el cual se puede encontrar siempre la mercancía que se necesita. A partir de ahí, el lenguaje y las ideas del escultor se complejizaron, sin abandonar, eso sí, el objeto. Y le llegó la consagración al año siguiente, en el otoño de 1962, cuando expuso piezas de esta muestra junto a sus primeras grandes esculturas blandas (un helado de cono, un trozo de torta) en la *Green Gallery*. Materialidad, tamaño, emplazamiento, todo fue cuestionado en su obra; antes, mucho antes, que la palabra deconstrucción fuera moda o dogma. Aquello parecía una reacción orquestada contra el Humanismo que había imperado en la escultura de las décadas anteriores –con Moore o Giacometti como sus epítomes– sin caer en la lógica serial (y tan seria) del Minimalismo.

El artista confesaba, en una entrevista de 1965, que su experiencia temprana en el periodismo lo llevó a interesarse en el teléfono y la máquina de escribir, como motivos para su propia escultura. Aparecieron así transformados en objetos blandos, como pieles sin esqueleto, flácidos. Su escala y materialidad –alteradas– eran tanto un desafío a la tradicional dureza de la escultura, como un emplazamiento a sus valores humanistas. La consistencia de aquellas cosas, algunas valiosas mercancías, aparecía desinflada, exangüe, con su vigor extraviado. “Estoy a favor de un arte que se mezcla con la basura cotidiana y aún así, sale con la cabeza bien alta”, señalaba en un extenso manifiesto en 1967. El arte de Claes Oldenburg puede antojarse, como una elegía materialista, un homenaje continuo a los objetos, pero está lejos de la pura celebración. Antes que eso, el suyo aparece como un juego serio, como ese que jugó de niño cuando se inventó un país entero para aprender un nuevo idioma. 📖

Eliana Simonetti y la transmutación del paisaje materno

«Punto de Quiebre», una instalación que alude a la tragedia del bosque quemado, presenta esta artista en la Sala Principal de la Galería Patricia Ready, del 05 de octubre al 04 de noviembre. Cual alquimista, ella transforma la esencia de los materiales para dar vida a lo que ha muerto.

Por_ Marilú Ortiz de Rozas

Si bien los árboles están presentes en su obra desde el principio de su quehacer, ella pensó que con la exposición «A fojas cero», en 2013, tras «Arbolario I, II y III», había culminado su misión y podía buscar otras inspiraciones. El destino quiso otra cosa. A comienzos de 2017, un incendio se declaró en el Valle de los Artistas, en Lolol, un proyecto al que **Eliana Simonetti** se sumó desde 2007. Allí se sentía muy a gusto, pues la iniciativa consistió en entregar parcelas a artistas a cambio de obras, para fundar una comunidad de creadores. Ella recuerda una primera llamada telefónica en la cual le dijeron: “Tranquila, el incendio no va a llegar hasta aquí”. Unas horas después vino una segunda llamada, para informarle que el fuego estaba adentro de su casa. No quedó nada. Ni de su casa, ni de los árboles que la circundaban. El terreno y una preciosa quebrada que colindaba quedaron vacíos. Desnudos. “Apareció la horizontalidad de la tierra y la quebrada se volvió un precipicio”, sintió al recorrer los vestigios del siniestro. Luego ocurrieron los incendios de Valparaíso, y el tema empezó a aflorar adentro suyo, ante la dolorosa constatación de la pérdida de estos seres del mundo vegetal, que para ella son “personas”. Por todas partes ella veía esos muñones quemados o esqueletos, los restos de árboles que quedaron en pie, como mudos testigos del poder devastador del fuego. Es maligno y divino a la vez, como dice Gaston Bachelard, el filósofo de los elementos en «Psicoanálisis del fuego», porque tiene la capacidad de destruir, como de purificar. “Brilla en el paraíso, arde en el infierno”, recalca Bachelard. Lo que hizo metafóricamente Eliana Simonetti fue recorrer de la mano del fuego el mismo camino de Dante Alighieri, para ascender con dicho elemento a la energía de los nueve cielos, y redimirlo. Para hacerlo su aliado en vez de su enemigo. Para modelar su homenaje a los árboles y hacer un llamado de atención sobre el impacto en el medioambiente de nuestra forma de vida. “Porque los incendios, en el mundo entero, son más y más frecuentes, y aunque el poder regenerativo de la Naturaleza es impresionante, no estamos seguros si ella va a poder ganar la batalla”, previene desde su taller, en Santiago, a los pies del cerro San Cristóbal.





Alma de ferretero

Entonces, su propuesta para «Punto de Quiebre» consistió en transmutar mediante el fuego un material muy precario, tubos de pvc, en esculturas totémicas que representan árboles. “La idea nació de un taller de teñido Shibori (una de las técnicas de teñido textil más antiguas de Japón), en el cual yo estaba trabajando. Este proceso de teñido de textiles se hace amarrando los géneros en tubos de pvc, esos que se usan en los alcantarillados, los que se someten a altas temperaturas. Tras eso, los tubos quedaban retorcidos, y yo los recuperé para experimentar, primero calentándolos en ollas. Luego me di cuenta de que con un soplete yo lograba los efectos que quería”. Se ríe de su “alma de ferretera”, ella casi siempre ha trabajado con materiales que emanan del universo de la construcción, tal vez porque estudió arquitectura antes de arte.

Se declara “maestro constructor”, a ella no le brotan delicadezas, le gusta experimentar con materiales rudos y trabajar implicándose incluso corporalmente en el proceso creativo. “Soy de la época del Arte Bruto, de Le Corbusier con sus hormigones a la vista. Me gusta que se aprecien las texturas, me gusta trabajar con tierra, con cemento, con pasta muro, y me fascina crear a partir de elementos que fueron hechos para otro fin. Además, estoy en la inmediatez, necesito que los resultados se manifiesten rápido y con fuerza”. Sin embargo, durante un tiempo se dedicó al diseño de vestuario: “He vivido muchas vidas”, sostiene...

Una vez encontrados sus materiales y herramientas para esta muestra, comenzó un frenético proceso de creación de decenas y decenas de esculturas, que van tomando diferentes tonalidades, según el color original del tubo, que puede ser blanco, negro, turquesa, naranja; y las formas varían según el impacto que genera en ellos el fuego: en total son 230 esculturas de gran formato y más de 100 pequeñas.

Al comienzo trabajaba sola, luego se sumó Mauricio Casanova, que se volvió su brazo derecho. Cada una de las esculturas es una obra individual, no hay una que sea igual a la otra, pero algunas se parecen, y el efecto de la serialidad en tal volumen y tamaño impresiona.

“Las hay flamígeras y ascéticas, gregarias y hurañas, frías y salvajes, iracundas y dolientes. Su piel tiene su particularidad, algunas parecen provenir del reino animal, otras están craqueladas, otras lavadas por el tiempo, algunas exhiben pliegues y cicatrices, otras semejan viejos pergaminos o tienen esa cualidad vítrea y mineral de la cerámica”, precisó su hermano, el escritor Pablo Simonetti. Con estas esculturas configura un “bosque quemado” instalado en una plataforma al cual los visitantes pueden ingresar, impregnarse de su atmósfera e incluso del olor a chamuscado. Mas, cuesta mucho adivinar la materialidad

de sus esculturas, parecen obras en gres o en cuero. La silueta de un cerro que pintará en el muro completa esta inmersión en «Punto de Quiebre», un título que alude a diferentes situaciones: por un lado, la artista se pregunta si le quedan fuerzas para embarcarse en proyectos artísticos de esta envergadura; por otro, plasma sus inquietudes respecto al momento definitorio que vive el país, y además representa ese corte literal que el fuego produce en la vida de las personas. “Y yo que casi toda mi vida he estado más vinculada a la pintura, en esta muestra me he volcado a la escultura. También es un ‘punto de quiebre’ respecto a mi trayectoria, un cambio de ruta”, explica.

Un interesante video, creado por Jorge Bazán y Daniel Barra Roa, que muestra el proceso de creación de estas obras, también se exhibirá durante la exposición.

Legado vegetal

A Eliana Simonetti la pasión por los árboles le viene por parte de su madre, Eliana Borgheresi. “Ella dedicó su vida a la jardinería, y escribió cuatro libros sobre el tema. Desgraciadamente el de los árboles quedó en una carpeta, pero alcanzó a ir a la inauguración de mi primera muestra sobre ellos. En cierta forma, he retomado desde el arte su legado vegetal”, manifiesta. Si bien se crio en Santiago, no en el campo, ella siente que creció en el jardín de su madre, y este vínculo con la Naturaleza es indisoluble. “Me identifico mucho con lo que escribió Julio Llamazares, un poeta español: ‘Como hay un idioma materno que te enseña a nombrar las cosas, hay un paisaje materno, con el que aprendes a ver el mundo. Luego conoces más lenguas y más paisajes y pueden ser más bonitos, pero ninguno te parece mejor. Cuando el paisaje desaparece (...) la memoria se duele y se resiente, y de ese dolor de la memoria nace la melancolía y de la melancolía nace el aliento poético’”.

Finalmente, la artista se sorprende de la circularidad de la inspiración, porque siente que siempre crea lo mismo o a partir de lo mismo. Su primera obra importante, que su profesor, José Balmes, le pidió que no vendiera, era un árbol de cemento. “Ahora he vuelto, una vez más, a ellos. Para mí, el árbol es el punto de conexión entre la tierra y el cielo. Me gustaría que esta muestra sirviera para tomar conciencia del daño que nos hacemos al no respetar como se debiera a la Naturaleza. Es un daño que no sólo la afecta a ella, sino a nosotros mismos. Me gustaría que cuando la gente ingrese a este bosque quemado, a este «Punto de Quiebre», se le apriete el corazón”, concluye. 🍷



«Cerro TESTIGO», de Julen Birke: “Los seres humanos no somos tan superiores”

La artista presenta su trabajo más reciente en la Sala Gráfica de la Galería Patricia Ready. Se trata de una muestra que continúa su investigación en torno a la Naturaleza y nuestra relación con la misma.

Así, la faena de los pirquineros se vuelve el punto de partida de una exposición que aborda el tiempo y los procesos, “como cuando el agua le va dando forma a las piedras”.

Por_ José Tomás Fontecilla
Historiador del Arte/Profesor

El pintor Vincent Van Gogh, en una de sus cartas a Theo, le dice: «El arte es el hombre agregado a la Naturaleza». De esta forma, separaba al ser humano de la misma, lo volvía extraño, ajeno, un agregado. En ese sentido, la artista **Julen Birke** es muy consciente de esa dualidad, de una especie de conflicto, “la Naturaleza vive en armonía” señala y agrega: “nadie es mejor que otro, el hongo no es mejor que la flor, uno es quien clasifica”. Por ello, en los últimos años ha desarrollado una serie de trabajos instalativos y escultóricos en que se ocupa de diferentes reflexiones e ideas respecto al tema; el más reciente, una obra pública en el Parque Bernardo Leighton titulada «Labores de cultivo y labores de cultura», ubicado en Estación Central. La instalación, que se emplaza en una de las pocas áreas verdes de la comuna, no sólo enriquece la experiencia del visitante, los volúmenes escultóricos contienen a la Naturaleza, en este caso mediante una huerta, para que los vecinos del sector trabajen la tierra, cultiven sus propios alimentos e interactúen de otra forma, colaborativamente en la medida en que las semillas se transforman en frutas y verduras para su propio consumo.



–En varios de tus trabajos hay un interés particular por la organización de las cosas y por una especie de dualidad: Naturaleza y Humanidad. ¿Qué gatilló ese interés de enfrentar estos dos mundos?

“Ha sido de una manera super natural, ha sido mi entorno lo que me ha llevado a visualizar siempre la Naturaleza, sin pensar en buscar referentes necesariamente, es un imaginario que no aparece de manera forzada, sino que muy fluida. Por ejemplo, yo viví en Santiago, pero el lugar en el que vivía era como un pequeño oasis, estaba lleno de mis plantas y mis cosas, era como una especie de traslado de mi esencia a ese lugar. Pero además creo que la misma situación de ser escultora hace necesario tener lugares que te permitan trabajar con materiales, tener espacio para hacer tu obra, por eso una de las razones que nos hizo volver de Alemania fue que aquí teníamos un espacio para trabajar, para tener nuestras cosas y explorar los materiales. La Naturaleza resulta muy inspiradora, te entrega mucho”.

–No obstante, tu trabajo no se trata del paisaje, está más relacionado a una noción material, constructiva.

“Sí, en mis trabajos siempre hay elementos naturales, ya sea texturas, volúmenes, tramas. Por ejemplo, encuentro increíble la abeja, la capacidad que tiene de construir esos hexágonos idénticos para generar su hábitat. Eso te hace reflexionar si como seres humanos somos tan superiores, uno se sorprende de la flora y fauna ... No sé si los animales hacen cosas para su destrucción, pero el ser humano sí: con toda su inteligencia puede hacer cosas increíbles, pero también otras muy torpes que nos dañan a nosotros y a otros”.

–Sin ir tan lejos, la Bienal de Venecia propone el tema de la “leche de los sueños” como una forma de resistencia, ¿qué tiene que decir el arte sobre el momento actual?

“Creo que el arte da cuenta de lo que está pasando, ya sea a nivel medioambiental o político. Pienso que el arte no puede estar ajeno, sobre todo cuando estamos a un paso de que el mundo colapse. Nos permite volver al origen, a esas cosas más simples; el arte, consciente o inconscientemente, devela. Nos lleva a un estado de conciencia consciente”.



Un pequeño paraíso...

Luego de haber estudiado en la Kunstakademie Düsseldorf en Alemania, Julen volvió a instalarse en Chile, en un pequeño paraíso a las afueras de Santiago, rodeada de plantas, perros y un nogal que alberga reuniones familiares y amistosas. Desde entonces, la escultora trabaja en un espacio que le permite una magnitud de escala que un taller en la ciudad quizás no le proporcionaría, pero también le permite la observación atenta de las estaciones y sus ciclos de una forma que ninguna metrópolis concedería: en un tiempo apaciguado, circundada de pequeñas chacras que develan el paso lento del tiempo, de las cosechas y las siembras, de las faenas pirquineras; trabajos casi en desuso, pero que son su motivo creativo, son parte de su imaginario. Un imaginario que viene de su infancia en el Cajón del Maipo y que ha estado siempre presente.

—A propósito de la última muestra en la Galería Gabriela Mistral y de tus obras anteriores ¿qué inspira la exposición que vas a presentar en la Galería Patricia Ready?

“Pareciera que siguen presentes elementos como las piedras, porque si bien las piedras están conformadas por muchos de los elementos minerales de la tierra que compone la pasta de la cerámica, los volúmenes que presentaré están modelados por mí, semejante a los bolones de los ríos, en que el agua va trabajando las piedras en un patrón constante ¡claramente no son idénticas! Pero sigue la temática de la clasificación, por ejemplo, son como las piedras que pasaron el harnero (se ríe), hay una permanencia de elementos pétreos, sigo trabajando con esa materialidad. Entonces, los materiales sometidos a diferentes fenómenos como el tiempo y la temperatura devienen en formas, en este caso el trabajo está en una especie de tránsito que va desde la esencia misma de la materia o de los materiales hacia la construcción de formas y que, si bien son simples o básicas, son elementales para entender los procesos fenomenológicos desde donde la materia o los materiales se empiezan a transformar. Pienso también en las faenas de los pirquineros, en las personas que trabajan en el territorio y que desde ahí construyen, encuentro linda las laderas llenas de piedras con los desperdicios de esos trabajos, me inspiran”.

La instalación en la Galería Patricia Ready, del 05 de octubre al 04 de noviembre, consta de 3 módulos compuestos por más de 165 piezas cerámicas hechas a mano. La prolijidad del trabajo de Julen Birke hace relucir las obras por medio de una técnica muy cuidada, en que cada una de ellas se moldeó de manera única. Así, la disposición de los módulos recuerda las faenas pirquineras y la laboriosidad de ese oficio.

—¿En qué momento personal aparece esta exhibición?

“Me pilló con muchas ganas de mostrar. Después de la pandemia sentí que la vida pasa rápido, creo también que la pandemia nos puso más livianos, sobre todo al mundo del arte. Después de mucho tiempo, vi las estaciones del año durante la pandemia, normalmente uno está arriba de la pelota y pasa el verano, el otoño, el invierno, la primavera, y listo: navidad, fin de año y todo de nuevo. La pandemia me hizo conectarme, por ejemplo, con que las estaciones son preciosas... sin el susto de que uno tiene que estar metido donde las cosas están pasando, y que si uno no está ahí se está perdiendo. La pandemia reveló una fragilidad máxima. Además, estoy en un momento de mi vida con más libertad. Todo esto mientras estaba haciendo un curso de esmalte cerámico: el mundo de los minerales, la cerámica y su historia de pronto confluyó en este proyecto, por lo tanto, que te propongan una sala para exponer es un problema muy rico a resolver”. 🍷





¿A quién le importan los autores?

Por_ Diego Parra Donoso

El artista italiano Maurizio Cattelan posa cerca de las esculturas pertenecientes a su exhibición «Not afraid of love», el 17 de octubre de 2016, en París. Foto: ALAIN JOCARD / AFP

Maurizio Cattelan, artista italiano, suele aparecer en los periódicos y revistas por las polémicas que causan sus obras, donde la política y la religión son temas recurrentes. Sin embargo, el último tiempo su nombre se ha visto envuelto en otro tipo de pugnas, en este caso del tipo legal, ya que un antiguo colaborador, el escultor francés **Daniel Druet**, lo demandó por 4,5 millones de euros al reclamar la autoría de una serie de piezas hechas entre 1999 y el 2006 para el italiano. Finalmente, la disputa la ganó Cattelan, ya que el tribunal francés donde se había realizado la demanda simplemente desestimó el reclamo. Los jueces reconocieron la autoría intelectual del italiano, reivindicando así el derecho moral de quienes producen una idea, aun cuando no sean ellos quienes ejecuten materialmente dicho proyecto. Tendríamos que admitir que este final deja felices a gran parte de los artistas contemporáneos (y en especial a sus galeristas), pero si bien era muy poco probable que Druet ganara algún grado de reconocimiento por las obras que le mandaron a hacer, no deja de ser complejo cuando estos temas toman notoriedad sin la debida información para el público.

Una dimensión sensible

Podríamos volver a los inicios del siglo XX para explicar cómo las obras de arte se distanciaron del paradigma en el que el artista era siempre un prodigioso de la técnica y, por lo tanto, se asemejaba la experticia con el valor artístico (nos quedó ese resabio incluso en el habla cotidiana, por ejemplo, cuando decimos que un buen chef es un “artista de la cocina”). Sin embargo, puede volverse engorroso llevar tan atrás el debate, en particular cuando artistas técnicamente resueltos conviven con otros que en general trabajan mediante encargos y colaboraciones con artesanos, otros artistas o incluso fábricas. Esta situación que tantas dudas provoca en el público general ha sido intensamente abordada por la mayoría de los artistas desde la década de los 60 en adelante, cuando el trabajo con los objetos encontrados (*objet trouvé*) y las manufacturas industriales (formato heredero del *ready made* duchampiano) se volvió masivo. Artistas de todo el globo decidieron incorporar materiales y técnicas ajenas al mundo del arte, pasándose en muchos casos a modos de producción cercanos a la industria y el diseño, buscando alejarse lo más posible de cualquier modelo artístico romántico como, por ejemplo, la imagen del pintor solitario con su paleta que siempre está expresando su

El artista contemporáneo busca alejarse lo más posible de cualquier modelo artístico romántico, como, por ejemplo, la imagen del pintor solitario con su paleta que siempre está expresando su estado anímico en las telas. «El arte de la pintura» (1666) de Johannes Vermeer van Delft.



estado anímico en las telas. Los nuevos artistas querían relacionarse más íntimamente con un mundo lleno de cambios tecnológicos, y donde la comunicación se había vuelto un eje central de las relaciones humanas. Para ello, más que un celoso poeta de mágicas y secretas técnicas, se requería de intelectuales que pensarán la realidad desde la dimensión sensible en toda su extensión, no sólo la que la historia del arte les podía proveer. No es que esto último deje de ser relevante, pero se volvió evidente que en la contemporaneidad, la televisión y el cine son medios mucho más importantes en la construcción de la visualidad que, por ejemplo, la belleza clásica de un Apolo Belvedere.

En este proceso, los artistas pasaron a delegar o “externalizar” muchas de las etapas en la producción de sus obras. Por ejemplo, la mayoría de los escultores minimalistas trabajaron con talleres industriales que podían materializar sin errores sus limpios diseños. Pero, además, el antiguo apego a la técnica entendida como único medio para expresar ideas o sentimientos propios del autor quedaron en entredicho. La pregunta que un pensador como Roland Barthes planteó cuestionaba si efectivamente era posible vincular de manera indisoluble el sentido de la obra a la intención del artista (o subjetividad del mismo), así como también, si existía la plena originalidad en un fenómeno cultural, ya sea una obra artística o literaria. La respuesta –todavía disputada– nos indica que, en realidad, muchas de las ideas preconcebidas que tenemos con respecto al arte y los artistas tienen un fundamento romántico, es decir, se arrastran desde el siglo XIX, y perduran hasta hoy: el mejor caso es el culto al autor, figura todopoderosa que casi se asemeja a un dios en su capacidad creadora.

Pensadores del presente

Asumir que los autores más que pequeños dioses, son agentes que trabajan como coleccionistas de producciones culturales ajenas implica un cambio radical en nuestra comprensión de lo artístico. Este salto es lo que entendemos como paso del arte moderno al contemporáneo: en el primero reinaba la absoluta certeza sobre la originalidad del artista; mientras que en el segundo, valoramos la capacidad de generar redes de referencialidad entre múltiples mundos: la cultura pop, la historia del arte, otras artes, la sociología, la filosofía, etcétera. Con ello, la pregunta por la autoría material de un objeto queda enteramente desplazada, no es que no importe, pero ninguna obra adquiere mayor valor o interés por el hecho de que su artífice sea un maestro en alguna determinada disciplina.

Hemos separado la labor manual de la intelectual, tal como se ha hecho más en general en la economía contemporánea, que ha sido llamada posfordista (enfatisando el salto desde la manufactura industrial a la producción de conocimientos y “tecnologías de la información”).

A nivel histórico, este proceso de cuestionamiento a la autoría fue de la mano con la llamada “desmaterialización del arte” que tuvo su punto más álgido en el Arte Conceptual de los 70. En este contexto, los artistas quisieron acentuar la despersonalización de la producción artística, acercándola más hacia propuestas analíticas (cercanas a la filosofía), que a una vía de expresión personal (como ocurría con la pintura expresionista abstracta de los 50). Así, un artista como Sol Lewitt llegó a afirmar en 1967: “La idea en sí, incluso si no se visualiza, es tanto una obra de arte como cualquier producto terminado”. Al perder cuidado con respecto a la materialización de las obras, los artistas experimentaron con trabajos que el público apenas podía distinguir como tales, pero a la larga, les permitió adquirir la libertad de enfrentar el proceso creativo sin las limitaciones disciplinares que antes tenían: si un artista quería formular una obra que abarcara distintos medios y soportes, como el video, la escultura y la poesía, ahora podía hacerlo sin problemas. Lo más importante pasó a ser entonces el desarrollo del proyecto, la etapa puramente intelectual que antecede a cualquier obra concreta, momento vital donde se encuentran todas las ideas, influencias, tensiones, contradicciones que cada artista carga consigo mismo. Aún hoy es difícil de explicar al público por qué un artista puede no tocar jamás un pincel o un lápiz, si consideramos que incluso la formación artística sigue fundamentándose en la adquisición de conocimientos disciplinares (el dibujo, el color, la composición, etcétera). Pero es importante insistir en el rol contemporáneo de los creadores: ya no buscamos maestros de la técnica –especialmente en una era donde la tecnología supera nuestras habilidades progresivamente–, sino que más bien pensadores que desde una nueva idea de lo humano reflexionen sobre el presente. 

Diego Parra Donoso (Chile, 1990) es crítico e historiador del arte de la Universidad de Chile, donde desarrolla también docencia. Tiene estudios en edición en la Universidad Diego Portales y escribe regularmente en revistas especializadas e investiga sobre prácticas curatoriales contemporáneas.



Celebran 40 años del Festival Franco Chileno de Videoarte

Cuando se habla de arte chileno, el referente más omnipresente es aquel que cabe dentro de la denominación de “Escena de Avanzada”, término acuñado por Nelly Richard para referirse a la producción artística que con una actitud crítica y abierta a la experimentación, transformó el panorama cultural chileno en los 80.

Por_ Valentina Gutiérrez Turbay
Magíster en Estudios Latinoamericanos
@vgutierrez

Los artistas y proyectos artísticos presentados por Richard y otros investigadores especializados en este periodo en varias publicaciones dan cuenta de que durante el contexto de la dictadura militar no hubo un “apagón cultural” en Chile. Al contrario, muchos artistas recurrieron al arte para abordar desde lo sensible y visual su postura disidente. En palabras del historiador Manuel Vicuña: “El de esa época era un mundo de convergencia entre proyectos individuales y colectivos, y de grupos que combinaban las disputas facciosas con las colaboraciones y la admiración mutua. Esa escena cultural, organizada entre ruinas, respondía a afanes programáticos y a pulsiones viscerales”. En este contexto nace el **Festival Franco Chileno de Videoarte**, una iniciativa promovida por el Instituto Cultural de la Embajada de Francia en Chile que fue un espacio para que se desplegaran obras que no encajaban con los lineamientos de instituciones oficiales. Fue en este marco que los artistas encontraron un resguardo para producir obras de arte político que tenían como objetivo constatar y denunciar los conflictos con el poder en la época. El Festival fue, además de un punto de encuentro para artistas franceses y chilenos, el espacio en el cual se reunían obras que tanto en lo tecnológico como discursivo estaban a la vanguardia en los años ochenta y noventa.

Este evento fue organizado y dirigido por Pascual Emmanuel Gallet, director de la Oficina de video e imágenes del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia. Su objetivo era traer a autores franceses que estaban inmersos en el medio del video y de la experimentación de este nuevo medio para que se generara un diálogo con la escena local.

Más allá de la historia, la calidad y variedad de videos presentados, el Festival ha fascinado a los investigadores aunque no muchos han profundizado en su historia. Sebastián Vidal Valenzuela decidió indagar sobre este acontecimiento: académico de la U. Alberto Hurtado y titular de un proyecto Fondecyt que buscaba hacer una revisión profunda de las obras presentadas en todas las ediciones.



«Popsicles» (1982) de Gloria Camiruaga.

Para Vidal, era importante que la investigación no se quedara sólo en un artículo de revista especializada, por lo que además del trabajo de identificar las obras y proponer una serie de diálogos y cruces, decidió dar a conocer los hallazgos que iba teniendo en interesantes espacios. Junto a los asistentes de investigación del proyecto Fondecyt que son Javiera Bagnara y Gonzalo Ramírez, se organizaron una serie de encuentros entre el 2020 y 2021 en los que se dialogó con teóricos, artistas y gestores interesados en el tema. Todos estos espacios enriquecieron la investigación y demostraron que había un interés de la comunidad artística por conocer más sobre este hito de las artes visuales en Chile.

Así, Vidal y el equipo del Fondecyt, asumieron el desafío de – paralelo a la investigación académica– curar una exposición para celebrar los 40 años del Festival en las salas del Centro Nacional de Arte Contemporáneo - Cerrillos. Hasta el 25 de septiembre se puede visitar esta exposición, titulada «Festival Franco Chileno de Videoarte. 40 años». Aquí se puede ver la potencia de la cita, no sólo como acontecimiento histórico, sino como el lugar en el que tuvieron difusión por primera vez obras insignia del videoarte nacional. Así, el recorrido por las salas del antiguo aeropuerto devela la variedad de temáticas y de artistas que participaron.

En el contexto del Festival se presentaron más de 1.000 piezas chilenas, de las cuales sólo fue posible recuperar cerca de 220. El equipo de investigación tuvo que catastrar, fichar, catalogar y recuperar numerosas piezas, muchas de las cuales no habían sido conservadas apropiadamente por lo que fue necesario, en algunos casos, también restaurar el material. Adicionalmente, entrevistaron a 14 videoartistas (chilenos y franceses) para conocer más sobre la historia del Festival y dejar un registro de sus testimonios en primera persona. Después de esta extensa revisión, la muestra está conformada por 69 piezas de 45 artistas, las cuales están organizadas en torno a ejes como: El video como compromiso: resistencias y movimientos, Derechos Humanos, Movimiento, Espacio Público, y Resistencias del Cuerpo.

Disposición modular

En una visita guiada, Vidal habló del desafío museográfico al tener que diseñar una muestra de algo que nunca tuvo una imagen expositiva. Quería encontrar una forma de exhibir al visitante los cruces temáticos y visuales que descubrió en los videos, pues uno de los puntos es que en un mismo espacio temporal coincidieron muchos lenguajes visuales. Así, decidió poner cada video en un televisor individual, los cuales se montaron sobre mesas metálicas que remiten a una videoteca. Esta disposición modular permite que, además de poder ver cada video como un objeto singular, se creen conexiones con los que tiene al lado (que pertenecen al mismo eje), y con aquellos que están detrás.

El equipo decidió hacer la organización de forma temática en lugar de cronológica para jugar con estas posibilidades. Se dan cruces visuales sugestivos: mientras **Gloria Camiruaga** lengüetea soldados de juguete en su video «*Popsicles*» (1982), por el rabillo del ojo se ve «*Yo no le tengo miedo a nada*» (1984) de **Tatiana Gaviola**; y si se levanta la mirada, en un plano más alejado se ve a **Roberto Farriol** cubriendo con grasa un televisor en «*Cuerpo común*» (1982).

En la cita conviven obras de denuncia política, relacionadas con la Escena de Avanzada, pero también hay espacio para aquellas que se enfocaron más en la experimentación formal con los nuevos medios. Un ejemplo de esto son las obras de **Guillermo Cifuentes**, **Gonzalo Mezza** y **Francisco Fábrega**, quien de una forma muy artesanal dibuja y colorea la imagen de su video. Así, es posible ver que en este periodo hubo una apertura al lenguaje del video, la relación con la pantalla y una fascinación por la cultura Pop. También hay una sección dedicada al Video Urbano, Social y Territorio, donde se destacan documentales de reconoci-



«Cruz del Sur» (1980) de Gonzalo Mezza.

dos creadores como **Juan Forch**, **Ignacio Aliaga**, **Sergio Navarro**, **Gloria Camiruaga** y **Gonzalo Lavín**. Uno de los ejercicios más interesantes en este núcleo es «*Autorretrato de Santiago*» que se da en un taller de la Universidad Arcis, dirigido por **Juan Downey** quien en 1985, después del terremoto, le pide a los participantes que graben un panorama de Santiago. El material audiovisual recuperado aquí es un aporte en sí mismo. La selección de obras, su disposición y los diálogos potenciados desde la museografía hacen que algo tan inabarcable como ver casi 70 obras de videoarte sea posible, pues al recorrerlas se pueden comprender y disfrutar las obras de manera panorámica, con la posibilidad de sentarse a profundizar en alguno de los videos, si llegara a llamar la atención. La exhibición hace posible ver fragmentos de videos para tener una idea general de lo que fue este importante espacio de resguardo de las artes visuales en un momento políticamente complejo para Chile que fue, simultáneamente, un momento de innovación para estos artistas. Una oportunidad única para disfrutar estas obras fundacionales del videoarte en Chile, con un recorrido de primera que va guiando la mirada. 



«Yo me comprometo» (1986) y «Yo no le tengo miedo a nada» (1984) de Tatiana Gaviola.





De la serie «Tierra firme». Acrílico y pastel sobre papel, 1.60 x 2.40 mts. 1990.

El color de la memoria Un recuerdo de Patricia Figueroa Lembach

Recuperar su figura nos obliga a asomarnos a un momento histórico cuyos tiempos estuvieron marcados por la dictadura y su apagón, junto con la posterior restitución de las formas democráticas. Y también entrar en el riesgo de añadir adornos a la trayectoria de una mujer que trató de mantener la fidelidad a un oficio concebido desde la paciencia y la constancia. Para evitar la deformación de una mirada retrospectiva, lo primero será reconocer la humildad de este ejercicio de recuerdo: volver a nombrarla.

Por_ Pedro Donoso

Pedro Donoso. Máster en Literatura Comparada de la Universidad de Cambridge, trabaja como editor, traductor y asistente curatorial en proyectos de artes visuales y literatura. Entre los libros recientes en los que ha colaborado destacan «Gordon Matta-Clark: Experience Becomes the Object» (2015); «Los últimos días de Walter Benjamin» (2018) y «Movimientos de tierra: arte / naturaleza» (2021).



Patricia Figueroa Lembach (abril 1949-septiembre 2010) no fue una figura cuya práctica en el campo artístico se inscribiera en las avanzadas escenas experimentales que brotaron con los colectivos antidictatoriales. No obstante, fue una artista con una clara concepción política y ecocrítica. Su obra revisa una serie de preocupaciones temáticas que reflejan las urgencias de la Guerra Fría y los cambios de percepción de nuestra realidad planetaria. Su carrera en las artes visuales empieza a tomar forma a partir de la enseñanza. Estudió Pedagogía en Arte en la Universidad de Chile, donde también hizo clases de dibujo, grabado y pintura hasta el año 1981. Con posterioridad, su actividad docente se iría distanciando de la academia para concentrarse más en su taller. Su curriculum señala que en 1985 organiza la exposición individual en la Galería de la Plaza, bajo el título «**¡Mira un paracaídas!**», donde ofrece una primera pista sobre su preocupación por el desastre nuclear. El bombardeo ocurrido 40 años antes sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki han dejado en ella una conmoción que mezcla el horror y la incredulidad. Mira el paracaídas es, en realidad, la exclamación inocente de un niño que apunta hacia arriba en la ciudad de Hiroshima al observar un artefacto que baja desde el cielo. Es la bomba más destructiva jamás lanzada y aquel pequeño no sabe que sólo segundos después esa carga mortal que baja a una velocidad incalculable, se convertirá en el preámbulo del infierno. Dadas las características viviendas japonesas de aquel momento —construidas en madera, papel y bambú— la deflagración significó la reducción a cenizas de todo. Hiroshima, después de arder por dos días, desapareció. Lo humano aniquilado por lo humano, rasgo distintivo de la Segunda Guerra Mundial, caló profundo en la mirada de Patricia, y en 1987 organizará otra exposición individual en la Galería La Fachada donde presenta su serie «**Enola Gay**»; el nombre del bombardero B29 que arrojó la bomba sobre Hiroshima.



De la serie «Mira, un paracaídas II». Acrílico y pastel sobre papel, 1.60 x 2.40 mts. 1985. Galardonada con el Premio de la 7ª Bienal Internacional de Arte de Valparaíso. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



De la serie «Homenaje a América». Acrílico sobre tela, 1 x 1.10 mts. 1992.

“Fue la primera persona que me hizo saber que existía algo que se llamaba arte ecológico”, recuerda el pintor A. Quiroga. “Conocí su trabajo a partir de una serie de hongos nucleares que había reunido con el título de «Enola Gay»”. Desde su marcada postura antibelicista avanza hacia una preocupación por la destrucción medioambiental. En general, la temática ambientalista aún no había terminado de asomar en los años 80 y 90. Eso no impedirá que en 1985 sea galardonada con el **Premio de la 7ª Bienal Internacional de Arte de Valparaíso** por su díptico «**Mira un paracaídas II**». Ese mérito remarca su participación en lo que los historiadores del arte iban a denominar la **Generación del 80**, donde se comparten una serie de inquietudes formales sobre el problema de la pintura, la capacidad del Expresionismo figurativo, y el modo de generar un circuito de circulación del arte en un ambiente de opresión. Patricia Figueroa, al igual que pintores de aquel momento como Samy Benmayor, Bororo Maturana, Matías Pinto d’Aguiar o Iván Daiber, interrogaba también el gesto pictórico, a lo que además añadiría una serie de temas y compromisos sociales y políticos. “Era la única mujer, en ese lote, que andaba dando vueltas a ese tema de la destrucción. Entonces, creo que fue una artista bien visionaria, al reconocer el tema ecológico”, recuerda A. Quiroga.

Mientras el Experimentalismo de las escenas de avanzada ya había salido a la calle para plantear cuestionamientos y formas de emancipación, el conjunto de creadores que forma esa generación de pintores del 80 se concentraría en la ejecución de un trabajo de taller destinado a dar un momento de acoso y respiro a la pintura. Las cazuelas de Bororo, las figuras coloridas, los chorreos, el gesto bruto de Samy, lucen como modos propios de expresión entre los cuales la pintura de Patricia Figueroa parece insertarse con naturalidad. “Su proceso artístico”, escriben **Gaspar Galaz** y **Milan Ivelic** en su libro «**Chile Arte actual**», “está destinado a desestructurar las formas que ha tomado la realidad mediante una especie de negación del dibujo como definidor de formas claras y evidentes”. La descripción tal vez es una elipsis. Bastaría con decir que el modo de representación de su pintura se acerca a una exasperación con el detalle que el Expresionismo promovió como bandera distintiva. Pintar era un acto arrojado y salpicado. ►►





De la serie «A Ixtlán». Acrílico sobre tela, 1.50 x 2.45 mts. 1998.

Signo contenido

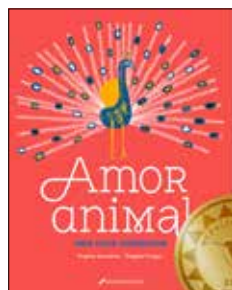
Volvamos a la imagen que se perfila en su serie de pinturas **«Buscando América»**, expuesta en 1989 en la Galería Arte Actual. Una gran montaña de color fuego refulge con la fuerza de la pintura acrílica. La intensidad del colorido es lo primero que resalta y, pese a la “negación del dibujo” que acusan Galaz e Ivelic, lo que se percibe de inmediato es la aparición de una furia, una exaltación que se muestra como el signo contenido de una protesta. Lo que no está explícito en el dibujo de la pintura que tenemos ante nuestra vista, queda totalmente claro ante el encandilamiento cromático que provoca esa montaña colérica. Y en las faldas coloradas de ese monte, flota también el dibujo de rasgos infantiles de una carabela como la que trajo a Colón a estas costas. ¿Queda claro el color de la Conquista? El descubrimiento visual del color desplaza, entonces, la necesidad de la definición figurativa. El color del incendio es también el fuego que prende en un continente conquistado por la violencia. El color ya es la piel del objeto, como reiteraban en su día los pintores fauvistas. En pocas palabras, el color es lo que da aquí la definición de la imagen.



Como un testamento

Las preocupaciones que empujaban su trabajo también se volcaron a temas americanistas y al lugar de lo indígena en nuestra realidad. En 1992 desplegará en la sala Arte Actual su **«Homenaje a América»**. La fuerza del color seguirá ahí presente en sus acrílicos de gran formato, tal como lo está también en los tradicionales telares de muchos pueblos originarios del continente. A eso se añade una marcada preocupación por la situación identitaria de los pueblos nativos de nuestro continente, así como su evolución histórica. En marzo de 1999, tras hacer un seguimiento de las culturas mesoamericanas, la artista inaugura **«A Ixtlán»** en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Será su última gran retrospectiva que incluye obras producidas desde la década de 1970 hasta ese momento, justo antes del inicio del nuevo milenio. El catálogo de la exposición, realizado en colores primarios, nos muestra una portada azul sobre la que destaca una figura felina en rojo. El jaguar, animal sagrado en la antigua cultura maya, aparece aquí impreso con el trazo ingenuo de una pintura rupestre. La vinculación de lo antiguo y lo contemporáneo alentada en el trabajo de Patricia Figueroa, aparece como un testamento. Tras ese texto no quedarán más huellas impresas. La historia sigue su camino y ya en 2010, cuando fallece el 10 de septiembre, la escena artística ha modificado totalmente sus modos de funcionamiento. La pintura y sus preguntas ya no despiertan urgencias. Las preocupaciones ambientales, en cambio; y el rescate de lo nativo, sí. Esos temas que encontraron lugar en los colores furiosos de Patricia Figueroa ofrecen hoy un puente para volver a su pintura remota, antigua, no actual. No todo lo que iba a desaparecer ha terminado de apagarse. P

Animales, animales, animales...

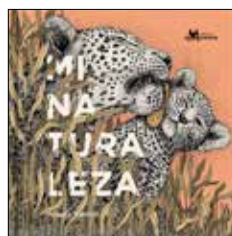


«Amor animal. Una loca conquista» Ángeles Quinteros, ilustrado por Ángeles Vargas.

Este es un libro fascinante, supuestamente pensado para niños a partir de los seis años, pero, sin duda, llamará la atención de personas de todas las edades, por cuanto aborda un tema ori-

ginal y atractivo: cómo conquistan los animales a sus parejas. Por supuesto que el repertorio de conductas es sumamente amplio, como vasta es la selección de animales abordados: desde el sorprendente caballo de mar, en cuyo caso el macho es apareado por la hembra y él es quien incuba los huevos, permaneciendo la pareja juntos para toda la vida. Hasta las historias insólitas del romance entre elefantes (que pueden volverse agresivos), de los flamencos (que prefieren actuar en grupo) o de las langostas (en cuyo caso la hembra debe desprenderse de su caparazón), y muchas otras. Un nuevo acierto de una editorial que no deja de hacer aportes a la escena literaria infantil: Escrito con tiza, y dos Ángeles chilenas que pusieron todo su talento para dar vida a una obra escrita con sencillez e ilustrada con alegría.

El libro, de sesenta páginas, con tapa dura y formato mediano, obtuvo un Fondo del Libro para su financiamiento, y fomenta el amor a la lectura y a los animales, esas sorprendentes criaturas que nos acompañan en nuestra pasada por la Tierra.



«Mi naturaleza» Ángela Salerno

A primera vista parece solamente un libro de dibujos, porque lleva poquísimo texto, y las ilustraciones, de corte naturalista (prácticamente en blanco y negro y toques de color), son sobresalientes y capturan toda la atención del lector. Sin embargo, la autora debe haber requerido un largo trabajo de reflexión para dar a luz estas imágenes alusivas a características de ciertos animales, rasgos con los que los humanos nos podemos sentir identificados. Por ejemplo: ¿eres silencioso como un pez o conversador como un loro? ¿eres introvertido como un molusco dentro de su caparazón o extrovertido como un espectacular pavo real? ¿eres gracioso como un mono o serio como un búho?

Lo interesante es comprobar que en la Naturaleza los opuestos se manifiestan de distintas maneras y que también los seres humanos poseemos rasgos de personalidad que nos asemejan a nuestros amigos animales. Una hermosa obra de Ángela Salerno, autora e ilustradora argentina que acaba de publicar su primer libro con la editorial chilena Amanuta, para niños a partir de los cuatro años. Un libro que comienza con una premisa importante: "Todos somos diferentes", e invita al lector a descubrir cómo realmente es cada uno, y a qué ser de la Naturaleza se parece.



«El niño que quería atrapar el viento» Walter Kühne, ilustrado por Carola Vergara.

Maravillosas son las acuarelas que acompañan este largo cuento (de 68 páginas, para niños desde los siete años, de editorial Alfaguara). Son tan coloridas e intensas como la imaginación del pequeño protagonista de esta

historia: Nicolás. ¡Se le ocurre cada cosa! Primero, quiere tratar de atrapar el viento, y pasa por numerosos planes y estrategias para lograr su objetivo. Porque no es tampoco un niño que se dé por vencido ante la adversidad, ni tiene, al parecer, intolerancia a la frustración. Él persevera siempre. Sin embargo, algo muy distinto ocurre en su vida, que lo descoloca por completo. Este autor, que es psicólogo de formación, escribe este libro para ayudar a los niños que han vivido experiencias similares a la del protagonista: perder a un ser querido, en este caso su perro, que era su cómplice en todas sus aventuras.

A Nicolás, la partida de su perro Roberto le da una pena inmensa, pero lo hace tomar conciencia de cosas esenciales: "No se puede atrapar el viento, sólo disfrutar su paso. No se pueden retener las lágrimas, sólo llorarlas. No se puede detener el tiempo, sólo aprovecharlo. Hay que ser consciente de cada momento único, vivir plenamente", concluye el pequeño protagonista.



«El Puma y la cadena invisible» Susana Flores ilustrado por Geraldine Gillmore

Esta preciosa historia se basa en una leyenda de Bali adaptada a los animales y geografía de nuestro país, y se publicó en Chile en plena pandemia (editorial Planeta Sostenible, para niños a partir de 5 años, en gran formato, pero con tapa blanda).

Su lectura sirve para comprobar cuánto dependemos unos de otros para nuestra sobrevivencia en la Tierra. Todo comienza cuando un pequeño monito del monte le empieza a hacer la vida imposible al puma, el jefe del bosque, para pedirle que calle a unos loros que no lo dejan en paz. Pero los loros le explican al puma que ellos están simplemente alertando a los otros animales que el guanaco está escupiendo un desagradable líquido viscoso. Cuando el puma llega donde el guanaco, éste le dice que lo hace para que la pobre quirquincha pueda reparar su madriguera, que se resquebraja con el sol. Y cuando el Puma va a conversar con el sol, toma conciencia de la maravillosa unión de todos los seres...

"Fue en ese momento que descubrió la manera en que todos los elementos y criaturas vivían sus vidas en comunión con otros. 'Sin tu luz nada de esto sería posible (dijo al sol)'. 'Tampoco sin el agua o los animales y plantas -respondió el Sol-, todo tiene su lugar en este orden caóticamente sincronizado...'".

María Negroni o la desmitificación de la Diosa Madre

Por_ Jessica Atal

Anterior a un Dios Padre, sostienen **Anne Baring** y **Jules Cashford** en «El mito de la diosa» (1991), los hallazgos arqueológicos de las últimas décadas demuestran la existencia de una Diosa Madre, una primera imagen divina que no es masculina. Culturas antiguas muy diferentes revelan similitudes sorprendentes en cuanto a la representación de una Diosa Madre que inspira una percepción del universo como un todo orgánico y sagrado, donde ella es el núcleo.

Sin embargo, es evidente que este “mito de la Diosa” fue perdiéndose y en un momento crítico de la historia fue reemplazado por el Dios Padre, estableciéndose un quiebre en la armonía del universo. Se separa la mente de la materia, el alma del cuerpo, el pensamiento del sentimiento, el intelecto de la intuición y la razón del instinto. Baring y Cashford concluyen que el principio femenino como expresión de santidad y unidad lleva perdido los últimos cuatro mil años.

Los referentes más conocidos de esta alternancia de poder y protagonismo en la tradición judeocristiana son las historias mítico-religiosas de Adán y Eva y de Jesús y la virgen María. En ambos casos la figura femenina es inferior y dependiente de la masculina. Eva nace de la costilla de Adán y la virgen María no alcanza la divinidad que reviste a su hijo. Despojada de su esencia sagrada, la madre deja de ser fuente de vida y es identificada con lo oscuro, demoníaco, caótico, con el mal y la muerte. Así, de la diosa sagrada a la mala madre, hay sólo un paso.

Malas madres

La literatura occidental está llena de personajes femeninos que son ejemplo de ello. En la tragedia de Eurípides Medea mata a sus dos hijos; la madre de Hansel y Gretel los abandona en el bosque; las trágicas «**Madame Bovary**» y «**Anna Karénina**» no logran proteger a sus hijos, así como tampoco lo hacen la revolucionaria Nora en «**Casa de Muñecas**» y la cruel Bernarda en la obra de **Federico García Lorca**. Pero las malas madres no se remiten a la ficción, sino que también son protagonistas nada menos que en la biografía de muchos escritores.

Revisemos algunas confesiones... **Marguerite Duras**: “La imagen que tengo de su rostro es turbia. Recuerdo que me impedía besarla, me rechazaba con la mano cuando quería acercarme. Mi madre encarnaba la locura. También yo soy madre. ¿Estaré loca?”. El inolvidable inicio de «**El Extranjero**», de **Albert Camus**: “Hoy ha muerto mamá. O quizás ayer, no sé. Recibí un telegrama del asilo: 'Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias'. Pero eso no quiere decir nada. Quizás haya sido ayer”. El tormento de **Alejandra Pizarnik**: “Quiero a mi madre, pero cargar con su vida implica inmolarla. Y claro que me inmolo. Por supuesto que me doy en holocausto”. La pena de **Susan Sontag**: “Lo peor es el



contacto, siempre frío, huesudo, inoportuno. Entendí la lección rápido: mejor alejarse de los cuerpos. Por eso amo a los grandes escritores, los muertos son mucho más seguros”. La confesión de **Juan Gelman**: “No sé qué daño es este/ vos me acunaste yo te ahueso/ ¿te das cuenta del miedo que me hiciste, madre?”. El recuerdo de **Simone de Beauvoir**: “Yo visitaba a Mamá con frecuencia. Cuando llamaba a la puerta la oía arrastrar las chinelas, me prometía a mí misma que esta vez procuraría entenderla. Cinco minutos después, me había dado por vencida. Sus frases me sacaban de quicio como cuando, a los veinte años, trataba de embarcarse en temas íntimos conmigo”. La confesión de **Stendhal** que ejemplifica la relación de amor-odio: “He amado a mi madre con una pasión casi criminal”. Y, por último, cómo no referirse al lugar que ocupa la madre en la obra de **Marcel Proust**, pero necesitaríamos un volumen completo para su análisis.



La escritora argentina **María Negroni** (Buenos Aires, 1961) llega a abordar de manera dramática la relación con la madre en «**El corazón del daño**» (2022), una obra íntima que se instala como un brutal ajuste de cuentas con la madre muerta. Habitando el espacio de la ausencia, la escritura arrojada y

temeraria no se detiene ante nada y palpita sin compasión y también sin anestesia. A través de la escritura como vómito visceral, como si fuera un ejercicio purgatorio, Negroni saca fuera todo el dolor y “el daño” perpetrado por “Mi madre: la ocupación más ferviente y más dañina de mi vida”, porque “Nunca amaré a nadie como ella”, confiesa en esta obra de “puño y cuerpo”.

“La escritura es un asunto grave”, dice Negroni y, sin importar las consecuencias, construye un diccionario de la infancia, una literatura desgarradora y honesta de primer nivel, una prosa que es pura poesía, donde una palabra lleva a la otra de forma natural y fluida, como si nada costara, nada doliera y, sin embargo, el ritmo golpea a puro sobresalto, las cosas se superponen sin ningún orden, como en el monólogo de una Molly Bloom. Este viaje a la historia familiar se conforma finalmente como un solo estallido del corazón que da terror al ir perfilando una relación de pérdida, abandono y tinieblas, de amor-odio con la madre.

De un agujero psíquico a otro, Negroni va más allá del acto de escribir para tocar y darle forma a lo que aparece desde ese espacio de confrontación y honestidad. La escritura, en este sentido (y siempre), es un acto de recreación de un mundo que es otro mundo y que se comienza a develar en el repaso de la historia, cuando esas “marcas de la obsesión”, por ejemplo, comienzan a sucederse desde la infancia y se avanza sola por lo desconocido, buscando como niña una contención que nunca llega. Porque la madre “no



BRÚJULA LITERARIA_

Las gracias y desgracias de Maluk

Por_ Jessica Atal

Paulo Maluk (Santiago, 1973) ha publicado en los últimos dos años cuatro libros que se asemejan mucho entre sí y que están íntimamente relacionados con el lenguaje religioso, con la poesía de adoración e invocación. No sorprende que sea Rafael Rubio, autor de «Viernes Santo» y «Luz Rabiosa», quien escribe los prólogos, pues él mismo tiene un lenguaje que dialoga y se enfrenta, a veces rabiosamente, con la divinidad. Elementos que provienen de la tradición judeocristiana abundan en la poesía de Rubio y en la poesía de Maluk, quien se inserta en esta corriente de diálogo religioso e intimista precedido por autores como Rosa Cruchaga, José Miguel Ibáñez Langlois, Eduardo Anguita y Juan Guzmán Cruchaga, entre otros, en un intento por

develar el misterio de lo trascendente y el sentido de la existencia. «De tu herida nazco Eva», escribe Maluk, y la Poesía (con mayúscula) se manifiesta como un «Recreo de Dios» en «Albedrío».

Si la Poesía es también el lugar de la gracia de Dios, «Cada letra es mi oración», leemos en **«La gracia y la desgracia»** (2022). Sus libros, de este modo, toman forma en la medida en que el poeta va rezando o, más bien, orando (definiendo el término «oración» como un conjunto de enunciados con que el creyente se dirige a Dios), pues cada palabra escrita y cada verso y luego cada poema se dirigen a una divinidad que todo lo escucha y observa y que ha creado este mundo también como un «Poeta».

Esta poesía avanza palabra a palabra, verso a verso por un camino dedicado fundamentalmente a la contemplación, traducida como «Vida en obra». Esta es una contemplación serena y pausada que no sólo se detiene en el cosmos y el devenir externo sino también en el mundo que palpita, gira y se estremece en el interior; en el alma, en la esencia de lo que significa ser humano: «Soy quien soy/ aún no basto», leemos en **«Contra ídolo»**, donde se aprecia una búsqueda permanente por entender la justa medida de las cosas y sobre todo del hombre («Tengo este día para ser hombre») y de Dios: «Ninguna cosa es Dios/ Dios es lo más humano que imagino/ pero ni tú ni yo seremos nunca Dios».

La poesía de Maluk, en definitiva, va tomando forma en la medida en que también avanza sigilosamente en



«La gracia y la desgracia»
Paulo Maluk
Ediciones Quinta
2022
77 páginas



«Contra ídolo»
Paulo Maluk
Ediciones Quinta
2022
101 páginas

el camino de la contemplación del lenguaje, de las palabras que el poeta reconoce como propias y que se reconocen o desconocen entre sí, como si tuvieran vida propia y ellas mismas fueran las que deciden con cuáles otras se relacionan y se juntan para conformar significado. El lenguaje se transforma, en este sentido, en un gran juego de asociaciones libres, similitudes o cercanías («Yugo yoga yunta yo tuyo», dice un verso) que ocurren gracias a la intuición o el flujo de un pensamiento bastante libre también, si bien resguardado por una conciencia ética que cuida, acaso a veces demasiado, los límites, las fronteras del bien y de lo bueno («El ser del humano es bueno/ Lo que haga o tenga es/ ya otra cosa»), para escapar o eliminar y matar incluso la amenaza del mal y de la idolatría. Por un lado, está la ingenuidad del niño que juega con libertad y amor («misma sustancia», dice el poeta) y, por otro, su conciencia de hombre que no tiene una voluntad absoluta, que se sabe atrapado o, mejor dicho, amenazado por el mal, por ese «diablo» que entra «como virus». Desgraciado es el poeta cuando no ve «Ni una luz en el cielo». Gracia del poeta es el deslumbramiento, cuando ve estrellas y surge el milagro del poema. 📖

puede» con su hija. Esa es la historia que se cuenta en «El corazón del daño»: la ausencia de una buena madre.

Una sola vez se menciona un aspecto positivo de Isabel, a quien le dicen Chiche, como si fuera un juguete con el que se entretienen los niños, y quizás la autora se obliga a rescatar algo de la madre que no sea lo sombrío. Entonces habla sin extenderse de su



María Negroni
«El corazón del daño»
Penguin Random House
Santiago, 2022
143 páginas

generosidad cuando llega a visitar a su familia a Nueva York. No sabemos cuántas veces viajó a ver a sus nietos ni cuánto tiempo se quedaba y tampoco hay espacio para ello, porque sería como abrir una ventana y dejar entrar la luz y el aire que no existen en esta historia. En cambio, frente a la insistencia de palabras («tu padre») y expresiones («no contestes») que golpean la cabeza es una vida que es un contrapunto de otra, «una misión suicida a fin de reducirla». Queda la duda. ¿Acaso la madre terminó por convertir a su hija en escritora? No había libros en la casa de la infancia, recuerda Negroni, a pesar de la porfía de su madre, y quizás el oficio no nació de la imitación sino de la necesidad de consuelo, de refugio, de sobrevivencia. Negroni

con razón se pregunta: «¿De dónde sale este coro de madres le-tales?». Quizás de la vida misma, porque desde el útero comienza la necesidad de amor materno y cuando falla «una se rodea como puede, si no de afecto, al menos de presencia, de caparazón». ¿Se aguanta la vida con tanta pena? Si la vida no alcanza, ahí está la literatura, esta «forma elegante del rencor». Ya lo decía Gustave Flaubert: «los padres siempre muy desagradables. Tratar de mantenerlos ocultos, a no ser que sean ricos». Sin embargo, mantenerlos ocultos es, para un escritor, tarea imposible. Irremediablemente se cuelan en sus páginas o bien se toman la trama y el libro completo de autores que terminan por deberles más que la vida (y a veces la muerte) a sus progenitores. 📖

Peter Brook

No se le dice no a Dios...

Considerado uno de los directores más influyentes del Teatro Contemporáneo, su viaje profesional –y personal– lo llevó a un estilo alejado de la parafernalia, donde la ternura era el elemento vital mientras que la humildad se imponía como la gran premisa.

Por_ Marietta Santi

Pablo Schwarz resumió muy bien el sentimiento del mundo del Teatro frente a la reciente partida de **Peter Brook**. Consultado por un periodista sobre por qué había aceptado participar en *«Tempest Project»*, estrenado en el Festival Teatro a Mil 2022, y con una segunda temporada en junio en el Teatro Nacional Chileno, el actor enfatizó:

“Brook es Dios, no se le dice que no a Dios. Habría aceptado hacer cualquier cosa con él”.

Todo aquel que forma parte de una u otra manera de este ámbito (intérpretes, directores, pedagogos, críticos) sabe quién es y qué significa para la escena internacional este personaje. Tenía 43 cuando, luego de un largo camino de reflexión y experimentación, publicó el libro de cabecera de generaciones de artistas, uno de los grandes tratados de las artes escénicas: **«El espacio vacío, arte y técnica del teatro»** (1968). Entre sus páginas, hay una cita que significó un punto de inflexión en la teoría teatral, y que impresiona a cualquier amante de las tablas que la lea: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Alguien camina por ese escenario vacío mientras otro lo observa, y esto es suficiente para que se inicie el acto teatral”.

Esas líneas nos hacen tomar conciencia de que el teatro es posible sólo en relación con otro. Además, basta con la Humanidad para concretarlo.

En su sabiduría, Brook tenía muy clara otra gran verdad, la que le gustaba repetir: “¿Sabe por qué triunfa el Teatro, por qué ha vuelto la gente al teatro? Porque no trata de nada en concreto. Trata de la Vida. Es la vida”.

En cualquier formato

Influenciado en distintas etapas de su carrera por las teorías de Artaud, Brecht, Grotowski y Meyerhold, con los años avanzó hacia un teatro despojado y esencial, que redujo tanto el número de personajes como la extensión de sus obras. A modo de contraste, mientras pudimos disfrutar en nuestro país de *«Tempest Project»*, basada en «La Tempestad» de Shakespeare, de sólo una hora de duración, en los 80 había montado una versión del *«Mahabharata»* de largas 9 horas. Pero claro... eran otros tiempos.

En 2019, declaró: “Intento llegar a lo universal a través de lo más sencillo, lo más humilde, lo cotidiano, el cuerpo humano y sus



relaciones con lo inmediato, con las cosas de la vida, que pueden ser triviales, dramáticas, sublimes”. Por eso, en su último período prescindió al máximo de la escenografía y de la parafernalia escénica.

Cosmopolita y amante de la actuación en cualquier formato, también incursionó con éxito en la pantalla grande. Su firma quedó plasmada en películas como *«Moderato cantabile»* (1960), adaptación de la novela homónima de Marguerite Duras, con Jeanne Moreau y Jean Paul Belmondo; *«El Señor de las moscas»* (1963) de William Golding, y *«Encuentros con hombres notables»* de George Gurdjieff (1979), a quien admiraba. No despreció la pantalla chica, desempeñándose como guionista y director de miniseries. Además, escribió cuatro libros –imprescindibles para la reflexión teatral del siglo XX– y fue *régie* de contemporáneas versiones de famosas óperas.

Amable liderazgo

Peter Stephen Paul Brook era el nombre completo del maestro. Nació en Londres, el 21 de marzo de 1925, con el sol en aries y la luna en acuario, conjunción astrológica que explica tanto su amable liderazgo como la necesidad de ejercer a plenitud la libertad de expresión.

Sus padres –Simon Brook e Ida Jansen– descendían de judíos-rusos emigrados durante la revolución bolchevique. La buena situación económica de su familia, sumada a su precoz inteligencia, le permitió estudiar en Oxford.

A los 20, debutó como director en el *Birmingham Repertory Theatre*, y dos años después trabajó en la *Royal Opera House*. En 1970 se estableció en París, en la compañía del Teatro de las Naciones. Cuestionador, tensionó lo que conocía del teatro e intentó vincularlo con la antropología, para lo que realizó giras por India, Afganistán y África. En esa misma época, en *The International*



SUS LAZOS CON CHILE

En 2007, Teatro a Mil presentó en el Teatro UC sus obras «Sizwe Banzi está muerto» y «El Gran Inquisidor», con el propio Brook tras bambalinas. La puesta en escena del británico, y la actuación de Bruce Myers, que por años trabajó con Brook, conquistaron al público y a la crítica nacional.

En octubre de 2011, como parte de la extensión del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA), se presentó «Una flauta mágica», en el Teatro Municipal de Las Condes, a tablero vuelto, con un escenario vacío, cañas de bambú y un piano acompañando a los cantantes y actores.

Una década después, en pandemia, reapareció en Chile como invitado al ciclo de Conversaciones con Tim Robbins de Teatroamil.tv. Su último encuentro con nuestro país dejó como fruto la versión nacional de su última propuesta, «*Tempest Project*», montaje aclamado en Europa.

Centre for Theatre Research —cuna de su trabajo con actores, bailarines y músicos de otras latitudes—, se dedicó a la investigación de formas escénicas diferentes a la occidental, como las provenientes de África y Oriente.

En esa búsqueda, en 1972 y durante tres meses, recorrió África con su compañía dando funciones en pequeños poblados en Argelia y Nigeria, donde nunca había llegado una obra de teatro. También visitó el desierto del Sahara con un equipo audiovisual, investigación de la que resultó la pieza «*The Ik*». El título es el nombre de una tribu de Uganda cuyos miembros fueron exitosos cazadores hasta 1946, cuando el gobierno convirtió su valle en un parque nacional. De la noche a la mañana, los *Ik* descubrieron que era ilegal cazar en su valle y recolectar frutas y verduras silvestres, viéndose obligados a mudarse a las montañas.

Fue en esa época que Brook empezó a integrar el amor en su discurso. “Su forma de vida (de la etnia de los *Ik*) fue destrozada. No pudieron adaptar sus métodos. Pero necesitaban alimento. Y lo que desapareció fue toda su estructura de relaciones humanas. Amor, afecto, cuidado. Y en su lugar vino el desamor y la indiferencia”.

Ese énfasis en lo afectivo fue algo que también hizo sentir al elenco nacional de «*Tempest Project*», pese a que la comunicación con ellos fue vía *email* o *zoom*. Amalá Saint Pierre, su asistente de dirección en Chile, explica que sus indicaciones eran desde la “humildad y la sabiduría, guiándonos para que en los ensayos pudiéramos encontrar lo que él quería, pero siempre a través de la ternura. Eran palabras de un maestro”. Siempre les dijo “*ne poussez pas* (no empujen)”, lo que Amalá traduce como calmen la ansiedad y dejen que la magia se produzca.

Humildad a toda prueba

Considerado uno de los investigadores de las artes escénicas más influyentes del siglo XX, en los 70 se mudó a Francia y fundó el *Centre International*

de *Créations Théâtrales*. Además, es co-fundador del *Théâtre des Bouffes du Nord*. A pesar de sus numerosos reconocimientos internacionales, su humildad fue famosa.

Tuvo dos nominaciones al Tony, en 1959 por «La visita de la vieja dama» de Friedrich Dürrenmatt; y en 1961, como mejor director musical por «*Irma La Douce*». Y lo ganó también dos veces como mejor director: por su experimental montaje de «*Marat/Sade*», en 1966; y en 1970, por «Sueño de una noche de verano» de William Shakespeare.

En 1988, mereció el *Circle Theatre Award* del

London Critics como mejor director por las nueve horas de su emblemática creación inspirada en el poema épico hindú «*The Mahabharata*»; y en 1994 obtuvo el Premio Laurence Olivier por su contribución al teatro británico, coronándose a los 94 años con el Premio Princesa de Asturias de las Artes 2019.

Su vida privada se

asomaba en sus entrevistas y comentarios, siempre refiriéndose a su esposa e hijos. Su compañera de vida y musa fue la actriz **Natasha Parry**, con quien estuvo casado desde 1951 hasta 2015, cuando ella murió. Tuvieron dos hijos, Irina y Simón, ambos dedicados a las artes escénicas. Él siempre la recordaba, al punto de confesar en «*Vanity Fair*» que “Natasha es el amor de mi vida, y nunca fui más feliz que cuando estábamos juntos”. A esas palabras agregó que sus máximas creaciones fueron sus hijos, porque “el Teatro es efímero, sucede en un segundo, en la comunión de los actores y los espectadores. Los hijos son realizaciones eternas”. 

FILMOGRAFÍA ESENCIAL

Debutó en el cine en 1953, con «*The Beggar's Opera*», dirigió 8 películas más e hizo su debut como actor en 1984 en la miniserie «*All the world's a Stage*».

En 1996 se representó a sí mismo en el documental «En busca de Ricardo III», dirigida por Al Pacino, humorada que repitió en «*Magician: The Astonishing Life & Work of Orson Welles*» (2014).



La actriz Natasha Parry, Peter Brook, Marcello Mastroianni y Maurice Benicéau, durante el ensayo de la obra «Chino-Chino». Al lado, un momento del ensayo del «Mahabharata».



«El Joker de la cuarta pared» “A veces pienso que el odio es el único sentimiento que no prescribe”

Felipe Ríos protagoniza la versión teatral de la película que hizo historia en 2019, al punto de convertirse en símbolo del descontento ciudadano. El actor sale airoso de un desafío que lo obliga a sumergirse en sus espacios más íntimos y turbulentos.

Por_ Marietta Santi

Foto_ Natalia Belmar

Cuando uno ve a **Felipe Ríos** caracterizado como el Joker, en la versión teatral de la película homónima estrenada en 2019, inmediatamente piensa que el actor cumple con el *casting* ideal. A su delgadez y rostro expresivo, como el de un comediante antiguo, suma una plasticidad corporal que le permite quebrarse sin previo aviso. Con esas herramientas, en el monólogo «El Joker de la cuarta pared», Ríos se sumerge en un viaje de una hora de duración, que no es otro que el de un hombre común y corriente hacia la locura.

Es curioso que no se extrañe la película. Pero eso sucede porque el texto, original del argentino **Guillermo Ale**, va más allá del personaje cinematográfico, ya que hurga en los motivos que transforman a Arthur Fleck en el Joker asesino a través de *flash backs* que la audiencia debe armar a modo de puzzle. La acción parte cuando el hombre está recluido en un hospital psiquiátrico, para luego revisar su miserable vida.

Malestar universal

“Estamos en una sociedad que sólo fabrica seres salvajes... Y es que, para sobrevivir en este mundo, pareciera que hace falta mimetizarse con la crueldad”, reclama el protagonista en uno de los pasajes de la obra. Y luego agrega, “saben... a veces pienso que el odio es el único sentimiento que no prescribe”.

Este último punto convirtió a la cinta, protagonizada por Joaquín Phoenix, en un canto de rebeldía ante la institucionalidad. Inclusive se relacionó la trama con los estallidos sociales que ocurrieron en varios países el año de su estreno, entre ellos Chile, usándola para justificar el uso de la violencia.





_DEL CÓMIC AL EXISTENCIALISMO

La lectura nihilista de la película de 2019, dirigida por Todd Phillips, dio un giro radical al personaje que apareció por primera vez en 1940, en el cómic de Batman #1. Hasta la interpretación a cargo de Joaquin Phoenix, el Joker –conocido también como El Guasón en las versiones en español– había oscilado entre ser un villano divertido y bromista, y un psicópata traumatizado.

A veces asexual, y otras notablemente atraído por el hombre murciélago, en el cine ha sido encarnado también por Cesar Romero (1967), Jack Nicholson (1989), Heath Ledger (2008), Jared Leto (2016-2021) y Barry Keoghan (2022).

El monólogo le saca punta a esta característica, con una alusión final donde el Joker-Ríos despotrica contra el sistema y su nula sensibilidad. En ese momento, que sucede luego de hacer su aparición triunfal vestido de terno rojo al ritmo del pegajoso tema «Rock 'n' Roll» de Gary Glitter, el Joker se toma el micrófono para realizar una apasionada arenga contra el sistema que levanta a la audiencia. “A veces pienso que estamos en una guerra... y es ahí, en las calles, en lo cotidiano, donde se desarrolla. No somos conscientes de eso... no. Y es que la sociedad es un enemigo invisible, no sabemos cuándo empieza a atacar, pero nos mata de a poco, nos arrastra a su locura...”, dice voz en cuello, mientras una buena parte del público aplaude con ganas.

El intérprete reconoce que no ha sido nada fácil meterse bajo la piel de un ser como Arthur, que pide ayuda a gritos y no la encuentra. Por eso, tanto los

«EL JOKER DE LA CUARTA PARED»
@mst.teatro
10, 23 y 24 de septiembre.
Teatro Bellavista (Dardignac 0110, Providencia).
Viernes y Sábado 20:00 horas.
Entradas:
\$14.000 a \$9.000

ensayos como las funciones han sido procesos agotadores: “No hemos buscado la locura del loco, sino la del tipo peligroso, del asesino que cada uno podría llevar dentro. Y eso ha sido turbulento. También es difícil su risa compulsiva, porque es una risa de angustia, de enfermedad”, dice Ríos.

Uno de los momentos que más lo impactaron cuando leyó el texto, es un trozo

referido a cómo la crueldad humana se refleja en todas partes. “¿Cómo funciona un chiste? Bueno, el chiste se parece mucho a la magia. ¿Por qué? Porque la magia engaña a la gente. Y ahí radica todo. En el engaño... ¿Saben por qué funciona? Porque el final tiene un tinte negativo. Ahí es donde revelamos un dolor, un sufrimiento. Revelamos a la víctima del chiste”, repite, notoriamente sobrecogido.

«El Joker de la cuarta pared» no es una réplica de la famosa película sino una versión hecha para revisar sus bambalinas, lo que no se ve en la pantalla grande. Es una pieza de tinte oscuro que, sin ninguna parafernalia, opta por la vieja fórmula del intérprete enfrentado al vértigo del texto.

Un esfuerzo independiente que toca una faceta actoral casi inexplorada –y muy reveladora– de Felipe Ríos, que lo aleja de su participación en mediatizados programas de TV. 



_ALGUNAS CURIOSIDADES

► El aspecto del Joker se habría inspirado en la cinta **«El hombre que ríe» (1928)**, del director Paul Leni, y basado en la novela homónima del autor francés Victor Hugo.

El plan era que el Joker muriera en su primer encuentro con Batman, pero el editor de *DC Comics* se negó.

Mark Hamill («*Star Wars*») es la voz oficial en inglés del Joker, en dibujos y videojuegos. Lo sustituyó **Troy Baker** en *Arkham Origins*.

En la actualidad se ha establecido que existen 3 Joker a la vez en los cómics, y no uno solo.

En el cómic **«Batman: caballero blanco»**, el Joker se sanaba de su locura y se volvía activista político, mientras que Batman enloquecía.

Issey Miyake Ni tan japonés, ni tan occidental

El aclamado diseñador será recordado por borrar los límites entre arte y artesanía, tradición y tecnología de punta, además de otorgar libertad y movimiento a quienes lucen sus creaciones.

Por_ Rosario Briones R.
Licenciada en Arte
Máster en Diseño de Moda

Confeccionar prendas con un solo trozo de tela fue la máxima del diseñador japonés **Issey Miyake** (Hiroshima 1938-Tokio 2022). «*A Piece of Cloth*» (literalmente, un solo trozo de tela) es el nombre de la línea que presentó en Nueva York en 1976, y en la que mostró por primera vez su personal visión de la relación entre el tejido bidimensional y el cuerpo humano tridimensional. Un concepto que explora no sólo la relación entre el cuerpo y la ropa, sino también el espacio entre ambos (del japonés *Ma* o el espacio entre los objetos).

En una búsqueda permanente de materiales y formas, innovó constantemente apoyándose en técnicas tradicionales, como el corte plano practicado comúnmente en Japón: la prenda sólo toma forma una vez sobre el cuerpo.

Inspirado en el *Delphos* –vestido de seda plisada que se adapta libremente– de Mariano Fortuny (1871-1949) y en la obra de la diseñadora de alta costura francesa Madeleine Vionnet (1876-1975), quien también anhelaba crear prendas de una sola pieza, en 1988 Miyake creó la línea «*Pleats Please*» (Pliegues por favor). Al igual que Fortuny, quien no sólo experimentó con telas, sino que fue pintor, grabador, fotógrafo, inventor y escenógrafo, en la obra del japonés, los límites entre arte y moda se difuminan. Como es propio de su cultura, no hace diferencias entre las artes aplicadas y las artes plásticas, como tampoco con los materiales; en su trabajo el plástico moldeado y el lino fino son tratados con la misma nobleza. De hecho, no le gusta que le llamen “diseñador de moda”, se considera un creador que diseña ropa cómoda y práctica, que se adapte al movimiento y que sea fácil de usar y cuidar, acorde a la vida moderna.

En *Pleats Please*, las piezas son creadas realizando el proceso a la inversa: la prenda se corta y cose antes de realizar el plisado. Para conseguirlo la tela se envuelve entre capas de papel y pasa por una prensa térmica, de manera que los pliegues permanecen. Hechas de poliéster (ahora reciclado), estas piezas brindan libertad de movimiento y ligereza, combinando sentido práctico con calidad artística.



Colección *ready-to-wear* Primavera / Verano 1994 de Issey Miyake presentada en París el 8 de octubre de 1993.
Foto: Pierre Verdy / AFP

Siempre a la vanguardia, diez años después presentó la línea «**A-POC**» (acrónimo de *A Piece of Cloth*), donde investiga las posibilidades del tejido tubular. Un largo rollo de tela de punto de *jacquard* se despliega y a través de máquinas programadas por computador la tela se corta por las líneas tejidas. La ropa adquiere su forma una vez puesta y se puede ajustar a cualquier talla.

Belleza para olvidar el horror

Estudió diseño gráfico en la Universidad de Tokio y en 1964 se trasladó a Francia, donde trabajó para Guy Laroche y Hubert de Givenchy. Con todo lo aprendido regresó a Japón y abrió su propio estudio en 1970, y desde entonces buscó ofrecer moda que no fuera “ni japonesa ni occidental”. Hizo su debut en Nueva York en 1971. Desde el Otoño/Invierno de 1973 su colección se ha exhibido en París.

Un aspecto poco conocido de su vida es que fue un sobreviviente de Hiroshima, nunca quiso hablar del tema, porque no quería ser recordado como “el diseñador que sobrevivió a la bomba atómica”. Tenía siete años cuando ésta lo destruyó todo. Perdió a su madre, quien murió tres años después producto de la radiación, y él quedó cojo. Es por esto que decidió crear belleza para olvidar el horror.

Fue galardonado en 2010 con la **Orden al Mérito Cultural de su país** y con la **Legión de Honor de Francia**, la más alta orden al mérito francesa, en 2016.

En 1997 dejó la dirección de la firma para dedicarse a la investigación y a proyectos artísticos. Desde 2020, Satoshi Kondo es el director creativo de la compañía. 



Diseño *Pleats please* con aros, colección prêt-à-porter Primavera-Verano 1995 de Issey Miyake en París, 04 de noviembre de 1994.
Foto: Yoshikazu Tsuno / AFP



La modelo sueca Emma Sjöberg luce un vestido *Pleats please* como parte de la colección prêt-à-porter Primavera-Verano 1995 de Issey Miyake en París, 04 de noviembre de 1994.
Foto: Yoshikazu Tsuno / AFP



Vestido *Pleats Please* de la colección ready-to-wear Otoño / Invierno 1995 presentada en París.
Foto: Patrick Kovarik / AFP

MIYAKE DESIGN STUDIO

La compañía, fundada en Japón en 1970, está compuesta por las siguientes marcas:

Issey Miyake. Hizo su debut en Nueva York en 1971 y desde el Otoño / Invierno 1973 la colección se ha presentado en París.

IM men. Introducida como una línea independiente en 1976, ofrece ropa cómoda y funcional para hombres.

Pleats Please. Método revolucionario, donde los pliegues son aplicados una vez que la prenda ha sido cortada y cosida.

Homme Plissé. Indumentaria para hombres, iniciada en 2013. Son piezas que se pueden usar en cualquier ocasión, que no se arrugan y se secan rápidamente.

A-POC able. Creada en 1998, establece un diálogo entre creadores y usuarios, quienes pueden experimentar con nuevas formas de usar las prendas.

Bao Bao. Línea de bolsos lanzada en 2010. Su estructura se basa en triángulos que se combinan creando diferentes formas.

me ISSEY MIYAKE. Desde el año 2000 esta marca desarrolla continuamente materiales únicos con una amplia variedad de colores y estampados para crear ropa que se puede usar durante todo el año.

132 5. ISSEY MIYAKE

Es un proyecto que combina las matemáticas precisas del plegado para crear prendas sostenibles que son a la vez prácticas y bonitas. El desarrollo del concepto comenzó en 2007 como una colaboración con el *Reality Lab Team* de Miyake, y dio como resultado la marca en 2010. El proceso comienza con una pieza de tela unidimensional. A partir de ahí, se crea una estructura tridimensional que se puede plegar en un plano bidimensional y que cobra vida cuando se usa en el cuerpo. Además, es conocido por su uso innovador de botellas de PET recicladas para crear telas.



No.5 FJ002



No.10 FG002





Alessandro y Francesco Mendini.

Atelier Mendini, una utopía visual

Maestro del diseño italiano, Alessandro Mendini convirtió sueños en realidades que influyeron a toda su generación, con obras de arquitectura en Italia, Alemania, Austria, Holanda, además de diseñar mobiliario y objetos que circulan en el mundo entero.

Por_ Hernán Garfías

En Milán, su ciudad natal, **Alessandro Mendini** (1931-2019) tenía su famoso estudio de vía Sannio, el Atelier Mendini, junto a su hermano Francesco. Ambos arquitectos, Alessandro creaba proyectos que a veces podían ser imposibles, mientras que Francesco los hacía realidad. El primero era el inventor de utopías; el segundo, era la mente racional que los construía. Los conocí en los 80 y nos hicimos muy amigos. Alessandro vino a Chile en los 90 en tres ocasiones, para participar como jurado de concursos de mobiliario y en la Bienal de Diseño de Santiago. Dictó conferencias y asistió a talleres en la Universidad Diego Portales y en la Universidad Católica. Sus trabajos fueron publicados por primera vez en nuestro país en el número 4 de la revista «Diseño», donde se pudo conocer la enorme variedad de temas, dimensiones y calidad de sus creaciones. Las mismas que ahora forman parte de la historia universal.

Mirada fina y profunda

La primera vez que me encontré con una obra de Mendini fue en 1979, en una publicación de la *Domus Academy* de Milán (escuela de diseño de renombre mundial que ofrece programas de posgrado en diseño, moda, experiencia y negocios), que tenía por título «*Paesaggio Casalingo*». Conocí sus utopías sobre el paisaje, el objeto y la arquitectura, donde planteaba un discurso radical sobre la sociedad de consumo, el mercado, se adelantaba a la globalización y a la crisis política. Fue importante en esa época la creación y dirección de la revista «*Modo*», donde iba provocando e iluminando con su pensamiento muy original sobre el habitar humano.

En 1973 dirigió «*Casabella*» y, posteriormente en 1982, se hizo cargo de la dirección de otra revista mítica «*Domus*». Se trata de tres publicaciones que influyeron el mundo del Diseño, la Arquitectura y de la Academia.

Alessandro fue una de las personas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, y su mirada fina y profunda era reforzada por sus conocidos diagramas o mapas conceptuales, donde dibujaba



Los sacacorchos Anna G y Alessandro M para Alessi.



con palabras y signos su pensamiento intelectual. Eso me inspiró profundamente para que en 1988 comenzara a pensar en la creación de una revista que influyera en Chile y Latinoamérica, y diera cuenta del estado del arte en nuestros países, para acercar las corrientes de pensamiento y diseño que estaban ocurriendo en Europa, Asia y el norte de América.

Así pudo nacer esa locura de la revista «Diseño» en diciembre de 1989, que se adelantó a su tiempo y comenzó a dialogar con América toda, la vieja Europa y las economías emergentes de Asia, como también con el antiguo Japón y la milenaria China. Parece ser que muchos diseñadores tenemos en común esa necesidad de publicar no sólo las lindas fotos de un proyecto sino también la manera de pensar y analizar el quehacer de las obras y su profunda relación con su entorno, un fenómeno que es igual en todos los países y culturas.

En 1989 Alessandro y Francesco Mendini fundaron el **Atelier Mendini**, en Vía Sannio de Milán. Un verdadero laboratorio, una *bottega* de proyección artesanal, que indaga en el campo de la visión, la estética, la psicología y de la imagen propositiva en el paisaje de la figura poética en contraste con la violencia del mundo. Así iniciaron una activa labor con la arquitectura, proyectando y construyendo, entre otros, la Fábrica Alessi en Omegna, la nueva piscina olímpica en Trieste, la estación de metro y restauración del edificio comunal de Nápoles, el *Byblos Art Hotel-Villa Amistà* en Verona, las nuevas oficinas de *Trend Group* en Vicenza, la recuperación de tres áreas industriales con edificios destinados a espacios comerciales, oficinas, residencia y habitaciones en Bovis (Milán), la Torre Paradiso de Hiroshima (Japón), un barrio en Lugano (Suiza), la sede de Madsack (Hannover), y un edificio comercial en Lörrach (Alemania), además de numerosas construcciones en Europa, Estados Unidos y Asia.

Coordinaron en Corea un proyecto público llamado *Milan Design City*, con varios edificios para la nueva Feria de Incheon (Corea del Sur, 2007), junto con el pabellón de la Trienal de Milán (2009).



La Poltrona Proust y una colección de vasos «100% Make Up» de Alessandro Mendini en el Museo de Artes Decorativas, ubicado en un ala del Louvre, París, Francia.
Foto: Sonnet Sylvain / hemis.fr / Hemis via AFP

Mensaje destructivo y sarcástico

En el área del mobiliario y de objetos, Alessandro Mendini tiene una larga trayectoria inscrita en la Historia del Diseño. La **Poltrona de Proust** (1978) es un ícono mundial, uno de los muebles más famosos de la segunda mitad del siglo XX. Inspirada en el sillón barroco y en una pintura puntillista del neoimpresionista francés Paul V. Signac, que el escritor Marcel Proust tenía en su estudio en París, Mendini realizó



Cafetera Moka para Alessi.

una pieza con el marco y forma barroca, y fue aplicando el puntillismo sobre el tapiz, transformándola en una verdadera pintura tridimensional. Fue parte de su postulación semántica del rediseño porque, según él, “no tiene sentido buscar algo nuevo cuando ya está todo hecho en el pasado”. Y bajo el alero de esta idea surgieron a partir de 1978 las reelaboraciones de las sillas Breuer, Thonet y Ponti.

Es la época marcada por su paso por *Global Tools* en los 60 y, como parte de la fundación del

Studio Alchimia en 1979, se impone un Mendini político en el sentido de plantear un mensaje destructivo y sarcástico, como la *performance* de la silla *Lassù* envuelta en llamas, donde expresa el problema de la forma. En sus escritos y manifiestos, este genio creador nos demuestra que la libertad de expresión es consentida, aunque el rígido funcionalismo siga lo contrario. Además de mantener e incentivar su convicción de que todas las manifestaciones de la cultura humana, ya sea arquitectura, gráfica, diseño industrial, artes visuales, entre otras, son paritarias; la interrelación que postula entre las diversas disciplinas se hace evidente en su manejo editorial, principalmente en la revista «*Modo*».

También le interesó el trabajo comunitario, invitando a otros autores a participar en proyectos como el edificio posmoderno del *Groninger Museum* (www.groningermuseum.nl/), diseñado por él y su hermano

Francesco, y con intervenciones de Michele De Lucchi, Philippe Starck y el estudio *Coop Himmelb(l)au* (compuesto por pabellones separados, con arquitectos invitados planificados desde el principio, en una primera convocatoria fue invitado Frank Stella para realizar el diseño del Pabellón Este, pero un tiempo después desistió del encargo y Medini convocó al equipo austriaco).

En el proyecto «*100% Make Up*», convocó a cien creadores de muchos países a diseñar el vestido de un ánfora para la empresa familiar italiana Alessi (famosa por sus objetos de diseño divertidos y lúdicos para la cocina, construidos en plásticos de colores y acero inoxidable), incluyendo al chileno **Guillermo Tejada**.

Concentración específica

Cuando comenzaba a idear la gran exposición que realicé el 2013 en el Centro Cultural GAM de Santiago, en una de las reuniones que tuvimos en su estudio de Milán le pregunté: ¿cómo se dibuja o se des-dibuja el límite entre la arquitectura, el arte y el diseño? La respuesta inmediata fue que, hacer diseño, arquitectura, grafismo y arte es difícil, porque se requieren técnicas muy precisas y una concentración específica. Trabajamos en todas esas disciplinas por dos motivos. Uno de ellos es que en su momento cada una de esas disciplinas pasa por una cierta crisis interna, y sería muy interesante cambiar métodos. Por ejemplo, en la arquitectura usar el método del diseño; y en el diseño, el método de la arquitectura. El otro motivo es que nuestro acercamiento a un proyecto es principalmente estético-decorativo; así, este acercamiento, en cierto sentido, es el común denominador de estas disciplinas.

Se puede concluir que la obra de estos maestros milaneses no sólo está inscrita en la historia contemporánea y ha trascendido a las actuales generaciones, sino que además será siempre una obra inquietante, surgida de la reflexión y del pleno convencimiento. Un legado para la Humanidad por su capacidad de ser y no parecer. 🇨🇱



El Groninger Museum está ubicado en la ciudad de Groningen en los Países Bajos.

Volviendo al Café del Cerro

El grave error que significó la demolición del Puente de Cal y Canto sigue penando en la memoria de Santiago. Con ello se inauguró lo que tal vez es una tradición nuestra de las menos apreciadas: la de acabar con lo digno para imponer lo novedoso.

Por_ Vera-Meiggs

Hace cuarenta años se vivía en otro siglo en todos los sentidos posibles de la expresión, pero ya había nombres que nos siguen sonando y el país sufría y gozaba más o menos de los mismos síntomas, quizás con más seria conciencia de sus problemas y límites.

Hechos de dramáticos claroscuros, los años ochenta del pasado siglo no son para repetirlos, pero por una de esas razones, que a la sinrazón reclama, existe mucha gente joven que hubiese deseado vivirlos. Y no sólo en Chile.

Quizás por qué...

Eran los años de Reagan, Gorbachov, Juan Pablo II, Lady Di y de la Thatcher venciendo en la guerra contra la Argentina de los militares. Una época que dejó huellas en la gran historia y generó muchos gestos en la intrahistoria, especialmente en Chile.

Hace cuarenta años se vivía no muy confortablemente, estaba la dictadura desde hacía nueve años y la crisis económica seguía golpeando fuerte. Pero a pesar de todo eso, la primavera se intuía prometedora y el deseo compartido de que todo fuera mejor debía volcarse en algo. Con esa idea en la cabeza, el empresario puntarenense Mario Navarro tuvo la osadía por apostar a un local que en teoría no tenía las mejores posibilidades de triunfo en aquellos años difíciles. Sin embargo, había otros antes que el suyo. Las peñas folclóricas habían sobrevivido milagrosamente al golpe de Estado y no eran precisamente clandestinas.

Tampoco se habían puesto ropajes falsos para poder existir y el temor generalizado a los uniformados no había impedido que continuaran en funciones y con mucho público, a pesar de la solapada vigilancia que debían soportar. El fenómeno puede recordar el de las catacumbas romanas en tiempos de las persecuciones a los cristianos: la autoridad sabía de su existencia, pero las toleraba para saber dónde acudir a buscar opositores en caso de necesidad imperiosa.

Cómo se veía...

El Café del Cerro fue una de esas catacumbas locales, inaugurada hace cuarenta años y a la que confluyeron voluntades provenientes desde Arica a Punta Arenas, que parecen haberse potenciado en este encuentro fortuito a los pies de la Virgen del Cerro San Cristóbal, en el hermoso, pero en aquel entonces tranquilo barrio santiaguino de Bellavista.

¿Habría sido un milagro de la Virgen? Tal vez. Pasaba cada cosa en aquellos días que una aventura juvenil como esta podía incluso



Los actores Alex Zisis y Sergio Bravo, caracterizados como Los de las Chacras, en la inauguración del Café, el 15 de septiembre de 1982. Foto: Archivo Café del Cerro.



Mario Navarro y Marjorie Kush, creadores, dueños y gestores del Café del Cerro, en el local de Bellavista. Foto: Archivo del Café del Cerro.

ser exitosa. Lo fue por tiempo acotado, pero el suficiente como para ser recordada con interés tantos lustros después, cuando algunos de sus protagonistas siguen siendo anónimos o famosos, según fuera su vocación natural.

Mario Navarro había llegado a Santiago a estudiar arquitectura, pero con la experiencia adolescente de ser asistente de producción del Festival de la Patagonia, y por eso se relacionó rápidamente con músicos, a los que prestaba servicios de organización técnica y luego como administrador. Convenientemente se enamoró de Marjorie Kusch, estudiante de hotelería, que demostraría gran talento administrativo, y juntos, él con 24 años y ella con 20, soñaron con un local que elevara la calidad paupérrima de las peñas y pudiera permitirse financiar una programación sostenida. Con préstamos de abuelos, aval de la madre de ella y la colaboración de tíos, primos y amigos, se pusieron manos a la obra para arrendar el local de Ernesto Pinto Lagarrigue 192, esquina de Antonia López de Bello.

El 15 de septiembre de 1982, en la tardecita, se inauguró el local. Navarro lo recuerda así: "Animó el Flaco Robles y se presentaron Chamal, el Palta Meléndez, el tío Roberto Parra y su mujer Catalina Rojas, Antara, Ortega, el Negro Piñera con Fusión Latina, Gervasio...". Curiosamente la prensa de la época (poco inclinada a vanguardias y contracultura) se hizo eco de la novedad y rápidamente se difundió la voz de este espacio alternativo en una nueva zona comercial de la ciudad, que vería multiplicarse las ofertas hasta transformarse en el barrio saturado que es hoy.

Un pequeño escenario, mesas y sillas de paja, una barra larga, un control riguroso de la entrada (a cargo de la madre de Marjorie, la señora Eliana, una institución), un segundo piso donde funcionaban los talleres de artistas y salas de ensayo. A las veintiuna se abría el local y, toque de queda permitiendo, se cerraba después de medianoche.

Nito Mestre y Eduardo Gatti grabaron un disco en conjunto. Foto: Mario López, Archivo Café del Cerro.



Santiago del Nuevo Extremo. Foto de Miguel Opazo.

Lo que se escuchaba

El Café del Cerro era un espacio público en el que la privacidad dependía de las amenazantes circunstancias de unos años inestables. Ir podía verse como arriesgado, o desafiante, aunque no fuera realmente peligroso. Pero todos sabían que era un templo de la contestación al régimen militar, por eso mismo era delicioso estar ahí, aunque dentro no se hiciera nada que pudiera atentar contra la seguridad interior del Estado. Estar juntos era todo el desafío. Y escuchar a esos músicos: La Ley, Los Prisioneros, Congreso, Santiago del Nuevo Extremo, Eduardo Gatti, Schwenke & Nilo, Cecilia Echenique, Tati Penna, Eduardo Peralta, Isabel Aldunate. Además de la música, se comía y bebía. Terminó siendo referencial en el barrio también por eso. Pero sus gestores con perspicacia supieron seleccionar aquello que más los identificaba y de ahí la importancia que el local iría adquiriendo como núcleo de un movimiento, el Canto Nuevo, cuyas relaciones no eran siempre armónicas con el resto de los artistas, sin que esto significara algo más que miradas silenciosas y distancias manifiestas.

Lo importante era estar ahí. Por eso también los talleres para artistas, la publicación de la revista «La punta del cerro», los montajes teatrales en el patio, la gráfica, las fondas en septiembre, los recitales poéticos. El Café del Cerro fue un crisol para la nueva música popular, y de un cambio urbano que se produjo con la llegada de artesanos que se instalaron en sus veredas. Bellavista, como barrio típico, comenzó ahí.

Duraría en funciones, con altos y bajos, hasta enero de 1992, pero como el Puente de Cal y Canto, sigue susurrando los ecos de su presencia hasta hoy. Tal vez en el futuro habrá en esa esquina un paradero aéreo que se llamará Café del Cerro. 📖

SEPTIEMBRE PARA LEER

Coinciden en librerías dos succulentos nuevos textos sobre nuestra memoria cultural, que es la mejor que un país puede darse.



«Café del Cerro, miles de voces dirán que no fue en vano»

Este libro recién editado reconstruye, sin neutralidad, unos años tan dramáticos como apasionados, tan musicales como poéticos. María Eugenia Meza tiene las cartas en regla para un trabajo así: es periodista,

condición preferible para escribir un libro como este; tiene la reiterada experiencia de haber estado en el local en sus años de gloria y, además, una cercanía natural desde siempre con el tema del espectáculo. Tal vez dirán lo mismo al menos cientos de lectores. Resultado de un trabajo de años en perseguir documentos, testimonios, entrevistas y de cotejar las subjetividades de muchos con la de otros tantos, que tal vez vieron lo mismo, pero lo sintieron distinto. El libro es bien documentado e ilustrado y por eso mismo entrega la certidumbre de que ahí hubo una verdad que muchos compartieron y que los marcó, como individuos y como miembros de un colectivo ubicado en un espacio físico concreto, no uno virtual ubicado en una cómoda nube impalpable, como las de ahora.

El ameno y hermosamente diseñado libro, da cuenta pormenorizada, y quizás excesiva, de los elencos y funciones, de un amplísimo anecdotario y del desarrollo de los acontecimientos, también políticos, que culminaron en el fin de la dictadura y el prudente regreso de la democracia, la que sorpresivamente acabaría con el proyecto, como haría también con el cercano cine-arte Normandie de Alameda. Los tiempos de la alegría del libre comercio habían llegado.



«Reiterando Afanes»

Nombre de porfiado tiene el libro de memorias de Sergio Bravoramos, el padre del cine documental chileno, recién aparecido a la circulación para celebrar los 95 años del cineasta.

Le queda bien al libro su título, y a su autor, que de no ser insistente su cine sería mero registro de hechos menores. Lo de Bravoramos fue, en vez,

un gesto creativo y desafiante por marcar con significados profundos la existencia de lo que vio, con ojo educado, con oído fino, con cerebro inclinado a la síntesis justa y necesaria.

Su «Mimbre» inaugura el cine entendido como arte en Chile. Su «Láminas de Almahue» dispara nuestro mundo campesino a una altura cósmica como nunca antes ni después. «La glane», filmada en Francia, es de lo más estremecedor de su cine y el magnífico cierre de «Pan minero» merecería una difusión que la patria se mezcuna a sí misma en modo inexplicable.

Mientras se espera alguna iniciativa lúcida que acerque este cine al público, el cineasta, siempre activo, se puso a escribir. «Textos memoria» los llama. Y es que no tienen la organicidad como para describir la propia existencia, ni tampoco justificar su cine. Menos aún explicarlo. Explorarlo tal vez. Profusamente ilustrado y documentado, el cineasta y arquitecto construye fragmentos de una aventura creativa vivida entre los años más dramáticos de Chile, lo que por comparación hace sentir que los años nuestros son anodinos y planchaditos. Rico en reflexiones inteligentes y apasionado en su escritura, se rebalsa a desvíos y callejones, pero importa poco frente a los descubrimientos que propone.

Estupenda la fotografía de la portada, pero no es la única que engalana el libro.

Dos libros para leerlos a sorbitos cortos para que duren mucho...



Natisú En mil años

Más que compositora y más que cantante, Natalia Suazo se ha delineado como la conceptualizadora de un sonido, que es la materialidad central en su obra. El álbum «Hay un fuego» había quedado atascado en la pandemia y recién este invierno se estrenó en un concierto. “Esta música es pop, pero no sé por qué es pop”, dice.

Por_ Antonio Voland

Al cierre de esta edición, tras dos años y medio de caos sanitario, a **Natalia Suazo** (1983) no la había alcanzado el virus. En cambio a toda su familia sí, un entorno afectado en distintos niveles, del que ella igualmente ha salido incólume. Pero el impacto tiene distintas caras y existen muchas maneras de caer ante la influencia de la pandemia. Recién a mitad de este año ella pudo volver al escenario para mostrar canciones que comenzaron a escribirse en 2016, y que integran uno de los trabajos más sobresalientes en la música actual: **«Hay un fuego»**.

“La pandemia me ha afectado psicológicamente como a muchas personas que después de un tiempo están evidenciando esos efectos”, dice Natalia, ahora como **Natisú**, su nombre musical, que es una especie de acrónimo de su nombre civil. “Fue un proceso muy largo y denso, y este terminó siendo un disco que pasó por distintos ciclos de mi vida. Se nota en la música y las letras, que abarcan varios estados de reflexión”, agrega.

«Hay un fuego» se presentó el 30 de junio en la Sala Ceina, el auditorio del Instituto Nacional que fue recuperado 50 años después de su construcción y que de paso ha sido espacio de acogida a instituciones afectadas por la revuelta del estallido, como el Museo Violeta Parra o el Centro de Arte Alameda.

Ese día, Natisú se presentó nada más que con dos colaboradores: la baterista de Electrodomésticos, Edita Rojas; y el músico Sebastián Quinteros. Entre esos tres elementos, sorprendentemente, se reprodujo toda la intrincada trama sónica, de sintetizadores, pulsos y capas, que abunda en el disco.

“Considero como cuarto músico de la banda a Tamara Maldonado. Ella trabajó el sonido del concierto, lo que es fundamental en un montaje de este tipo. No tengo la certeza completa porque estando en el escenario no puedo escucharme desde el público, pero alcanzamos ese sonido que se había diseñado. Mucha gente me lo hizo saber”, confirma.



Y si de sonido y de músicos fuera del escenario estamos hablando, «Hay un fuego» es también una obra en la que el productor Iván González marcó una posición. Suya también es la presencia determinante en otro álbum de características bastante similares, que obtuvo el Premio Pulsar al mejor disco de 2022: «Rey», de Camila Moreno.

“Los tres éramos compañeros en nuestros tiempos en Projazz. Iván estudiaba guitarra y la Camila y yo estábamos en composición. Nos hemos conectado desde siempre en la idea de la música, pero también de hacia dónde se mueve el sonido en la música. Son dos cosas súper distintas”, define Natisú. “En todo ese primer tiempo en que estaba escribiendo las canciones, yo había hecho un primer avance porque también soy productora (ver recuadro), pero en 2018 no pude seguir. Me sentía atrapada con nueve canciones en esos dos años. Pierdes un poco la perspectiva y no entendía bien lo que estaba haciendo. Necesitaba otro par de oídos, y ahí apareció Iván González. Él hizo una relectura de algo que estaba bien armado desde el comienzo”, rememora.



TOMÁS MONTEALEGRE

Líneas circulares

Como en sus anteriores discos —«Deshabitar» (2011) y «La historia» (2014)—, «Hay un fuego» también obtuvo su nombre a partir del título de la primera de las canciones que surgieron de la nada. Natisú las considera “canciones madres”, desde donde todo el repertorio se expande y se vincula en distintos niveles.

En ese primer tiempo de escritura, antes incluso del estallido social que más adelante vino a remover también su propia composición, aparecieron la matriz de «Hay un fuego», junto con «Amores» y «No somos», que ella canta en compañía de Chini.png.

También «La distancia» y «Paisaje», donde comparte voces con Benjamín Walker.

“Soy completamente abstracta, y en muchas canciones aparecen de alguna forma la rabia y el descontento expresados desde maneras abstractas, hacia el sistema socioeconómico en que nos encontramos pero también una rabia conmigo misma, porque me veía como una réplica de ese sistema. Veo la violencia que procede desde el neoliberalismo como si fuera algo externo, que lo es, pero que también viene desde dentro de nosotros. Estamos súper colonizados por el sistema”, observa.

—Después del proceso que definió el estallido social nos encontramos en una encrucijada.

“Este disco es un pequeño reflejo de ello. Intenta ver lo quebrado que estamos en Chile. Nos hemos estado cuestionando muchas cosas: el mundo que hemos construido, la industrialización, el capitalismo y el neoliberalismo. También la manera cómo nos relacionamos con los animales y la Naturaleza. Lo que estamos viviendo como país es apenas una parte de ese proceso, porque esto no termina. Me lo imagino como el derrumbamiento de Imperio Romano y todo el tiempo que tuvo que pasar para que el mundo comenzara otra edad. Hay una canción nueva que se llama «Un animal que no volverá a ceder» y que está reflejando la época post estallido”.

—También aparece el tema del tiempo, ¿cómo lo abordas?

“El próximo año cumpliré 40 y también percibo ahora que el tiempo está transcurriendo un poco más rápido. Pero hago el ejercicio de sentir y entenderlo como algo relativo nada más. En escala de tiempo universal somos importantes y no lo somos. Escribí «Nadie sabrá mi nombre», pensando en esa idea de que somos algo y después no seremos nada más: «En mil años / nadie sabrá mi nombre». Lo que hicimos ahora se va a transformar apenas en un remix de la historia”.

—La música parece moverse en un caos organizado.

“Este es un disco pop, pero no sé por qué es pop. Comienza con la canción «Huracán», que habla del «deseo de ser un huracán». A mí me han dicho toda la vida que soy un huracán. Anímicamente soy un poco caótica, una persona inestable y cíclica. Y el sistema nos exige que seamos lineales, que procedamos en una línea recta. Pero soy circular. En lo personal paso por momentos en que me desaparezco y luego reaparezco. Me siento más conectada con la Naturaleza, que no es lineal sino cíclica”. 🌀



FERNANDA RUIZ

AL INTERIOR DEL SONIDO

Natalia Suazo estudió composición y luego sonido, dos engranajes que se conectaron como partes de un mecanismo. “Como materia prima, el sonido es algo que me ha interesado desde mucho tiempo. Generalmente se estudia sonido de una manera práctica e instrumental. En esa época, hace diez años, me centré en una mirada teórica y performática del sonido. Le encontré el valor a la música concreta”, argumenta. De ese modo, más que cantautora y compositora Natisú se entiende a sí misma como productora. Y es de hecho una de las disciplinas que no sólo ha terminado por delinear sus propios trabajos, sino la que la llevó a obtener el Premio Pulsar de 2021 a la mejor producción.

Si bien había sido postulada por sus trabajos para la cantautora Malú Mora y para la bajista Manul Nube, Natisú fue premiada en esta instancia sobre todo por los resultados de «Mal» (2020), un álbum compartido con Benjamín Walker, Yorka y Hakanna.



Egipto filmado no sólo de perfil

El Cine se ha creado un imaginario persistente de la primera civilización de Occidente, pero a 200 años del desciframiento de la piedra de Rosetta, Egipto sigue siendo un misterio... o varios. Por eso hay que filmarlo.

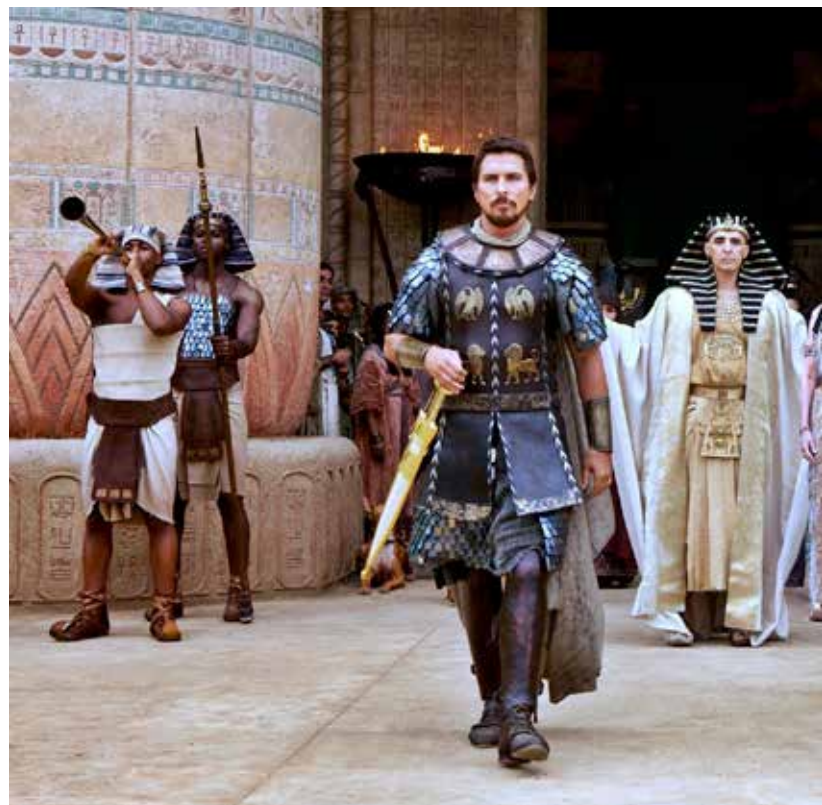
Por Vera-Meiggs

Toda su fascinación no estaba en sus jeroglíficos hermosos e incomprensibles, en sus pirámides casi absurdas o en sus tres milenios de continuidad. También su refinado mundo plástico, en el que sus figuras de perfil añadieron distancia mayestática a todo lo pintado y además la sensación de eternidad que se desprende de su inmutado paisaje. La idea de que el arte (creado para las sepulturas) era sólo apreciado por los sentidos del *ka*, el alma, tiene aún mucho que enseñarnos en tiempos materialistas como los que sufrimos. La importancia que siempre tuvieron las mujeres en todos los órdenes sociales, especialmente en la corte, fue algo único en la Antigüedad. Y para qué añadir la sabiduría ecológica de una religión panteísta que hablaba de equilibrios naturales hace cinco mil años atrás.

Pero sin duda la obsesión por el Más Allá es el ingrediente mayor de un atractivo que no parece haberse amortiguado en los últimos dos siglos. Desde la pasada decisiva de Napoleón por Egipto, y el consiguiente descubrimiento de la piedra de Rosetta, cuyo desciframiento conseguiría el 14 de septiembre de 1822 el francés Jean-François Champollion, Europa sufrió un alza de la fiebre egiptológica que encontró un aliado importante en el movimiento romántico. Pocas pausas ha habido desde entonces.

Amores desdichados

Hace un siglo se estrenó la primera película a todo trapo sobre el tema: «**La mujer del faraón**», dirigida por **Ernst Lubitsch**. Un melodrama de aquellos en que el imaginario faraón protagonista se enamora perdidamente de una esclava, aunque deba casarse con la hija del rey de Etiopía. La esclava, claro, está enamorada de otro. Variaciones sobre el argumento de la «Aída» de Verdi y tan espectacular como cabría esperar de una reconstrucción del antiguo Egipto. Hoy sigue siendo asombrosa por sus dimensiones espectaculares y por su eficacia escenográfica. Parece imposible que haya sido producida en una Alemania que había conocido sólo cuatro años antes la peor derrota de toda su historia. Destacan también la fotografía y las actuaciones de Emil Jannings (que seis años después sería el primer actor en ganar el Oscar), y de Paul Wegener («El estudiante de Praga», «El Golem»). El éxito fue tal que Lubitsch se trasladó a Hollywood para ser el Rey de la Comedia sofisticada («Ser o no ser»).



El posterior descubrimiento de la tumba de Tutankamón traería a la vida, es un decir, a «**La momia**» (1932) bien dirigida por el alemán **Karl Freund** y genial creación del inigualable **Boris Karloff** («Frankenstein»), un actor que sonrió aún menos que Buster Keaton y asustó a las plateas como nadie. La momia de un antiguo sacerdote revive en busca de su amor perdido. Sigue siendo la mejor versión del tema, aunque en tiempos recientes ha sido «resucitado», es otro decir, para una exitosa serie de comedias semi paródicas sobre las que es mejor hacer como una momia: callar. «**Los diez mandamientos**» han sido treinta en pantalla: los diez primeros fueron filmados en versión muda en 1923 por **Cecil Blount DeMille** y le dieron mucho dinero, por eso repitió el intento en 1956 invirtiendo aún más, filmando en el lugar de los hechos, en colores y con unos efectos especiales que todavía resisten en estos tiempos digitales. Gigantismo que se corresponde con el relato melodramático y su buen reparto. Una de las películas más taquilleras de la historia.



A la izquierda, «Exodus: dioses y reyes» (2014) de Ridley Scott. Abajo, a la izquierda, «Los diez mandamientos», en la versión de 1956, con Yul Brynner y Charlton Heston. Abajo, a la derecha, «Cleopatra», de Joseph L. Mankiewicz (1963).



Como no hay segunda sin tercera, **Ridley Scott** hizo «Exodus: dioses y reyes» en 2014, con tantos efectos digitales que ahogó todo el relato antes de cruzar el Mar Rojo. Fue prohibida en varios países árabes.

Por su parte, Cleopatra ha fascinado desde siempre y Shakespeare no hizo más que dar cuenta de ello dedicándole una tragedia. El Cine le ha dedicado varias películas, entre ellas, también el mayor desastre económico de todos los tiempos: «Cleopatra» de **Joseph L. Mankiewicz** (1963). “Concebida en estado de urgencia, filmada con histeria y terminada en el pánico”, como se dijo en su época. Una producción maldita que multiplicó sus costos hasta hundir a la Fox en las arenas del desierto de la pobreza. Poco después pasaría por ahí una tal Julie Andrews cantando «The sound of music» y resucitó todo en poco tiempo. Triunfo del Más Acá.



El faraón imaginario...

Hereda un reino imaginario en la bancarrota y es amenazado por capitalistas fenicios y asirios. Más encima los sacerdotes negocian con un tesoro escondido. Como nada es poco para lo peor, el joven heredero es impulsivo y veleidoso, aunque buen guerrero, lo que

demuestra ser lo más imprudente en tales circunstancias. Todo esto ocurre en «Faraón» (1966), monumental película de un gran cineasta: **Jerzy Kawalerowicz**. Basada en una novela polaca del siglo XIX, cuando aquel país vivía asfixiado por Rusia, la película emplea su tiempo para exhibir lo que se invirtió en ella, pero a diferencia de «Cleopatra», aquí fue lo justo y necesario, lo que de todos modos fue mucho. Pero nunca tanto.



POSTAL TURÍSTICA

«Muerte en el Nilo» (John Guillermin, 1978) Adaptación de una de las aventuras de Hércules Poirot de Agatha Christie, ambientada en una barca sobre el Nilo donde ocurre el infaltable asesinato. Reparto espléndido, en el que destaca Angela Lansbury, y una fotografía de Jack Cardiff que saca provecho de ruinas y paisajes.

La refinada estilización de escenografías y vestuario mandó a todo lo anterior al desván del ridículo. El talento del cineasta recreó un Egipto tan convincente como deslumbrante y algunas de sus batallas son dignas de las mejores en su especialidad. La escena del comienzo promete lo que puntualmente se cumplirá. Los miles de extras están manejados con gran sentido de la composición y del espectáculo, pero no para impresionar numéricamente.

Un buen ejemplo lo da la escena de la rebelión ante el templo, de gran impac-

to y seducción visual. Y es que en «Faraón» lo importante es el relato, el que, a pesar de su longitud, tiene algo que decir sobre los manejos del poder, la religión y la economía contemporánea. Pasado el medio siglo de su estreno, la película de Kawalerowicz parece haber conquistado la eternidad sin necesidad de momificación. Así se muestra de vigente y lozana. Tal vez sea el maquillaje lo único que resulte un poco artificial, no debió ser tan fácil broncear a todos esos polacos semi-desnudos. ™

Andrea Maturana

En constante diálogo con la Vida

Con «El Querisque», accedemos por primera vez a los cuentos reunidos de esta escritora, traductora, bióloga y terapeuta Gestalt.

Por_ Nicolás Poblete Pardo.

Andrea Maturana (Santiago, 1969), entró en la escena literaria chilena gracias a su revelador conjunto de relatos «(Des) encuentros (des) esperados», publicado originalmente el año 1993 por la editorial Los Andes, y luego reeditado por Alfaguara el 2000. Ahora, junto a la colección «No decir», más el cuento que da título al volumen (un relato en primera persona, anclado en un drama doméstico clásico, y que contiene una iluminación, gracias a su protagonista, una mujer en proceso de emancipación existencial), es reeditado bajo el sello Una Casa de Cartón. Se trata de una excelente oportunidad para repasar a una autora clave de nuestra literatura quien, además, suma otras publicaciones, como la novela «El daño» o sus producciones dirigidas a un público infantil («Eva y su tan», «La vida sin Santi» y «Las cosas raras»).

—El cuento inicial «El Querisque», y el final «No decir», abordan en primera persona el drama del término de la pareja. El primero desde una voz femenina; el segundo, desde un protagonista masculino. ¿Qué hay en este vínculo que resulta tan rico como material?

“La disposición de los relatos atendió a un deseo de honrar una secuencia preestablecida (primero el primer libro, así como se publicó, luego el segundo en su orden original) abriendo con un cuento que no pertenece a ninguno de los dos, pero nunca hicimos de manera intencional esto que puede percibirse de la manera que planteas. Podríamos también decir que ambos cuentos tocan lo secreto, lo callado. O que ambos tocan la traición, el derrumbe del amor. Decir que abordan el drama del término de la pareja me parece un nivel un poco simple de mirarlo: en ambos hay cosas profundas, identidades que están involucradas y, sobre todo en «El Querisque», una mirada de “lo de afuera”, o lo temido/ajeno como algo que termina siendo un espacio más seguro y contenedor que ‘lo de adentro’, lo conocido o supuestamente familiar. El término



FOTO: ESTEBAN CABEZAS

de pareja no me parece en sí mismo interesante, es un tema sobajado y sobreexplotado. Son aquellos temas que subyacen, las corrientes profundas que aparecen ligadas a sus personajes, las que me parecen interesantes”.

—Tienes varios libros dirigidos a un público infantil. ¿Qué te motivó a explorar este registro? ¿Qué estrategias te permite este género?

“Más que una motivación planificada, hubo un momento en el que me surgió una especie de conversación interna con el mundo de los niños. Tuvo que ver con ser mamá y también con sumergirme para mis hijas en el mundo de la literatura infantil e ir encontrando allí una profundidad que me interesó, al tiempo que en lo circunstancial tenía menos tiempo y menos cabeza para entrar en temas o formatos más largos y complejos. El género me permite sencillamente dialogar con el público infantil y explorar cómo es posible hablar con los niños de cualquier tema cuando se hace con tacto y delicadeza. Los niños son un público extremadamente exigente y agradecido, es un placer escribir para ellos”.

–Eres terapeuta Gestalt, un tipo de terapia que dialoga con las polaridades; requiere de creatividad y utiliza recursos provenientes del Teatro. El lugar psicológico reside en la observación del diálogo interno. ¿Cómo dialoga esta práctica con el oficio literario?

“Todo dialoga con el oficio literario. La vida dialoga con el oficio literario. La terapia Gestalt es una terapia creativa en la que todos los recursos del terapeuta están al servicio del espacio con el consultante. El oficio literario, a su vez, es una práctica que está en constante conversación con la vida de quien escribe, alimentada por la observación de las conversaciones y las vidas de otros. Si bien desde que soy terapeuta no he estado escribiendo para adultos, a veces sí aparecen ideas de cuentos para niños (o grandes) en este espacio en que se despliega lo humano y surgen imágenes, relaciones, vidas. Para mí son ambos mundos llenos de historias y de vida”.

–Han pasado casi tres décadas de tu debut como escritora. Con esta distancia y con tu nutrida trayectoria, ¿qué transformaciones has visto en la escena literaria nacional? ¿Puedes establecer alguna comparación entre el acceso editorial de entonces y el circuito actual?

“El tema es que empecé a publicar a mis 23, cuando el escenario era recién un abrir la ventana de algo que había estado totalmente cerrado, censurado y callado. Era un momento de explosión de lo literario, pero también de tanteo, donde Chile tenía su historia de poetas, pero bastante menos de narradores. Creo que desde entonces hasta ahora está muy claro que en Chile han surgido buenos narradores, y lo editorial ha ido a la par con esto. Hoy hay más editoriales consolidadas en este país, y más editoriales independientes dispuestas a apostar, o a recuperar, o a proponer voces nuevas, lo que me parece que enriquece mucho el escenario y va creando espacios que se distinguen unos de otros. Las posibilidades para alguien que quiere empezar a explorar hoy publicar sus libros son muchas más, por una parte, pero también hay más competencia, y esto estimula a hacer mejores cosas, a crear algo interesante o a tener una voz personal distinta de las demás. Es bonito ver eso: más riqueza, más movimiento”. 

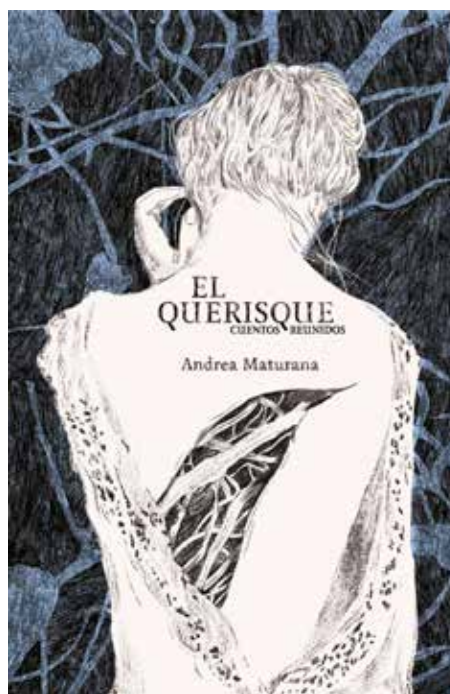
Esta es una de las pocas voces literarias que han gozado de traducciones a idiomas tan diversos como el coreano, chino, francés, holandés, inglés y portugués. Andrea Maturana tiene a su haber varios libros dirigidos a un público infantil: “Los niños son extremadamente exigentes y agradecidos, es un placer escribir para ellos”, asegura.

EJES NARRATIVOS

El libro se abre con un perspicaz prólogo escrito por Nona Fernández. En él, la escritora y dramaturga, autora de una de las obras más sólidas de las últimas décadas en nuestro país, visualiza el lugar de Maturana. Nona explica: “Irrumpiendo como una de las voces narrativas más interesantes de comienzos de los noventa, con los focos de la luminaria editorial encima, con las vitrinas a la espera de sus libros y con la pesada exigencia de ser ‘una joven promesa’ en aquel Chile que estrenaba su particular democracia neoliberal, Andrea Maturana parece haber desarrollado una escritura mediada por su necesidad expresiva, sin atender la ansiedad y la demanda del medio”.

Nona analiza la ópera prima de Andrea Maturana, el destacado volumen de relatos «(Des) encuentros (des) esperados», visto en el contexto de esta edición, de esta “segunda vida”. El conjunto “se presenta desde aquellos ejes que lo delinearon y lo hicieron tan atractivo en su momento de publicación: el erotismo audaz, el sincero deseo, la imaginación del cuerpo, la necesidad del otro, la ciudad como un espacio alienante, la sociedad urbana, la intimidad tan frágil del día a día”.

Respecto a los cuentos incluidos en «No decir», Nona destaca la continuidad del proyecto narrativo comenzado con su primer trabajo, “pero evidenciando de manera más clara la disconformidad por la pauta de los tiempos”, para concluir que “aquí el gran problema sobre el que leemos es la mentira”.



«El Quersique»
Andrea Maturana
Editorial Una Casa de
Cartón, 2022.
300 páginas
\$14.900 (precio de
referencia)



El timbre

Para la oficina de la nada (@laoficinadelanada)

Por_ Loreto Casanueva

Una mañana de primavera, las paredes recién pintadas del pasillo de nuestra casa figuraban timbradas con una sucesión infinita de Mickey Mouse vestido de mago. Con mi hermana teníamos apenas 5 años y quisimos darle una sorpresa a nuestra mamá y a nuestro papá. Se rieron y nos retaron pero dejaron intacta la “intervención artística” durante algunos meses. En su «Catálogo de juguetes» (2011), **Sandra Petrignani** muestra la convivencia que los timbres entablan con las muñecas, las burbujas y los trencitos de manos de niñas y niños. “No se podía creer en lo que se veía. Mariposas, enanitos, flores, cerezas, quedaban en la hoja, dentro de los márgenes precisos de la tinta”, dice con asombro. En esa misma época, Sofía y yo fabricábamos sencillos sellos hechos con papas o lucíamos estrellas estampadas por las profesoras en el dorso de nuestras manos. Tan ubicuos son los timbres que forman parte de los juegos infantiles a la vez que de los trámites del mundo adulto. La burocracia autoriza, censura, cancela, garantiza confidencialidad o aprueba documentos a través de sellos redondos o cuadrados, bañados en azul, rojo o negro, según sea el caso. Pueden también, como los *ex libris*, señalar propiedad sobre un libro. Sostienen la ilusión de lo indeleble.



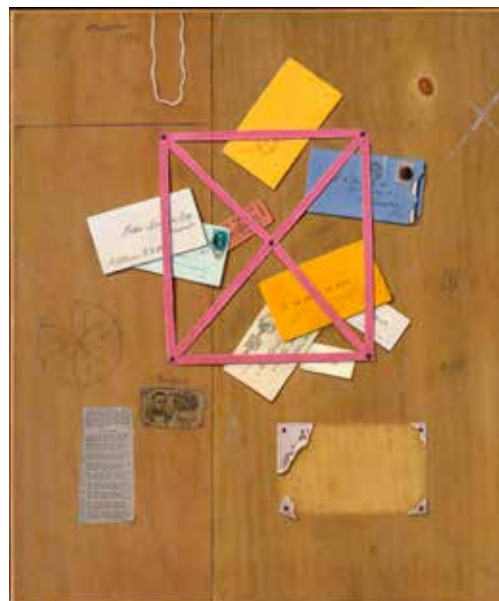
Sello cilíndrico, Egipto, c. 1802-1550 a.C., piedra esteatita tallada y esmaltada en azul brillante. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

No todos los sellos han sido diseñados para entintarse sobre papel. Las antiguas civilizaciones de Mesopotamia y Egipto usaron cilindros de piedra o vidrio sobre los que se grababan figuras divinas, animales, escenas cotidianas o motivos florales. Se hacían rodar sobre arcilla

blanda para componer preciosas imágenes y patrones. Cumplían funciones decorativas e incluso mágicas, pero su mayor utilidad fue la de autenticar expedientes oficiales, jurídicos, comerciales. Servían como la firma con la que hoy en día pactamos un acuerdo.

El timbre, cuyo nombre evoca un objeto que suena, puede ser sigiloso. Aquello que estampa, por ejemplo el anverso de un sobre, queda investido por un aura de secreto. El sustantivo latino *sigillum*, del que nace nuestra palabra “sello”, hace familia con otras como “seguir” o “significar”. No podemos abrir una carta de la que no somos destinatarios.

El arte ha explorado muy ricamente su potencial estético. Pensemos, por ejemplo, en «*Stempelpastik*» (1982) del alemán **Joseph Beuys**, un pequeño conjunto escultórico compuesto por un timbre de madera con la palabra *Hauptstrom* (“corriente principal”, www.metmuseum.org/art/collection/search/720961), tallada en el caucho y una ruma de postales hechas de vinilo.



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



Interior de «Stamp Book» de Guillermo Deisler, reeditado por Grafito ediciones, 2015. Fotografía cortesía de la editorial.

La poesía visual y la narrativa han facultado al sello de cumplir otra función: no necesariamente auxiliar a otra escritura. Por ejemplo, **Guillermo Deisler**, artista nacido en Chile en 1940, publicó un libro titulado «*Stamp Book*», que recopila una serie de timbres dados de baja, tras la caída del muro de Berlín: los hay de correos, oficinas, bibliotecas. Todos juntos conforman un sugerente ensamblaje entre texto e imagen. «*La filial*», que este año cumple su aniversario número diez, es una novela escrita en timbres. Su autor, **Matías Celedón**, estampó, página por página, sentencias y diálogos inquietantes pero escuetos que con sus particulares colores y diagramación reproducen el sofocante ambiente de una oficina de dudosa reputación.



Anillo sello con inscripción, Irán o Asia central, fines del siglo XV o principios del siglo XVI, oro fundido y tallado; piedra nefrita tallada. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. La piedra lleva unos versos inscritos al revés, para poder estamparse.

Los sellos, desde sus primeros años de vida, se usan ejerciendo presión sobre una superficie, o bien portándolos en los dedos. En la Antigüedad, especialmente en Grecia y Roma, y más tarde en Bizancio, fueron comunes los anillos de sello. En el centro de la argolla se engarzaban piedras preciosas o semipreciosas que llevaban insectos, perfiles humanos o emblemas tallados. Eran símbolos de poder, prestigio, identidad. Con cera caliente dejaban impresas las siluetas, como un lacre. Cuando la escritura manuscrita comenzó a masificarse a diversas capas sociales, cayeron en desuso, pero aquellos que sobrevivieron conservan la belleza de la joya.

Con nuestro cuerpo podemos hacer timbres, presionando las huellas dactilares sobre tinta o pintando los labios con *rouge*. Una famosa canción compuesta a principios de los años sesenta «*Sealed with a kiss*», hace del beso un sello. 



Pablo Jarrasca Todo lo que viene por delante

[pablojarrasca](#)

La primavera nunca sería tan bien recibida como hoy si no existiera un invierno tan duro por el que atravesamos ayer, y Pablo Castro Undurraga reflexiona al respecto en una canción tan simple como «Seré movimiento». Es simple en su canto y su melodía pero es igualmente profunda en la simpleza de esa primera línea en su estrofa inicial: «La oscuridad es un estado de la luz natural». En lecturas más simbólicas, la canción —como «Esperanza abierta», «Vivir cantando» o «Tramonto»—, habla de ese tránsito por el que las personas han tenido que pasar en este par de años de incertidumbre, miedo y frustración.

Pablo Jarrasca es el nombre musical del compositor, multi-instrumentista y cantautor Pablo Castro Undurraga, aunque también puede ser identificado como una banda de muchos sonidos, como queda expuesto a lo largo de todo el repertorio. En el disco **«Seré movimiento»** se escuchan trompetas, trombones, saxofones y acordeones, además de guitarras latinoamericanas, percusiones y bajos, que conforman un collage de ritmos, timbres y aires. Influenciado por los tambores del candombe y por la fiesta murguera uruguaya, Pablo Jarrasca sale a la calle para montar un pequeño carnaval con sus amigos en un país donde el carnaval fue suprimido hace un siglo y más. «Seré movimiento» se impone, deja atrás y sigue adelante con su puñado de canciones entusiastas.



Orquesta Andina Las mañanas del mundo

[orquesta.andina](#)

La Orquesta Andina está cumpliendo dos décadas como proyecto pionero en el surgimiento de las llamadas “orquestas latinoamericanas”, vale decir agrupaciones que utilizan la estructura de la orquesta clásica europea pero cuyas sonoridades se encuentran en la instrumentación folclórica: sikus, tarkas, moceños, charangos, guitarras, tiples y bombos legüeros. Nació como una idea del compositor Félix Cárdenas, profesor de la U. Católica de Valparaíso, y hoy no sólo es uno de los elencos estables de esa casa de estudios sino parte del Programa de Orquestas Populares, que recibe financiamiento estatal dada su relevancia y trayectoria.

La música del álbum **«Despertares»** describe momentos recientes de esa misma historia desde distintos ángulos. En partituras del mismo Félix Cárdenas, como los tres movimientos de «Vientos de octubre», está representado el estallido social de 2019, mientras que en otras obras de espíritu latinoamericanista surgidas durante la pandemia, se simboliza el momento de colapso sanitario que se vivió a nivel global. Bellos y profundos pasajes musicales se escuchan desde la autoría de varios de los músicos de la Quinta Región que integran la Orquesta Andina: el quenista Bruno Giambroño con «Ñuque mapu», el tiple Daniel Ramos con «Sueños de Amantani», y la joven charanguista Romina Urra con «Sendero de avellanita». Tres muestras del rumbo hacia el amanecer de un mundo distinto.



Camilo Aliaga Deshacer y rehacer

[camilo.aliaga.r](#)

Pianista y compositor, Camilo Aliaga Roccatagliata es un ejemplar del jazz actual, una generación de músicos nacidos en los 90 que se ha ido estableciendo poco a poco alrededor de la idea de la “pospandemia”. En esa denominación existen nombres como los del trompetista Juan Pablo Salvo, el trombonista Alfredo Tauber, el contrabajista Nahuel Blanco y el pianista Joaquín Fuentes. Ahora es el turno de Aliaga, con el sobresaliente trabajo para trío titulado **«Ciclos»**. El lenguaje que hablan el piano, el contrabajo y la batería es un idioma global. En este sentido, Camilo Aliaga encabeza un relato siempre dialogante entre los músicos que lo rodean: Rodrigo Espinoza y Juan Pablo Jaramillo, a quienes de pronto se unen otros solistas para colorear la música, como María Segú en el dúo de piano y canto «Octubre». Aliaga expone su idea de la composición jazzística y también de la improvisación libre, representada en «Ctrl + X», aquella función informática que permite “cortar para almacenar”. Pero más que nada, Aliaga lo hace en la combinación entre las composiciones «Ctrl + Z» y «Ctrl + Y», que aquí son dos partes de una misma pieza: el motivo musical de la primera de ellas, que había desaparecido por completo en una improvisación, se retoma en el final de la segunda para redondear la obra. O sea, las funciones informáticas para “deshacer” y “rehacer”.



Rita Góngora Canción para mi muerte

[rita.gongora.33](#)

La historia de Rita Góngora, insigne cantante de jazz, tiene un capítulo desconocido enlazado con Perú, de donde proviene su familia paterna. Ella vivió su niñez y adolescencia en Lima, en los barrios de Miraflores, San Isidro y Jesús María. Allí conoció la fascinante y colorida cultura plurinacional de un país de puerto, urbe, selva y sierra, variantes que se filtran entre su linaje. **«A mi Perú»**, su tercer álbum solista, luce en la cubierta una de sus propias pinturas alegóricas. Es su manifiesto frente a un tipo de música que corre en paralelo al swing de la que ella ha sido una maestra. En consecuencia, la figura de la poeta y cantora Chabuca Granda se equipara aquí con la de Billie Holiday, que es la gran referencia en el canto de Rita Góngora. Acompañada por guitarra criolla, contrabajo y el cajón peruano del destacado Caruso Moraga, el repertorio aborda vales tradicionales y picaditos como «Ódiame» (Rafael Otero) y «Regresa» (Augusto Polo Campos), junto con vales de la propia Chabuca Granda de una mayor sofisticación poética y musical («José Antonio», «La flor de la canela» y «Fina estampa»). También consulta huaynos como «Cariño» (Ángel Aníbal) y «Poco a poco» (Mauro Núñez), landó («Cardo o ceniza») y zamacueca («Coplas a fray Martín»), otra vez de puño, letra y canto de Chabuca Granda.



NOMBRES PROPIOS_ Panchito Cabrera (1930-2022)

Cualquiera podría pensar que como una persona común y corriente él tendría en su billetera la fotografía de un hijo o un nieto. Pero Francisco Cabrera Sánchez, o sea Panchito Cabrera, llevaba como amuleto la imagen de Django Reinhardt, el guitarrista gitano que definió toda una música nueva en los años 30 en Europa, y que terminó irradiándose por el resto del mundo. Alcanzó, incluso, a la ciudad nortina de Antofagasta, donde el joven Panchito Cabrera capturó ese espíritu del jazz manouche a través de la radio.

Desde ese norte llegaría hasta Santiago, apenas con 16 o 17 años, para convertirse en músico profesional. Tocó la guitarra en diversas orquestas, con directores célebres de distintas épocas: desde Armando Bonansco hasta Valentín Trujillo. Músico de cancha, tiro y lado, Panchito sin embargo tomó como propio este estilo guitarrístico tan fascinante que venía de Django Reinhardt. Lo asimiló y lo proyectó a lo largo de su historia. Así fue cómo se convertiría en un punto de apoyo y referencia para músicos de cuatro generaciones en este campo, quienes los despidieron como su maestro en julio pasado, tras una muerte a los 92 años, muy bien vividos. 🎸

América antes de Colón

Al fin llega un libro que revela descubrimientos recientes sobre nuestro continente antes de la llegada europea. Se llama «1491. Una nueva historia de las Américas antes de Colón», y es obra de Charles C. Mann.

Por_ Miguel Laborde

Charles C. Mann tiene un nombre en la literatura científica de Estados Unidos, por sus libros y colaboraciones en revistas especializadas, pero lo atrapó el mundo americano del siglo XV al darse cuenta que, por obra de incontables trabajos de arqueólogos, antropólogos, ecólogos históricos, botánicos, científicos ambientales, geofísicos y genetistas, la información sobre la América indígena es muy superior a lo imaginado y, por otra parte, modifica muchos mitos. Al ver ese nicho vacío, lo que le pareció incomprensible, se lanzó a escribir el libro que apareció el año 2005 y, recién ahora, gracias a la editorial Capitán Swing, aparece en castellano.



«1491. Una nueva historia de las Américas antes de Colón», Charles C. Mann. Editorial Capitán Swing

Hay muchos prejuicios sobre el mundo precolombino. Según algunos, se trataba de pueblos muy primitivos y sumidos en la ignorancia, dispersos en medio de la Naturaleza. Por lo mismo, se dice, debieran estar agradecidos de que llegaran la luz de la razón y los avances de la civilización desde Europa. Para otros, se trataba de pueblos sabios y espirituales que, habitantes en armonía con la Naturaleza, compartían todo en comunidad, sin codicia ni ambiciones, hasta que las espadas y las armas de fuego destruyeron sus idílicas sociedades. En ambos casos, hispanistas e indigenistas describen un medioambiente que permanecía virgen, casi intacto, hasta la llegada del europeo. Este libro describe otra realidad. Tal como en Asia, África y Europa, el ser humano de acá intervino sus entornos en función de sus necesidades. Incluso más, sus avances en agricultura y regadío fueron superiores en varios aspectos. El paisaje que conocieron los conquistadores estaba intervenido y, en algunos aspectos, de manera sofisticada. Los indios eran seres humanos, como lo son todos los seres humanos.

Miguel Laborde es Director del Centro de Estudios Geopoéticos de Chile, director de la Revista Universitaria de la UC, profesor de Ciudad y Territorio en la UDP, miembro honorario del Colegio de Arquitectos y autor de varios libros sobre historia, arte y cultura en Chile.



Inventores del maíz

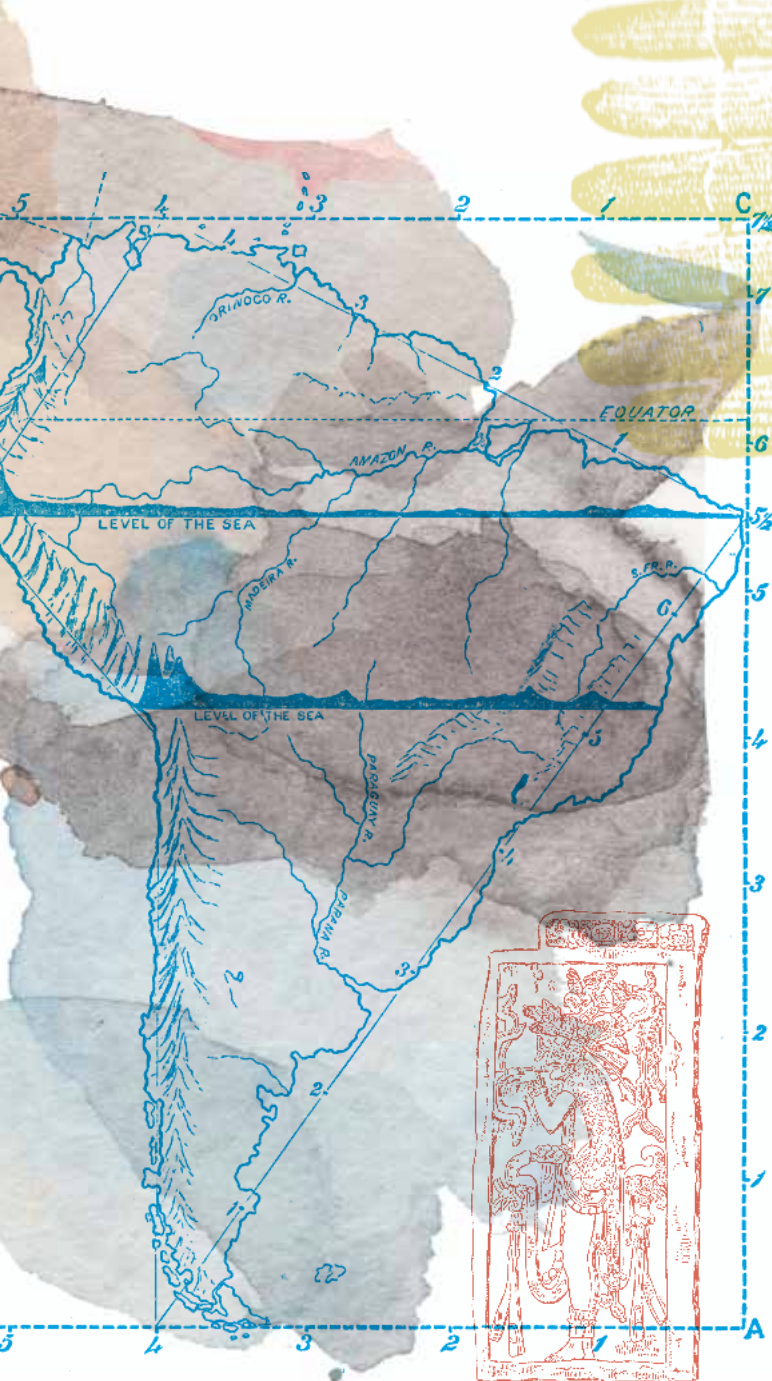
Lo que plantea Mann nos duele. Estamos muy acostumbrados a esa evocación nerudiana de América como un paraíso perdido, la que nos deja, o dejaba, como hijos de un continente puro y virgen. Los hechos científicos desmienten al poeta.

Mann destaca, entre los grandes avances reconocidos, el del maíz. Así como el Viejo Mundo se benefició de productos silvestres como el trigo, el pueblo mesoamericano —sin ese don natural—, logró crear el maíz que, en su origen, era un pequeño producto apenas comestible. Esta sería, según la revista «Science», “la primera hazaña, y tal vez la mayor, en el campo de la ingeniería genética”, lograda por sucesivos injertos e intervenciones hasta obtener un alimento tan completo que fue la base alimenticia de Mesoamérica, capaz de resolver la dieta de millones de personas que, así, pudieron dedicarse a construir ciudades, carreteras, templos, observatorios astronómicos y demás. Por lo mismo, se habla de “la civilización del maíz”.

Algo similar ocurrió con el tomate, el *tomatl* en lengua mexicana náhuatl, el que en su origen fue una baya apenas comestible y hoy es uno de los frutos —tiene semillas— más consumidos en el mundo. Encontrado por Hernán Cortés en los jardines de Moctezuma, era abundante en la zona donde está el pueblo de Tomatlán, el que, con playas amplias, dan ganas de visitar para probar sus variedades sin aditivos, aunque, por su éxito, ahora también se cultiva en invernaderos.

Tenochtitlán es otro tema fundamental para este autor, por cuanto desmiente el mito de los indígenas que vivían en chozas dispersas. Creada en una estrecha isla del lago de Texcoco, sus ambiciosos habitantes supieron hacerla crecer con suelos artificiales, las chinampas, hasta que lograron unirla a tierra firme y crear una gran ciudad, luego capital imperial, entonces más extensa que cualquiera europea de la época y con atributos notables y muy escasos en Europa, como agua potable, grandes jardines botánicos y calles excepcionalmente limpias. Era, en 1491, una de las ciudades más grandes y bellas del mundo.

Resultado de inteligencia y sensibilidad, a veces llamada “la Venecia de América” por el uso de canoas para desplazarse entre las calzadas, todas las crónicas españolas reflejan el impacto de su imagen, por su tamaño y ordenada grandiosidad. Nada más lejos de la imagen de indios insertos en un paisaje natural y virgen, como Adán y Eva en el paraíso.



Otra Humanidad

Mann, escritor de temas científicos finalmente, nos actualiza el concepto de los virus traídos por los conquistadores. En las tres Américas, afirma, su presencia fue decisiva para destruir el mundo precolombino. Así, por ejemplo, en el norte, la llegada exitosa del Mayflower, que se considera fundacional para Estados Unidos en 1620, corresponde al intento número 17 para establecerse. A diferencia de todos los anteriores, los virus ya habían eliminado o debilitado a los nativos de la costa este, lo que facilitó la instalación europea. Para ventaja de Hernán Cortés y Francisco Pizarro, los virus viajaban más rápido que las tropas. Incluso, para la toma de Tenochtitlán, relata Mann, las huestes aztecas ya habían perdido un tercio de sus hombres, incluyendo a la mayoría de sus altos oficiales, antes de la batalla decisiva. Así, junto con aliarse a líderes locales con miles de combatientes indígenas —enemigos de los aztecas—, Cortés tuvo el apoyo de los virus europeos, aquí desconocidos y mortales para los habitantes de las Américas. Lo mismo sucedería en los Andes Centrales, antes de la llegada de Pizarro con sus tropas; el imperio inca ya estaba muy debilitado.

También influyó el faccionalismo local, lo que Mann describe como “ricas tradiciones de autonomía”, fenómeno conocido en Europa por los vascos, también divididos en regiones que nunca se organizaron como un Estado en forma. Los mexicas eran parte de una poderosa Triple Alianza, pero ella nunca se unió contra los conquistadores.

Para el autor, la población americana podría acercarse entonces a los 80 millones de habitantes. Tal como en muchas ciudades europeas, de población diezmada por la peste negra, aquí fue catastrófica la realidad sanitaria en la demografía. La llegada de los europeos, “apestosos” y contaminantes para la población local, ocasionaría una de las mayores tragedias en la historia de la Humanidad.

Mann, cercano a la literatura científica, evita entregar conclusiones. Las preguntas flotan en el aire, al recorrer sus páginas, pero se las deja al lector: ¿Según qué categoría podrían haber sido civilizaciones superiores o inferiores? ¿No basta con señalar, como cuando se habla de China o

India, que eran diferentes?

En España, el libro original, en inglés (2005), no tuvo buena acogida, por críticas que resintieron la imagen de los españoles en la Conquista. Tal vez por eso, tardó tanto en aparecer la versión castellana, recién este año y gracias a la joven editorial Capitán Swing, apoyada por el hecho de que el año 2016 el libro recibiera el Premio de la Academia Nacional de Ciencias de Estados Unidos. En todo caso, Mann no es un anglosajón clásico, que se solace contra la Conquista española; por el contrario, sobrio y equilibrado, reconoce figuras como fray Bartolomé de Las Casas, al que considera pionero en la historia de los derechos humanos.

Son innumerables los temas que todavía sorprenden y siguen estudiándose,

como la cantidad de pobladores del río Amazonas, el que casi siempre se describe como un cauce que atraviesa selvas casi deshabitadas. O la refinada producción de cobre, que les permitió contar con aleaciones muy delgadas y dúctiles, desconocidas en Europa. Manejaron la selva amazónica, las grandes praderas del norte de Estados Unidos, las pampas argentinas, y aún no se conocen bien sus técnicas.

Es como si la historia de América estuviera recién comenzando a escribirse y, destaca Mann, no sólo por los hallazgos de la Ciencia, sino también con fuentes indígenas abundantes y desconocidas hasta ahora. Un relato que se remonta más atrás de lo pensado; ahora se sabe que, al menos 18 mil años antes de Cristo —y no 12 mil—, las culturas locales arcaicas ya presentaban avances sedentarios y decisivos. Tanto así, que algunas llegaron a su apogeo antes de que los egipcios levantaran sus grandes pirámides. 



Lo que plantea Mann nos duele. Estamos muy acostumbrados a esa evocación nerudiana de América como un paraíso perdido, la que nos deja, o dejaba, como hijos de un continente puro y virgen. Los hechos científicos desmienten al poeta.



Nepo Arik.
Elsa Schiaparelli bailando
con un hombre que
viste una chaqueta de la
diseñadora en el Baile de
Fath en Corbeille, 1952.
© Elsa Schiaparelli SAS
© Droits réservés, Paris,
Palais Galliera - Musée de
la mode
© Paris Musées, Palais
Galliera, Dist. RMNGrand
Palais / image ville de Paris



Elsa Schiaparelli
Dibujo de la colección invierno 1938-1939
Musée des Arts décoratifs
© Les Arts Décoratifs

Elsa Schiaparelli Surrealista hasta el infinito

El rosa-fucsia de la diseñadora nacida en Roma será la gran atracción de la imperdible cita parisina «*Shocking! The surreal world of Elsa Schiaparelli*», hasta el 23 de enero del próximo año. Un recorrido por el imaginario de una mujer que a partir de un zapato diseñó un sombrero.

Por Alfredo López J

Fotos: Musée des Arts Décoratifs de París

La primacía de la materia era posible, según su pensamiento. Para **Elsa Schiaparelli** (1890-1973) los hábitos del vestir traían consigo una imponente carga intelectual, repleta de códigos y tradiciones, al punto que sentía que la sociedad le debía a la moda una gratitud histórica, un medio por el cual hombres y mujeres habían logrado acentuar sus roles y establecer sus dominios de poder para imponerse sobre una indómita Naturaleza. Nacida en el Palazzo Corsini, en Roma, su padre era un intelectual que llegó a ocupar el cargo de Decano de la prestigiosa Universidad de La Sapienza y que llamaba la atención por ser un declarado orientalista y toda una autoridad en lenguas clásicas, especialmente en sánscrito. Su madre, por otro lado, era la estricta y tajante marquesa María de Dominicis, quien consideraba abiertamente que su hija era una niña desafortunada en belleza y con poca gracia. Esas palabras calaron hondo en su personalidad y, con los años, ella misma recordaría que —cada vez que paseaba por el jardín—, se ponía flores en la cabeza, en las orejas, en la boca y hasta en los orificios de la nariz para contrarrestar una fealdad que ella imaginaba como crónica de su existencia.

Rebeldía con falda-pantalón

Lejos de su familia, adinerada, intelectual y muy fría, la pequeña Elsa buscó refugio en su tío paterno, el astrónomo Giovanni Schiaparelli, quien la condujo por “camino de sabiduría”, mientras le enseñaba a distinguir estrellas y la trayectoria de los cometas. Un preámbulo de su infancia que marcó su carácter para siempre, donde las largas jornadas mirando el cielo significaron una manera de ver las cosas entre la ciencia y la espiritualidad. Muy pronto, sin embargo, la rebeldía se apoderó de sus actos. Comenzó a escribir poemas eróticos que significaron un absoluto rechazo. Con 21 años recién cumplidos publicó «Aretusa» (en la mitología griega era una ninfa náyade del célebre manantial que llevó su nombre), un compendio desbordado de sensuales imágenes, que obligó a la familia a ingresarla a un internado suizo. Desesperada por la rigidez de su nueva vida, con duras reglas y horarios, comienza una huelga de hambre hasta que logra obtener su libertad. Desde ese momento su destino cambia y, en 1910, viaja a Londres y conoce al conde Wilhelm de Wendt de Kerlor, un teósofo de ideas romanticistas que la encandila. Se casan en 1912 (ella



Elsa Schiaparelli
Abrigo de noche
Otoño 1937
Rayón con bordado de seda y flores por Lesage
© Philadelphia Museum of Art

Elsa Schiaparelli. Traje de noche.
Verano 1939. Seda.
Musée des Arts décoratifs
© Les Arts Décoratifs / Christophe Dellièvre



Elsa Schiaparelli
Detalle de una
chaqueta de noche
Primavera 1947
Seda bordada
Musée des Arts
décoratifs
© Valérie Belin



Elsa Schiaparelli en colaboración
con Salvador Dalí
Traje de noche, 1937. Seda.
© Philadelphia Museum of Art



Elsa Schiaparelli
Bolero
Verano 1938
Satín de seda, cordones de
chenille de seda, bordados y
pedrería por Lesage
Musée des Arts décoratifs
© Les Arts Décoratifs

con un vestido negro que pone de manifiesto su carácter), y a los pocos años son padres de una hija que bautizan como María Luisa. Muy pronto el amor comienza a desvanecerse y el conde la abandona nada menos que por Isadora Duncan, considerada por muchos como la gran creadora de la danza moderna.

En lugar de lágrimas, Elsa opta por cambiarse de ciudad y se establece en París. Recorre mercadillos, compra antigüedades y las revende a conspicuos coleccionistas. Se hace amiga de los dadaístas y conoce a Paul Poiret, el modisto que liberó a la mujer del corsé. Juntos conversan sobre el futuro de la mujer y sobre cómo factores de la vida moderna, entre ellos, el trabajo y los deportes, comienzan a modificar el armario femenino. Es cuando ella se concentra en los trajes de las tenistas y decide idear lo que sería una prenda tan revolucionaria como la falda-pantalón.

Entendió la Moda como una obra de Arte

Esa secuencia de acontecimientos, más lo que vendría después, es lo que el Musée des Arts Décoratifs de París presenta hasta enero del próximo año bajo el seductor título «*Shocking! The surreal world of Elsa Schiaparelli*». Un relato que comienza con los estrechos vínculos con la vanguardia parisina entre 1920 y 1930, donde queda en evidencia su mirada innovadora en torno a la mujer a través de diseños entre sofisticados y excéntricos. Según los estudiosos, sin duda, uno de los momentos más emocionantes de la historia del vestuario. ►►

Elsa Schiaparelli.
Detalle de la capa «Phoebus».
Invierno 1937-1938.
Lana, seda y bordado.
Musée des Arts décoratifs
© Valérie Belin



Son más de 520 obras expuestas que incluyen 272 siluetas y accesorios de la propia modista, exhibidas junto con pinturas icónicas, esculturas, joyas, perfumes, cerámicas, carteles y fotografías de queridos amigos y contemporáneos de Elsa como Man Ray, Salvador Dalí, Jean Cocteau, Meret Oppenheim y Elsa Triolet. La retrospectiva también suma creaciones de íconos de la moda como Yves Saint Laurent, Azzedine Alaïa, John Galiano y Christian Lacroix, quienes también hicieron su tributo a la mujer que elevó la moda a la categoría de arte. Daniel Roseberry, director artístico de la *Maison Schiaparelli* desde 2019, también interpreta audazmente su herencia a través de una colección que nuevamente trae las metáforas de la modista en clave surrealista. “Me gusta tomar aspectos de quien yo soy, de mi propia creación, y combinarlos con diferentes elementos del mundo de Elsa. Cuando empecé, era muy importante para mí hacer algo que fuera personal y que a la vez capturara el espíritu de la casa. Más que literalmente recrear su iconografía tan específica de su tiempo, quise entrar en nuevos diálogos. Incorporé esos códigos, revisé archivos y todo se dio muy natural. Me siento muy en línea con su mundo”, dice Roseberry a la hora de referirse a una continuidad de su trabajo que ha sido aplaudido de pie.



Jean Clément. Collar, 1938.
Metal dorado montado sobre tela.
Musée des Arts décoratifs
© Les Arts Décoratifs / Jean Tholance
© Adagp, Paris, 2022

Escenografía poética

Esta es la primera exposición del museo dedicada a la modista italiana desde la reapertura de la Casa de Schiaparelli, que había cerrado en 1954. Fue en 2006 cuando Diego Della Valle, el fundador de la compañía italiana de artículos de cuero *Tod's*, compró la *Maison* y la trajo de regreso a su dirección original, en el número 21 de la Place Vendôme, siete años después.

La escenografía poética e inmersiva de esta exhibición fue confiada a Nathalie Crinière, quien concibió una suerte de laberinto para explorar pasado y presente. Luego, aparecen los años dorados de una diseñadora visionaria dentro del contexto más amplio de sus relaciones inspiradoras con los principales artistas de la época. “La exposición se basa en la intención de descubrir a Elsa Schiaparelli, una mujer de hoy que vivió en otra época, a través de su relación con el arte... Pero también habla de la brillante influencia que su trabajo y su herencia tuvieron en varias generaciones de modistos y diseñadores. Por eso, le hemos dado una dimensión que conjugue conocimiento y emoción”, dice Dephine Bellini, CEO de la compañía.

En ese enfoque cultural se despliegan obras de arte, fotografías, ilustraciones, joyas, objetos de arte y mobiliario que sustentan amplias y audaces ideas sobre moda entre los años 20 y 40. Es justo el momento en que se redefine el guardarropa de la mujer moderna, y que Elsa desarrolló en gran medida gracias a la inspiración de sus amigos de la vanguardia, donde también figuraban nombres como Alberto Giacometti y Jean Schlumberger.

El fin del recorrido está dedicado a los inmortales emblemas de Elsa: el candelabro, la cinta métrica, el rosa-fucsia y las joyas surrealistas que evocan raíces, mariposas, langostas y, por supuesto, su legendario sombrero en forma de zapato: el adminículo que ella misma antes de morir, un 13 de noviembre de 1973 en París, dijo que resumía esa rebeldía que la acompañó siempre. 🍷



Daniel Roseberry. Look 10.
Spring-Summer 2022
Photograph © Maison
Schiaparelli



CAFÉ DUNA

LUNES A VIERNES

17:00 hrs.



CONDUCCEN:

Paula Frederick y Polo Ramírez

Las historias que nos hacen pensar, discutir y reír
tienen una mesa reservada en Duna

 **DUNA^{FM} 89.7**

www.duna.cl

canal 665 VTR

@radioduna    

En **Salcobrand**
somos **Expertos**
en **Vitaminas**
y **Suplementos**



¡Tenemos todas las **vitaminas y suplementos** para ti y toda tu familia!



VITAMINLife®
WELLNESS SCIENCE

LA MARCA N°1 DE CHILE
EN VITAMINAS Y SUPLEMENTOS
ALIMENTICIOS