

@lapanerarevista
www.lapanera.cl

La Panera

#181

Distribución gratuita. Prohibida su venta.

REVISTA MENSUAL DE ARTE Y CULTURA

MAYO 2026





¿Maleta gratis? *Obvio.*



Viaja con hasta **4 cupones de \$50.000 de dcto. al año** en equipaje adicional en aerolíneas seleccionadas* exclusivo en

Viajes.Bci.cl

► Pagando con tus Tarjetas de Crédito Black, Infinite y Signature entre enero y diciembre de 2026.

Hazte cliente



Hasta 4 cupones de \$50.000 CLP de descuento para la compra de equipaje adicional con Aerolíneas Seleccionadas (*) en viajes.bci.cl. "Promoción Cupón de Descuento Equipaje Adicional": Válida para clientes con Tarjetas Mastercard Black, Visa Infinite o Signature Banco Bci que compren un paquete o un vuelo mediante cualquiera de los canales de compra de Viajes Bci aplicando únicamente para vuelos operados por aerolíneas seleccionadas (*), comprados entre el 1 de Enero y el 31 de Diciembre de 2026. Cupones válidos únicamente para reservas con hasta un plazo máximo de 72 horas antes del horario programado de salida del vuelo. No aplica para vuelos con menos de 72 horas de anticipación ni para reservas que no se encuentren activas. El titular de la tarjeta podrá hacer uso de este beneficio un máximo de hasta 4 veces al año según el tipo de tarjeta (Infinite: 4 cupones y Black/Signature: 2 cupones). La promoción no tiene valor monetario y, por lo tanto, no será canjeable por dinero en efectivo. Las reprogramaciones pueden generar diferencias tarifarias. Cambios sujetos a la disponibilidad de cada Proveedor. Reservas no endosables. ¿Cómo usar tu cupón de descuento? 1. Ingresa a tu cuenta: Entra a viajes.bci.cl y dirígete a la sección "Mis Viajes". 2. Agrega tu equipaje: Selecciona el vuelo al que quieres sumar equipaje y añádelo a tu reserva. 3. Aplica tu descuento: Al momento de pagar por el equipaje adicional, ingresa uno de tus cupones de \$50.000 y el descuento se aplicará automáticamente al total. No reembolsable en caso de no uso o uso parcial. En caso de requerir cambios, éstos se encuentran condicionados a la autorización de los proveedores, y de ser procedentes, se aplicará la penalidad de acuerdo a la política de flexibilidad de cada proveedor. Los descuentos no son acumulables con otras promociones, códigos, bonos de descuento o cupones. El equipaje adicional se debe agregar luego de tener una reserva activa de un vuelo comprado a través de viajes.bci.cl. El canje de cupón debes realizarlo antes de la activación del periodo de check in del vuelo. Válido solo un cupón por transacción. No son acumulables (*) LATAM Airlines, SKY Airline.



© NASA



Descarga la App de la BPDigital para Android o IOS y accede a la edición digital de «La Panera», escaneando este código Qr

36. Ocho horas con Niépce

El pasado 06 de abril llegaron las esperadas fotografías de la luna desde la nave Orión, tomadas por los astronautas de la misión Artemis II. Gracias a la luz proveniente del sol, vemos que se pueden identificar cráteres que ya habían sido descubiertos, y nombrados, como uno llamado “Niépce”. Nada menos que 200 años antes de que la tripulación de la NASA viera desde la nave espacial el cráter “Niépce”, el dueño de ese apellido estaba trabajando en su casa de campo *Le Gras*, situada en *Saint-Loup-de-Varennes*, obsesionado con inventar una técnica que le permitiera obtener la copia permanente de una imagen real.



Portada

«Fashion Becomes Art»
Elsa Schiaparelli Alta Costura Otoño-
Invierno 2024

(2024)

© Foto: Gentileza
Victoria & Albert Museum

«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 (entidad vinculada al 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



La Panera

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



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



Presidenta Patricia Ready Kattan
Directora Fundadora (2009-2021) Susana Ponce de León González
Directora de la sección Artes Visuales Patricia Ready Kattan
Directora Jefa y Edición Periodística Pilar Entrala Vergara
Dirección de Arte y Coordinación General Montserrat Brandan Strauszer
Representante Legal 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)
Contacto comercial: Alfredo López (alfredolopezj@gmail.com)

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

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



Síguenos!
@lapanerarevista

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



Sigue a la Fundación Arte+
@fundacionartemas



Smiljan Radić, Premio Pritzker 2026 LA ARQUITECTURA EN ESTADO PURO

Por_ Sebastián Gray

La Galería Patricia Ready propuso una experiencia donde la arquitectura se entrecruza con el arte y la historia para presentar «Cloud '68-Papeles y voces», de Radić en 2018.

Con la alegría de un merecido honor, la sociedad chilena celebra la noticia de que el Premio Pritzker 2026, máximo reconocimiento internacional de la arquitectura, ha sido otorgado a **Smiljan Radić Clarke**. El premio ha recaído por segunda vez en un chileno, en esta oportunidad uno cuya obra se aleja del espectáculo y de la lógica de los “arquitectos estrella” que han dominado la escena internacional de la disciplina desde el Movimiento Moderno en adelante, y que han sido también glorificados por la institución misma del galardón, desde su creación en 1979. Dentro de este Olimpo, muy de vez en cuando surgen verdaderos artesanos de la arquitectura, agentes libres y solitarios, reclusos casi (pensamos en Sverre Fehn, Glenn Murcutt, Peter Zumthor) que nos recuerdan el objetivo primordial del oficio mediante un enfoque radical de la construcción. Radić es uno de ellos.

Nacido en Santiago en 1965, estudió en la prestigiosa Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se graduó en 1989. Más tarde, cursó Historia y Estética en el Instituto de Arquitectura de Venecia (IUAV). En la Universidad Católica conoció a **Marcela Correa**, una reconocida escultora que tiempo después se convertiría en su esposa. Juntos diseñaron su primera casa rural en 1997, un pequeño proyecto que concitó gran atención en el mundo de la arquitectura, y desde entonces han colaborado en numerosos proyectos. Correa y Radić han trabajado juntos durante décadas, y esta colaboración entre arquitectura y escultura (especial-

mente piedra y madera), edificio e instalación, solidez y levedad, es uno de los aspectos menos comentados y más elementales de su obra. Radić fundó su propio estudio en 1995, y en 2017 creó la Fundación Arquitectura Frágil, una plataforma para el diálogo público que incluye un notable archivo documental y de objetos vinculados a las prácticas del Diseño y la Arquitectura, y que ha sido parcialmente expuesto en la **Galería Patricia Ready en 2018 y en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2026, con grandes éxitos de concurrencia.**

Elegancia sin alardes

Lejos de ser imponentes o dominantes, sus proyectos son discretos, serenos y sus estructuras se caracterizan no por una estética común, sino por una sencilla armonía, una elegancia sin alardes. **Sus proyectos también transmiten un mensaje de conciencia ambiental mediante intervenciones sensatas en edificios existentes, y el uso de materiales simples y ligeros, casi efímeros.**

Escribe el jurado: “Con una obra que se sitúa en el cruce de la incertidumbre, la experimentación material y la memoria cultural, Radić prioriza la fragilidad sobre cualquier pretensión injustificada de certeza. Sus edificios parecen temporales, inestables o deliberadamente inacabados –casi al borde de la desaparición–, pero ofrecen un refugio estructurado, optimista y discretamente alegre, que abraza la vulnerabilidad como una condición intrínseca de la experiencia vivida”.

“Me resulta difícil hablar de mis propios edificios; siempre siento que los estoy sobreinterpretando”, dice el arquitecto en una entrevista. “Pero si hay algo que los une a todos es que, a pesar de la diversidad de presupuestos, escalas, programas y materiales, todos buscan alcanzar una cierta austeridad. Con esto me refiero a despojar a la obra de lo superfluo, reducirla a su esencia. Mi trabajo se desarrolla caso por caso”.

Trabajando con materiales elementales, los proyectos del arquitecto se compenetran con el entorno natural. Su pabellón para el restaurante **Mestizo** (2006), ocupando una esquina del Parque Bicentenario en Santiago, lo hizo aparecer por primera vez como un creador urbano; el edificio consiste en una gran cubierta de hormigón que se posa sobre inmensas rocas andinas dispuestas como colosos surgidos desde la tierra. El cerramiento vidriado del pabellón se modifica de acuerdo con el clima, permitiendo una continuidad visual y paisajística con el bello parque.

Alcanzó notoriedad internacional con su **Pabellón para la Serpentine Gallery de Londres en 2014**, una instalación temporal que cada año concita gran interés del público y la profesión. Ahí, el arquitecto equilibró una estructura de fibra de vidrio que filtra la luz sobre enormes piedras toscamente labradas, creando un refugio parcialmente cerrado para resguardar a los visitantes y conectarlos con los Jardines de *Kensington* circundantes.

La delicadeza y sobriedad de sus edificios se evidencian especialmente en el **Teatro Regional del Biobío** (2018), un volumen exento a orillas del río Biobío en Concepción. Este es tal vez el proyecto en que los principios de Radić encuentran su expresión más lograda a escala cívica. Una piel semi-transparente, cuidadosamente diseñada, envuelve la estructura racional de la retícula de hormigón armado con una membrana que modula la luz exterior durante el día, y de noche se convierte en una gran lámpara de papel. Mientras la arquitectura del interior y el exterior son de un rigor espartano, tal vez evocando la consabida frugalidad de la institucionalidad estatal chilena, la

construcción se convierte aquí en narrativa poética, donde la textura y el volumen de la piel tienen tanto significado como la forma del edificio.

Su **Casa para el Poema del Ángulo Recto** (2013) en los bosques de Vilches, en la región del Maule –que toma su nombre de la célebre obra literaria y gráfica de Le Corbusier, que por cierto forma parte de la colección de Radić– es una mezcla singular de tragaluces salientes, curvas y ángulos rectos en un ambiente paradójicamente unitario e introspectivo. La casa aparece como un objeto surreal, casi extraterrestre, en contraposición a un entorno natural salvaje.

En 2014, Radić completó la ampliación del **Museo de Arte Precolombino**, alojado en uno de los edificios coloniales más valiosos de Santiago, la antigua Real Aduana. Ahí, siguiendo los estrictos lineamientos de una intervención patrimonial, excavó un gran espacio de notables características ambientales bajo uno de los patios, mientras cubrió otro patio con una estructura inflable. Es una intervención trascendente en el entorno urbano y cívico, por la compleja importancia del edificio y el prestigio de la colección que alberga. La contraposición de la sala excavada, profunda y penumbrosa, contrasta con la ligereza y luminosidad de la etérea almohada que decide posar sobre el patio. Para el **centro de danza Nave** en Santiago (2015), Radić intervino un edificio neoclásico anteriormente arruinado y vaciado por un incendio, dotándolo de un teatro de caja negra en su interior y diversos servicios en el perímetro de sus fachadas restauradas. Coronó el edificio con una inesperada carpa de circo en la azotea, convirtiendo así al centro artístico en uno de los polos culturales e ícono del barrio Yungay en el casco histórico de la ciudad.

Más recientemente, Radić instaló una bellísima estructura inflable en medio del **Barrio Cívico**, en pleno centro de la capital, visible por

© Cortesía Cristóbal Palma



El Teatro Regional del Biobío (2018), tal vez el proyecto en que los principios de Radić encuentran su expresión más lograda a escala cívica.



toda la ciudadanía en su paso por una de las principales avenidas; **una burbuja de Mylar plateado para albergar la Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2023**. Nuevamente se trató de experimentar a escala urbana la posibilidad de un espacio efímero y frágil, temas recurrentes en su obra.

En el contexto de la actual producción de arquitectura, su forma de gestión (tan estrechamente vinculada al poder y el capital) y de difusión (tan sometida a los estándares de la Industria Editorial), es posible entender el reconocimiento otorgado a Radić como un premio a la complejidad de la arquitectura como arte, su expresión más pura. El galardón adjudicado a Radić confirma que la discusión sobre la arquitectura como disciplina –y en particular el sentido de una arquitectura contemporánea– aún no se ha agotado y todavía es posible que existan prácticas profesionales que se resistan a lo que el *establishment* presume y espera de ellas. 🇷🇸

© Cortesía The Pritzker Architecture Prize



Smiljan Radić Clarke



© Cortesía Iwan Baan

En 2014, Radić alcanzó notoriedad internacional con el Pabellón diseñado para la *Serpentine Gallery*, en *Kensington Gardens (Hyde Park)*, Londres.



Una burbuja de Mylar plateado albergó la Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2023.



Para el centro de danza Nave (2015), en Santiago, el arquitecto chileno intervino un edificio neoclásico anteriormente arruinado.



«La coqueta»
Elmina Moisan
Colección MNBA
(1916)



«La Grande Chaumière»
Ana Cortés
Colección MNBA
(1926)

MUJERES EN LA PINTURA CHILENA

Por_ Marilú Ortiz de Rozas

Cuando en una exposición de esta trascendencia surgen nombres de artistas que nadie conoce, es porque la iniciativa era necesaria. Hace ya un tiempo el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) se impuso la misión de poner en valor la obra de mujeres que han tenido un papel relevante en la escena artística nacional. En esta ocasión, se sumó la Corporación Cultural de Las Condes, potenciando un importante objetivo ulterior: ampliar los públicos de las artes visuales en nuestro país. “La idea surgió el año pasado, ante la constatación del enorme y valioso acervo patrimonial del MNBA y la imposibilidad de exhibirlo en su totalidad. Contactamos entonces a Alejandra Serrano, presidenta de la Fundación Bellas Artes, y a la directora del museo, para crear un convenio de colaboración”, precisa Fernando Moya, productor de artes visuales de la Corporación Cultural de Las Condes. En tanto, la alcaldesa de dicha comuna, Catalina San Martín, subraya que están celebrando “una convicción compartida de que la cultura y las artes se fortalecen cuando las instituciones colaboran”.

Montada en Santa Rosa de Apoquindo, «**Historias en femenino: precursoras de la pintura chilena (1860-1930). Colección MNBA y Colección Las Condes**», hasta el 26 de julio, abre con **Agustina Gutiérrez** (la primera en inscribirse en la Academia de Pintura en 1866) y culmina con **Ana Cortés** y las artistas de inicios del siglo XX. Son 23 creadoras en total, y entre ellas figuran Celia Castro, Aurora Mira, Magdalena Mira, Henriette Petit y

Judith Alpi, junto a artistas menos conocidas como Josefina del Pozo, Hortensia Alexandre, Marta Villanueva, María Ibáñez y María Teresa Gandarillas.

Esta muestra, primer proyecto de este convenio, se enmarca también dentro del programa del museo “Colecciones en diálogo”. Varinia Brodsky, directora del MNBA, detalla la labor de su equipo curatorial que seleccionó las más de 40 obras exhibidas, 13 de las cuales pertenecen a la Corporación.

– ¿Por qué escogieron ese período de tiempo y a las mujeres inscritas en la Academia?


“El principal criterio de selección de las obras y su desarrollo curatorial fue revisar y trabajar con el *corpus* de ambas colecciones, ver cómo dialogaban y en qué marco temporal podría realizarse un cruce. Por esa razón se escogió el periodo de 1860 y 1930, que coincide con el ingreso de las mujeres a la Academia de Pintura como un modo de profesionalización del oficio de artistas. Las mujeres están muy presentes en la escena de las artes desde mediados del siglo XIX. Incluso antes de la creación de la Academia, hay algunas produciendo y creando profesionalmente, pero no contamos con una representación importante de esas artistas en ambas colecciones. Graciela (Chela) Lira, por ejemplo (que no forma parte de la exposición) inicia sus estudios en el taller de Celia Castro en sus primeros años. María Teresa Gandarillas, según la información recopilada hasta ahora, se inicia en Fran-

cia con Ulpiano Checa y, posteriormente, ingresa a la prestigiosa Academia *Julian* de París, junto a su amiga Rebeca Matte. En ese sentido, la exposición no pretende abordar todo el panorama artístico en el que participan las mujeres, porque las colecciones aún presentan vacíos al respecto. Para subsanarlos, el museo ha estado trabajando en la adquisición de obras que permitan ir completando la narrativa, como ha sido el caso de la incorporación de María Ibáñez, entre otras”.

–De estas mujeres, sólo algunas han trascendido en la Historia de las Artes chilenas, ¿por qué?

“Por múltiples razones, muchas de ellas se vieron impedidas de transitar una carrera pública luego de contraer matrimonio y dedicarse a la domesticidad y crianza. Su participación en exposiciones se reduce o anula, aunque sigan produciendo. Pero el mayor motivo ha sido la desvalorización de la obra de las mujeres artistas por parte de la historiografía chilena y las instituciones. Todavía es difícil reconstruir la biografía de muchas de las artistas presentes en la colección, sobre todo las de hasta la primera mitad del siglo XX, así como encontrar obras de su autoría. Resulta casi un trabajo de arqueología de la memoria. Dentro de las artistas en exhibición, se puede mencionar el caso de Josefina del Pozo –maltratada por la crítica de inicios del siglo XX por su dificultad para plasmar la figura humana, lo que se explica porque las artistas no podían asistir a los cursos de dibujo al natural– y el de María Ibáñez. Esta última, es reconocida por la prensa de la época como la primera mujer en realizar una gran exposición individual en Chile en la primera década del siglo XX, pero desconocemos gran parte de su trayectoria”.

–Hace tiempo que el MNBA está trabajando por visibilizar a las artistas mujeres, ¿están ya cosechando frutos?

“Desde luego. Si bien el trabajo del Museo en torno a la disminución de la brecha de género respecto a las autoras que se incorporan a la colección lleva más de una década, en años recientes se ha fortalecido. Por ejemplo, en 2025 se adquirieron 55 obras de las cuales más de un 50% corresponde a artistas mujeres. Este año seguimos con ese foco, lo que representa un gran avance para la historia de la colección del museo. Así también hemos nombrado salas del MNBA que reconocen el legado de artistas como Roser Bru, Gracia Barrios, Agustina Gutiérrez, Laura Rodig y Angélica Pérez Germain. Además, hemos realizado numerosas exhibiciones sobre mujeres artistas, entre ellas, «Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938» en 2017; «Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras» (1919-1939)» en 2019; o la retrospectiva de Laura Rodig en 2020. A partir de 2023, y con una mirada más contemporánea, hemos organizado importantes exposiciones, como las de Cecilia Vicuña y Lotty Rosenfeld, entre otras. Sin embargo, aún faltan infinitas brechas y omisiones que subsanar”. 

© Gentileza MNBA



«Mamá Rosa»
María Tupper
Colección MNBA
(1929)

© Gentileza MNBA



«Retrato de mujer, ca.»
María Teresa Gandarillas
Colección MNBA
(1900)



© Cristian Arriagada Seguel

«Hedor»
Seba Calfuqueo
(2026)

Los hongos como ejemplo de vida en colectivo

Seba Calfuqueo participa en «Fungi Cosmology», una exposición internacional e interdisciplinaria que reúne a curadoras, artistas y científicos de Suiza, Brasil y Chile en el MAC.

El primer ciclo de exposiciones de este año en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) contempla un panorama diverso de expresiones que, en distintos medios, formatos y técnicas, abordan las representaciones de lo humano y sus modos de comunicación. Justamente la exploración de modelos para la interacción en colectivo es uno de los fundamentos de «*Fungi Cosmology*», basada en la vida de los hongos como organismos que desarrollan un ejemplo virtuoso de interconectividad en una sociedad “más que humana”.

Tres grandes muestras componen esta primera entrega del proyecto de investigación que reunió a curadoras, artistas y científicos de Suiza, Brasil y Chile. Tres años de trabajo y viajes para descubrir la biodiversidad en territorios de la Patagonia, el Amazonas y los Alpes se traducen en un montaje interdisciplinario, que conjuga el aprendizaje y la apreciación estética.

Ocupando varias salas del MAC-Parque Forestal, el recorrido ofrece muestras independientes, pero unidas por el objeto de estudio y la idea de repensar el ecosistema como un concepto necesariamente aplicable a toda sociedad. Con ese trasfondo que habla de vínculos, horizontalidad, redes, floraciones y consustancialidad con el medioambiente, la exposición grupal alerta sobre lo antinatural e incluso espurio de la interconectividad humana en la realidad contemporánea, con consecuencias como los neocolonialismos y el desastre ambiental.

CONTRA LA APROPIACIÓN


En una gran sala, la exhibición dispone de numerosas pantallas que reproducen sendas entrevistas a los integrantes de la investigación, reflexionando sobre el tema y su perspectiva dentro del proyecto. El mismo lugar acoge muestrarios microscópicos, información y las fotografías de hongos en gran formato, realizadas por la artista suiza Maya Minder. Sin pretender desplegar una cátedra de micología, esta sección busca introducir al espectador en este universo, cuyo funcionamiento solemos desconocer.

La Funga es un vasto reino que incluye a hongos, mohos, levaduras, creando redes vivas que suceden principalmente bajo la tierra, por lo tanto, no es perceptible a nuestros ojos. En esa etapa, la vida de los hongos toma forma de micelio, un tejido de filamentos que crece al interior de plantas y otros organismos. Cuando las condiciones son favorables, se produce la parte visible del hongo –la callampa o esporoma– que libera esporas para reproducirse. Estos entes minúsculos son capaces de generar y fortalecer la vida, entrelazados con las plantas, bacterias, animales y suelos.

En su propuesta de imaginar maneras de habitar más interconectadas, resilientes y cooperativas, la muestra plantea reflexiones curatoriales centradas en preguntas más que en postulados. A lo largo de la visita, nos encontramos con frases reflexivas o interrogantes sobre el desplazamiento de ellos mismos, como artistas, curadores y científicos, desde la exploración hacia la implicación.

El trabajo performático e instalaciones de la artista medial chilena Valentina Serrati proponen un relato más poético y desplegado desde el micromundo de los hongos, al territorio y el medioambiente, con una lectura crítica de la geopolítica. A continuación, la obra de **Seba Calfuqueo** se adentra en el universo micológico desde su experiencia de vida e historia cultural, como artista Mapuche y transgénero. Un video reproduce la *performance* que realizó en 2024 en el estero del Río Mapocho, y los espejos azules allí utilizados cuelgan del muro, uno de ellos intervenido con la palabra INAPROPIABLE, a través de la cual Calfuqueo definió al cuerpo como una extensión del paisaje.

En una gran pantalla se despliega el cuento animado «MAPU KUFÜLL» (mariscos terrestres), que es la forma en que el idioma mapudungun designa a los hongos. Esta historia de recolección y sobre el poder de la Naturaleza manifiesta la cosmología del pueblo Mapuche, alineada con el concepto de sociedades “más-que-humanas” que «*Fungi Cosmology*» propone.

La instalación «Hedor» consta de unas bellas fuentes cerámicas esmaltadas, con formas inspiradas en el crecimiento de los hongos y sus esporas. Una de ellas contiene un dispositivo nebulizador de aromas característicos del bosque nativo. **La obra estimula el olfato como otro sentido a participar de la experiencia estética, sugiriendo lecturas sobre la omnipresencia y la saturación de las imágenes en la cultura actual.** Calfuqueo rescata la facultad sensitiva total del cuerpo humano, vinculando la percepción del arte con la percepción del ecosistema, ausente y evocada en el Museo. 

«*Fungi Cosmology*»
Seba Calfuqueo
(2026)



© Cristian Arriagada Seguel



© Cristian Arriagada Seguel

«Espejo de agua»
Seba Calfuqueo
(2024)



«MAPU KUFÜLL»
Seba Calfuqueo
(2020)

DESPLAZAMIENTO POÉTICO

La temática de esta convocatoria viene siendo una tendencia muy invocada en las Artes Visuales relativamente recientes. Mirando hacia atrás en la Historia del Arte, el intercambio con lo científico se ha expresado de distintas maneras; como un diálogo intermedial, a través de las ilustraciones científicas, las láminas de los naturalistas, los dibujos cartográficos, o el estudio de las formas microscópicas que inspiró a artistas como Joan Miró o Vasili Kandinski; y las investigaciones de Leonardo Da Vinci sobre el cuerpo humano y la Naturaleza, que introdujeron perspectivas estéticas en la pintura y la escultura. Las iniciativas interdisciplinarias sólo suman a la comprensión de la realidad que todos compartimos, siendo la exposición de Seba Calfuqueo –en el marco de este proyecto– un desplazamiento poético que, con sus distintos recursos, sostiene en un registro visual muy contemporáneo, un intento de traducción de la belleza y la armonía de un ecosistema local. **Hasta el 14 de junio, la muestra cuenta con las participaciones de Jorge Menna Barreto (Brasil), Maya Minder (Suiza), Valentina Serrati, Seba Calfuqueo y la curadora María Luisa Murillo, de Chile.**

BUEN DISEÑO_



Sí, la puedes levantar con un dedo.
Superleggera
Gio Ponti

La Silla (Final) La reducción a lo absolutamente esencial

Los tiempos de presión económica dieron paso a las formas simples y bellas.

Por_ Hernán Garfias

Hay variadas razones que impulsan a reducir un diseño a lo absolutamente necesario. Cuando existen las crisis económicas y hay poco dinero circulando, esta reducción es causada por la falta de materiales. Esto sucede especialmente durante las guerras. Y en tiempos de riqueza, algunos diseñadores igual se lo autoimponen. Lo que impulsa a dar a un objeto las cualidades de una forma minimalista, que vienen de la famosa frase del arquitecto alemán Mies van der Rohe, “Menos es más”. La reducción también tiene un lado de crítica social que rechaza los excesos. Un diseño reducido genera formas puras y no copiadas o falsificadas. Implica los aspectos estructurales y hace que los mismos materiales sean los que arman la estética. Hay ejemplos de ello ya en el siglo XVII en Japón y en el siglo XIX en Estados Unidos, en este caso, con el estilo *Shaker* que crea formas simples basadas en la artesanía como respuesta a la creciente industrialización. Se suma el *Arts & Crafts Movement* (Movimiento de Artes y Oficios), de fines del siglo XIX, con la influencia del pensamiento del reformador social inglés John Ruskin que culminó con el ataque a las máquinas, y en una vuelta a las simples tecnologías tradicionales de producción manual. William Morris fue un ejemplo de aquello, fundando el estilo *Liberty*. Hacia fines del siglo XIX también surgió el *Art Nouveau*, especialmente en París, Bruselas y Viena, donde se produce una reconciliación entre el diseño manual o artesanal y el diseño industrial, con la introducción del metal moldeado, el vidrio en los

muros y techos, los murales que imitaban la Naturaleza. Entre las dos grandes guerras mundiales, aparece el Racionalismo, identificado con la primera Escuela de Diseño, la *Bauhaus*, que nace en *Weimar*, Alemania, en 1919. Su fundador y primer director, Walter Gropius, va a crear soluciones para la escasez de las entregueras, proponiendo una arquitectura y diseño basados en la forma y función, de aspecto simple y utilitario. Allí aparecen los primeros muebles de acero tubular. De este modo, la calidad mejorada de los materiales y las innovaciones tecnológicas no actuaron como el impulsor decisivo para que el diseño utilizara formas reducidas, incluso cuando estas últimas se sirvieron de las primeras. Las Bellas Artes son las que tuvieron una influencia decisiva, con movimientos como el Constructivismo Ruso, el *De Stijl* holandés, la Nueva Objetividad, el Arte Concreto Latinoamericano, el Arte Minimalista y el *Arte Povera* italiano.

El acero tubular como símbolo de Modernidad

En 1927, se le encargó a **Mies van der Rohe** el proyecto general de la colonia *Weissenhof*, cerca de *Stuttgart*, como parte de la exposición de la *Deutscher Werkbund* (Alianza Alemana de Artesanos). Durante el desarrollo del proyecto conoció a **Heinz Rasch** (1902-1996) y a **Mart Stam** (1899-1986). En una reunión, Stam describió su diseño de una silla sin patas traseras y la dibujó. Como Stam estaba interesado en su aspecto cubista, geométricamente sobrio, decidió usar tubería de gas, atornillada entre sí



MR 10, diseñada en 1927 por el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe.

con piezas angulares de ajuste con pequeños radios. Según relata Rasch, “Mies regresó de *Stuttgart* y habló con Stam sobre su idea de la silla. Teníamos un tablero de dibujo en la pared, en el que Mies dibujó la silla de Stam con ángulos rectos de arriba a abajo. Incluso añadió las piezas de unión, y dijo: ‘Feas, estas uniones son tan feas. Si quisiera las hubiera redondeado, esto las hubiera hecho mucho más atractivas’. Y entonces dibujó una curva. La sola curva que dibujó sobre la silla de Stam dio origen a la nueva silla”. Así nació la famosa **MR 10**.

En 1932, el holandés Gerrit Thomas Rietveld proyectó la **Zig Zag**, uno de los muebles más radicales de la Historia, porque parece contradecir toda idea que tenemos sobre una silla utilizable: sus superficies autoestables dan la impresión de desplomarse al momento de sentarse. Pero como tiene dos ensambles en el respaldo y el asiento, reforzados con tornillos y cuñas de madera en los ángulos, la hace muy estable y duradera.

Y podríamos seguir con la **Butaca BKF**. También conocida como “Mariposa”, diseñada por el Grupo Austral, estudio argentino formado por **Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy** (de ahí las siglas). Creada en 1932, se transformó en éxito de ventas a nivel mundial. Poco después, comenzó a fabricarla la famosa marca estadounidense Knoll.

Agregamos a la lista, **The Ant** de Arne Jacobsen, la **Sacco** de Piero Gatti, Cesare Paolini y Franco Teodoro; la **Plia**, primera elaborada con material transparente, diseñada por Giancarlo Piretti; junto a la **Ply-Chair** de Jasper Morrison, un monumento a la simpleza; la **Tempered Chair** de Ron Arad, más experimental; y por último, una de mis favoritas, la **Superleggera** de Gio Ponti, la silla más liviana y resistente de todas.

Diseñada en 1951, tiene toda la apariencia de una silla tradicional, pero cuando uno la mira y se sienta, y después la toma para trasladarla, explota toda la admiración por esa maravillosa creación. **Sí, la puedes levantar con un dedo.** Su fabricación en madera de fresno y asiento tejido con fibra vegetal la hacen tan ligera.

Vamos así cerrando este recorrido en torno a las sillas que representan la reducción, por su capacidad de adaptarse a las contingencias y perdurar en el tiempo. 🍷

DATO CURIOSO

La “silla de la discordia” se refiere al conflicto histórico por la autoría de la **Silla voladiza** (*cantilever*), un diseño revolucionario sin patas traseras surgido a finales de la década de 1920.

Heinz Rasch fue el testigo clave que documentó el momento en que **Mart Stam** presentó la idea original, desencadenando una de las disputas legales más famosas del diseño moderno contra Marcel Breuer y Mies van der Rohe.



Silla Zig Zag, diseño minimalista sin patas, hecha con 4 tablas de madera unidas con ensamble.

LA QUINTA DE RECREO

Antes de las ciudades-jardín, en Chile ya existía esa idea del oasis natural dentro de la ciudad, el deseo de combinar las ventajas del campo con lo urbano. La quinta de recreo fue su mejor logro.

Por_ Miguel Laborde

Desde tiempos inmemoriales, al llegar la primavera a los campos chilenos se alzaban ramadas, unas estructuras simples que servían de sombreadores para soportar los calores de las estaciones más cálidas, en momentos de recreación y descanso. Con los vientos del otoño, ya secas sus ramas, desaparecían.

La quinta de recreo fue su versión urbana, más sofisticada. En un siglo XIX de ciudades en crecimiento, fue lugar de canciones, bailes, gastronomía y vinos, chicha y pajarete, animado por el humor de tallas y payas, en una suerte de fiesta permanente. Ahí se manifestó un pueblo chileno que, sufrido y de recursos mínimos, igual logró sacar fuera sus sentimientos. Las familias campesinas, que habían llegado a las ciudades en busca de mejor vida, tuvieron ese espacio de reencuentro consigo mismas, para evocar e idealizar la vida del campo que habían dejado atrás.

En Santiago, el ambiente de La Chimba fue el más propicio para su desarrollo y, como la quinta de recreo fue una gran institución artística y cultural de Santiago Norte, su creación popular más significativa debiera ser reconocida como Monumento Nacional.

Hoy es un patrimonio inmaterial porque los espacios disminuyeron, pero en su apogeo, hasta los años 40 y 50 del siglo pasado, tenían árboles que, en verano y primavera, servían de sombreadores para las mesas, las que rodeaban la pista —a veces la terraza de la casa— donde actuaban los bailarines.

Eran, literalmente, una casa con jardín, cuya terraza posterior se había abierto al público. Mientras la sociedad oficial intentaba ser más moderna e industrial al avanzar en el siglo XX, este mundo alternativo defendía un sentido de vida que venía de siglos atrás, del Valle Central y del Norte Chico, donde se habían fusionado lo indígena ancestral con las tradiciones hispanas, para dar lugar a una cultura chilena y mestiza. Era un mundo de raíz rural, que trajo el campesino a las ciudades; arte, pero también sabiduría popular. Su portador y su portadora, mirados en menos por su aspecto —se mofaban de sus dientes a veces escasos— al otro lado del río pudieron ser ellos mismos. Más felices, o menos infelices.

En los años 20, 30 y 40, en tangos y boleros, en rancheras y cuecas, cantaron su nostalgia, el dolor de haber perdido la Naturalidad generosa del campo, y también su rabia y su ira por haberse equivocado. Lo hicieron en canciones de emociones vivas y desnudas, con una intensidad sentimental que la ciudad oficial caricaturizó bajo el apelativo de “cebolla”, pero es la canción pro-

pia de América Latina, original por esa intensidad emocional, la que llora el precio que pagó por haberse dejado atraer a la ciudad de las oportunidades, donde el futuro ya había comenzado. Sin embargo, descubrirían demasiado tarde que ese horizonte dorado, al final del arcoíris, no era para todos.

En el campo eran campesinos. Protagonistas del paisaje, pero en la ciudad sólo pobres e ignorantes. Al decir de Gastón Soubllette, ese pueblo con historia se transformó en masa desarraigada una vez que se trasladó a las grandes ciudades de América Latina. La quinta de recreo fue una sabia creación. Algo tenía de la chingana indígena, y mucho de las chacras coloniales que rodeaban las ciudades, abastecedoras de frutas y hortalizas; es la misma chingana de antes, pero con toques urbanos. Acogedora, como un minúsculo oasis suburbano, a veces con árboles frutales que venían de la Colonia, fue un respiradero gozoso para el pueblo chileno. Un ánimo lúdico, casi orgiástico, animaba a esa población de raíces indígenas y andaluzas que no tenía espacio adecuado en la ciudad oficial. Aquí podía ser libre y espontánea, con cuequeros y payadores, cantoras folclóricas y arpistas, que animaban estos lugares donde el espectáculo siempre era en vivo.

Cerca de la calle Domínica, al fondo de la calle Loreto, a lo largo de Santa Filomena y también más al poniente, en la Avenida Recoleta, algunas habían sido quintas familiares en una época en que —por la mala calidad de las carreteras— la “segunda casa” estaba muy cerca, en los alrededores. **Por eso se dice que esas quintas de Recoleta fueron “el primer barrio jardín” que conoció Chile.** Tal fue su éxito que, hasta la despectiva sociedad chilena, al menos en parte, empezó a cruzar el río para vivir esta experiencia de sentimientos en vivo. En los años 40 fue ahí donde el naciente folclor urbano pudo encontrar en terreno adecuado, una tierra propicia para germinar y crecer.

Es cierto que a veces había excesos, ebriedad, desenfreno, algún altercado que terminaba en un cuchillazo mortal, pero, por desgracia, esto siempre ha sucedido en los espacios de recreación de las ciudades.

No todo era relaxo y recreación, canto y baile. También estaba la conversación, casual, de anécdotas, donde afloraban los resentimientos sociales, las críticas a los abusos.

Comenzaron a visitarlas los líderes mutualistas, los anarquistas, que daban discursos o breves arengas, y repartían hojas informativas que apuntaban al acontecer político. Al avanzar el siglo, al aparecer las industrias, tomaron relevancia los obreros, los sindicatos, un mundo popular más disciplinado y organizado que aspiraba a conseguir reformas sociales. Sus inquietudes eran diferentes a las originales, pero avanzaron juntas, en paralelo, confluyendo a veces.

A unos y otros benefició ese ambiente libre, espontáneo, sin censuras, donde la mayoría necesitaba algo que evocara el campo, el río y el trigal, un lugar donde comer y beber con otros y otras, juntos, sintiendo calor humano mientras se bebe del mismo vino en tanto se adormece el día y cae la noche. No es casual que, en los años 80, al comenzar a aparecer peñas y escenarios para el canto nuevo y la música alternativa en general, también se instalaran al otro lado del río, en el Barrio Bellavista, último heredero del ambiente libre de las chinganas. **▮**



La quinta de recreo fue una sabia creación. Algo tenía de la chingana indígena, y mucho de las chacras coloniales que rodeaban las ciudades, abastecedoras de frutas y hortalizas; es la misma chingana de antes, pero con toques urbanos.



Quinta de recreo
El Jote
(1960)



Niki no disparaba sólo contra la réplica de la Venus de Milo.



Niza. MAMAC, Museo de Arte Moderno, interior y sala de exposición, Niki de Saint Phalle.

NIKI DE SAINT PHALLE DE FRANCOOTIRADORA A EMPERATRIZ

Por_ Leonardo Martínez
Desde Barcelona

Que una modelo de «*Condé Nast*», una belleza estilizada y con cierto aire de languidez, se convierta en estrella del Arte Contemporáneo no podría sorprender hoy en día. El mundo de las redes hace todo posible y el número de seguidores determina la pertenencia o no al Olimpo de la realidad virtual. En los 60 significaba una ruptura de tópicos, un acto subversivo en sí mismo. Todo esto sin hablar de la obra misma. **Niki de Saint Phalle** (1930-2002) encarnó esa subversión, que fue la menor de todas las suyas. Su imagen pública saltó de las tapas de las revistas del emporio editorial a la televisión disparando sobre una réplica de la Venus de Milo. La belleza lánguida destrozando a la belleza clásica. La furiosa iconoclasta acribillando la imperturbabilidad del mundo divino.

El salto supuso una ruptura con el aparente conformismo del mundo burgués. Al final de cuentas, venía de una familia de banqueros y había pasado parte de su vida entre Estados Unidos y Francia. Pero ese aparente conformismo encubría un volcán que venía acumulando lava hasta explotar. Niki no disparaba sólo contra la réplica de la Venus de Milo, sino contra el sistema económico social, contra la marginación de la mujer, contra la lógica del mundo del arte, pero, más aún, y de manera fundamental, contra la disfuncionalidad familiar encabezada por su propio padre. A los 14 años su padre la había violado. Años después, ya casada y madre, le había propuesto que fuera su amante (después de todo, llevaba el nombre de un antiguo amor suyo). Con sus disparos pretendía matar al monstruo y liquidar al mundo que lo había producido.

El gesto televisivo, y televisado (una *performance* en toda regla en el momento en que esta disciplina emergía como un extraño híbrido de tipos de arte), resumía su novela personal, más allá de la relación con el padre: los problemas inacabables en los colegios, la relación fría con su madre, la boda jovencísima con un aspirante a artista, los hijos, las crisis nerviosas, el diagnóstico de esquizofrenia, los *electroshocks*, las primeras pinturas (muy en línea con Jean Dubuffet, pero con cierto aire *naïf*), las lecturas decisivas (Dostoyevski, Graves, De Beauvoir...), el encuentro y romance con Jean Tinguely, y el inicio de una colaboración artística que duraría décadas.

La francotiradora Niki disparaba contra el pasado, contra las convenciones, contra lo establecido, y se situaba en primera línea, no para recibir tiros a su vez, sino para abrir la frontera. Sus **altares**, hechos con material reciclable, con una estética feísta entre carnavalesca y siniestra, referidos a la crisis de los misiles, a la guerra de Argelia, al avance de la ultraderecha, a los temas de la época, fueron el objetivo de sus acciones '**Disparos**', con las que pretendía borrar simbólicamente el horror contemporáneo. Destrozaba los altares para abrir una grieta desde la cual explorar la identidad femenina y las posibilidades de otra realidad. "**El comunismo y el capitalismo han fracasado. Creo que llegó el momento de una nueva sociedad matriarcal**", proclamaba desafiante.

Por esa grieta se colaron sus **novias**, esas muñecas hechas de lo que fuera, que parodiaban y satirizaban y despedazaban los tópicos de la joven respetable virginal. Las **muñecas de Niki** son cualquier cosa

Leonardo Martínez. Historiador. Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Cuyo. Máster en Historia de América por la Universidad Internacional de Andalucía. Doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra. Investigador independiente.

menos virginales, son monstruos que reemplazaban a Leda, Venus, Lucrecia y a cualquier prototipo de mujer bendecida. De hecho, parece recrear sus propias muñecas de la infancia convirtiéndolas en alegorías del horror doméstico, y del social. Son los años del movimiento de los derechos civiles, de «*Malcolm X*», de las Panteras Negras, de las protestas contra la guerra de Vietnam, de la contracultura. La francotiradora se convertía en la voz, en la artesana de su época.

La grieta se ensanchó aún más hasta disolverse y dar paso a sus **nanas**, esas figuras femeninas inmensas, orgullosamente obesas, que violaban las leyes de la gravedad con movimientos aéreos, casi volando, y siempre en fiesta, celebrando la pura alegría de existir, la pura felicidad de estar, y de ser mujeres. La inmensa nana arquitectónica, «*Horn*», presentada en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo en 1966, era en sí un cuerpo-casa, una matriz donde el interior del cuerpo femenino coincidía con la retrospectiva de su obra. Con la supernana y las voluminosas nanas que comenzaban a proliferar en diversas partes del mundo, el discurso de Niki pasa de la feminidad reactiva a la feminidad triunfante: **“Mis esculturas representan para mí el mundo de la mujer amplificado, el delirio de grandeza de las mujeres, la mujer en el mundo de boy, la mujer al poder”**.

Con la frontera ya abierta, la francotiradora devenida artista feminista se lanza al territorio de lo originario, de lo inconsciente, de lo fantástico, se sumerge en las profundidades de los arquetipos para poner en marcha la obra que serviría de síntesis y culminación de su carrera, un jardín, y no cualquier jardín, el **Jardín del Tarot**,

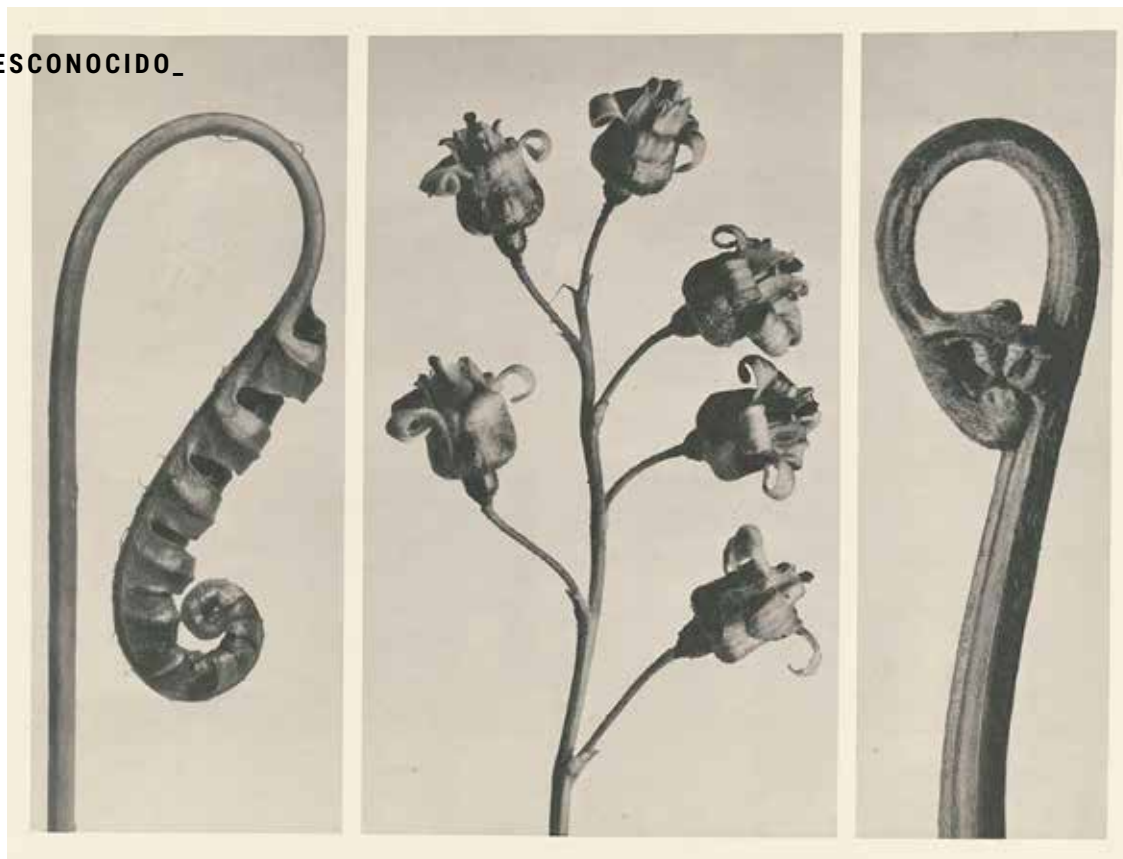
que financiaría ella misma durante décadas con sus diseños de muebles y joyas y la venta de sus obras. La construcción del jardín fantástico, una extraña síntesis del Sacro Bosco de Bomarzo y del Parque Güell de Gaudí, ambos traducidos a su propio lenguaje, sería la obra que le permitiría continuar creando, a pesar de la muerte de Tinguely, de amigos y colaboradores; y de sus propios problemas respiratorios, cada vez más avanzados.

El Jardín del Tarot es su propio reino, la afirmación del matriarcado que reclamaba, con su enorme «**Emperatriz**», otra casa-cuerpo, donde viviría a medida que las obras avanzaban. Sería su autobiografía astral, otro salto, pero esta vez a lo cósmico arquetípico, con un desfile de figuras, los arquetipos del Tarot, convertidas ahora en los personajes de su propio recorrido vital. **Los Amantes** que evocan a Adán y Eva, y a su derrotero sentimental personal. **El Emperador fálico**, quizás la metamorfosis simbólica de Tinguely. **La Papisa**, ella misma renacida como artista. **La Muerte**, símbolo de sus depresiones y sus terrores. **La Estrella**, la búsqueda de la propia salud física y espiritual. **El Diablo**, el fantasma del padre y del psiquiátrico. **La Luna**, el poder de la imaginación. **El Carro**, el triunfo sobre las adversidades, el haber sido capaz de mantenerse en camino pese a todo. Niki culmina la trascendencia de su propia furia, de su iconoclasia furibunda de los 60, incluso del horror y del dolor que la produjeron, para llevarnos con su jardín arquetípico al corazón del arte, a esa transmutación donde las sombras se disuelven para dar lugar a la celebración, a la conexión con la vida, al encuentro con las propias verdades esenciales.

El Jardín del Tarot es más que un lugar, es un mundo renacido, el mundo de la emperatriz Niki. 🍷



Una de las esculturas de la artista francesa Niki de Saint Phalle se alza en el puerto de Hamburgo, en el norte de Alemania, mientras que al fondo se puede ver la sala filarmónica de la ciudad hanseática (derecha), la *Elbphilharmonie*.



Karl Blossfeldt

El fotógrafo aficionado que se convirtió en artista

Este sencillo profesor de Modelado y Vaciado en Hierro de la Escuela de Artesanías de Berlín, amante de la botánica, nunca pensó que su trabajo sería catalogado como arte. Hoy, sus escultóricas fotos en blanco y negro de plantas y flores tienen un espacio ganado en los más grandes museos del mundo.

Por_ Marietta Santi

Esta es la historia del maestro que marcó a las vanguardias fotográficas de las entreguerras, y cuya influencia permanece hasta nuestros días gracias a sus 6.000 fotos de plantas y flores, a lo largo de 30 años de trayectoria. Sus retratos escultóricos influyeron decisivamente en la Fotografía de los siglos XX y XXI. Pionero de corrientes como el Modernismo y el Surrealismo, así como del quehacer contemporáneo por su manipulación de la imagen, **Karl Blossfeldt** (1865-1932) era, por encima de todo, un docente amante de la Naturaleza.

No se veía como un artista de la fotografía ni pretendía crear piezas para exhibir, simplemente captaba imágenes de plantas y flores para que sus alumnos de fundición las copiaran en piezas ornamentales en hierro fundido.

Lo suyo era homologar el ecosistema con diseños arquitectónicos y escultóricos. Y para eso, no dudaba en intervenir la escena: arreglaba y movía las plantas, y hasta se permitía cortar una hoja o algún tallo. Nunca tuvo formación fotográfica formal, a lo que se suma que utilizaba cámaras de fabricación propia.

Nació el 13 de junio de 1865 en *Schielo*, un pequeño pueblo en la región de las montañas del *Harz*, en Alemania. Se trata de una zona de bosques, pantanos de altura y un río en estado natural, una tierra misteriosa que ha dado pie a numerosas leyendas de brujas, lo que influyó en su interés por el ecosistema visual.

De familia sencilla, su padre era agricultor y ayudante del ayuntamiento. A los 16 años, comenzó como aprendiz de fundidor de hierro antes de destacar en la fotografía artística y botánica.

Considerado uno de los exponentes de la Nueva Objetividad, capturando la estructura geométrica de las plantas, sus primeras fotografías coinciden con los comienzos de su actividad docente. Las relaciones entre formas naturales y artísticas eran el objetivo de su propuesta educativa, y las imágenes eran para él una herramienta didáctica. Primero en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín y posteriormente en las Escuelas Estatales Unidas de Bellas Artes y Artes Aplicadas, durante 31 años dictó la asignatura “Modelado a partir de plantas vivas”, destacando su enfoque en la imagen vegetal (artblart.com).

Ensayo/Error

La formación de Blossfeldt en el campo de la fotografía fue absolutamente autodidacta, usando el método del ensayo-error y creando sus propios instrumentos.

Hay que recordar que comenzó a fotografiar a finales del siglo XIX, período donde sólo había cámaras de cajón, muy grandes y sin la capacidad de acercamiento que él requería. De modo que diseñó la suya propia, que le permitía practicar la microfotografía: un modelo único, con un lente muy largo capaz de agrandar objetos hasta 40 veces su tamaño normal.

Usaba negativos de 9 por 12 centímetros, que completaba con placas de cristal tratadas con emulsiones en negro y blanco ortocromáticas, sensibles al azul y al verde.

Su técnica era muy sencilla. Usaba de preferencia perspectivas cenitales y frontales, y de fondo cartulinas grises, blancas o negras. La iluminación procedía de una ventana de su casa, ubicada hacia el norte.

Arreglaba la escena, cortaba hojas, movía tallos y hasta usó acuarela y lápiz grafito para dar mayor contraste a la imagen.

Esta preparación permitía que las flores y plantas que fotografiaba Blossfeldt parecieran ornamentos de hierro forjado.

El artista estandarizó su método: repitió fondos, ángulos y puntos de vista, de manera similar a las fotos policiales, pero también se acercó a lo científico manteniendo las condiciones estables de un experimento.

Y aunque fotografiaba para contar con material para que sus alumnos trabajaran, lo suyo nunca fue el mero registro. En la creación detallada de la escena a fotografiar hay una clara decisión autoral.

La aparente frialdad de su trabajo –tan escultórico y preciso– lo elevó a la categoría de pionero de la Nueva Objetividad (estilo artístico que se oponía al Expresionismo), que releva el rigor científico y rechaza la búsqueda del sentimiento o la emoción en el Arte.

Blossfeldt se ganaba la vida transmitiendo conocimientos aunque, curiosamente, desde 1910 sus clases fueron un fracaso: en 1911 sólo se inscribió 1 alumno en el curso nocturno.

La enorme fuerza de la Belleza

Fue hacia el final de su vida cuando su trabajo alcanzó reconocimiento público, gracias al apoyo del banquero, marchante y coleccionista, Karl Nierendorf, quien organizó una exposición individual de sus obras junto con esculturas africanas en su galería, en 1926, y publicó el primero de sus tres libros «*Urformen der Kunst*» (Formas artísticas en la Naturaleza), dos años después.

Increíblemente, el libro se convirtió en un éxito instantáneo y sigue siendo uno de los libros de fotografía más importantes del siglo XX. Figuras como Albert Einstein, Vasili Kandinski, Paul Klee, Alexander Calder y Max Ernst poseían copias de la publicación. Sus contemporáneos vanguardistas miraban el libro como inspiración modernista, y los más conservadores lo celebraron como “bastión de la belleza más pura”.

Blossfeldt fue aclamado por descubrir un “universo desconocido” hasta entonces sobre los misterios ocultos de plantas y flores, y por sus proezas técnicas como fotógrafo. Desde los integrantes de la *Bauhaus* hasta los surrealistas lo aclamaron.

El filósofo **Walter Benjamin** declaró que Karl “ha contribuido significativamente al análisis de la percepción humana, que tendrá un efecto imprevisible en nuestra concepción del mundo”. Y el escritor y antropólogo francés **Georges Bataille** incluyó sus imágenes en la revista «*Documents*», en 1929.

Sorprendido, el profesor disfrutó de su éxito y declaró: **“Sólo de la inagotable fuente de la eterna juventud que es la Naturaleza, puede el Arte tomar energía y estímulos nuevos para desarrollarse sanamente. La planta ha de considerarse como una estructura auténticamente artística y arquitectónica”.**

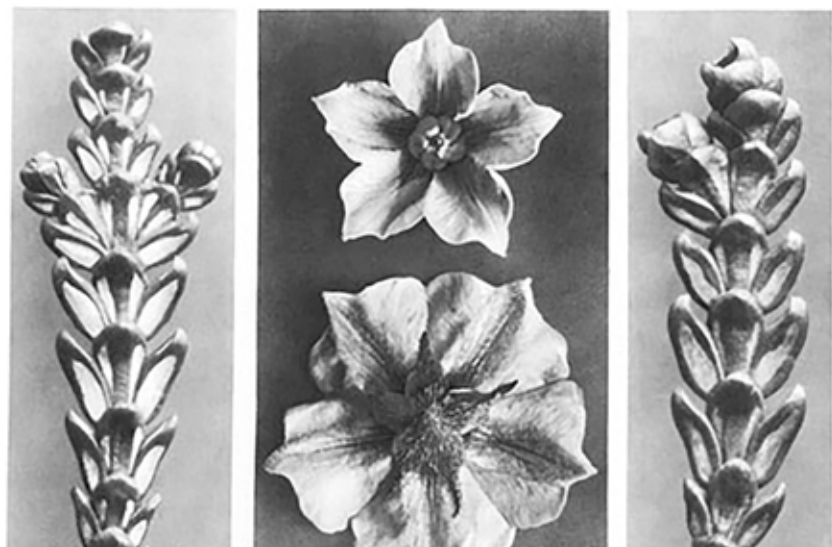
Blossfeldt publicó un segundo volumen de sus fotografías de plantas, titulado «*Wundergarten der Natur*» (El jardín mágico de la Naturaleza), en 1932. En el texto introductorio, escribe: **“Las cartas llenas de entusiasmo que he recibido, tanto de artistas como de aficionados, las considero como un éxito de mi trabajo e indicios de la enorme fuerza que sigue teniendo la belleza”.**

Karl Blossfeldt falleció el 09 de diciembre de 1932 en un hospital de Berlín, a los 67 años. Después de décadas de silencio, su obra volvió a ser comentada luego de que en 1977 se descubrieran sus *collages* de trabajo (contactos montados sobre cartón), lo que permitió una nueva interpretación de sus métodos y su relación con el diseño.

En 2001, la publicación de estos *collages* generó un nuevo debate académico, cuestionando la pertenencia de su obra a algún estilo artístico. Y en 2016, Jonathan Anderson, director creativo de la famosa marca española *Loewe*, rescata la obra del fotógrafo alemán como inspiración para el lanzamiento de los perfumes *LOEWE 001*.

Hoy, hay obras suyas en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, y en la *Whitechapel Gallery* de Londres. Sus fotografías forman parte de colecciones y exposiciones rotativas en grandes museos, como el *Musée d'Orsay* en París y el *Kunstmuseum* de Bonn. 📖

© Dominio Público



En su forma de armar las imágenes, Blossfeldt colocaba la planta “de forma ortogonal. Los brotes, las hojas, así como las raíces que pudieran molestar, se cortaban, y se preparaban los ejemplares para ser fotografiados...”.



© Dominio Público

Una característica importante de la obra de Blossfeldt es que a cada fotografía la denomina con el nombre científico de la planta en latín.

© Dominio Público



Utilizaba cámaras caseras equipadas con lentes capaces de ampliar sus sujetos hasta 40 veces su tamaño natural. El uso de la ampliación daba como resultado imágenes de gran detalle y nitidez. Con la precisión de un botánico, Blossfeldt fotografió el mundo natural con fines científicos y pedagógicos, convirtiéndose inadvertidamente en un artista moderno.

El profesor Blossfeldt alteraba la escena: arreglaba y manipulaba las plantas de modo que se ajustaran al modo en que quería fotografiarlas: "...frecuentemente removía hojas o cortaba tallos". El Archivo Karl Blossfeldt/Ann y Jürgen Wilde junto a la *Deutsche Fotothek* de Dresde conservan placas de vidrio y diapositivas de diversos formatos.

EL ARTE DE DOLER

El dolor no cura la herida, no restituye lo perdido, pero abre un espacio donde este deja de ser una experiencia individual para convertirse en un gesto cultural. “Crear no es superar la pérdida, sino aprender a convivir con ella”.

Por_ Dr. Eghon Guzmán Bustamante

El dolor es un sentimiento de pena y congoja que se padece en el ánimo, es un sentimiento de aflicción producido por una situación desagradable, que provoca un duelo.

El duelo sobrepasa el lenguaje, pero encuentra en el arte una forma de existir, entre la herida y la creación se abre un espacio donde el dolor no desaparece, pero se transforma en una experiencia compartida.

Hay dolores que no se pueden expresar en palabras, **pérdidas que quiebran nuestros sentidos y nos dejan en una nebulosa emocional difícil, en un territorio incierto, aquí la creatividad aparece con urgencia, no como un lujo o adorno.**

El duelo es un proceso psicológico, pero también una experiencia estética, presupone una reconfiguración de nuestro mundo interior, una nueva relación temporal, de memoria y ausencia. Sigmund Freud plantea el duelo como un trabajo psíquico difícil y complejo, aquí el arte irrumpe como vía posible de escape.

Tiene una cualidad única, puede contener lo que no se puede decir directamente, no exige lógica ni resolución, admite el silencio, la contradicción y la fragmentación. En el duelo conviven emociones ambivalentes: amor, rabia, presencia y ausencia, estas son fundamentales. El duelo enfrenta al sujeto con una paradoja, aquello que ha perdido sigue estando de otro modo, la ausencia se vuelve presencia psíquica, memoria persistente, el arte permite sostener esta tensión sin resolverla, no busca cerrar la herida.

El arte no elimina el dolor, pero lo traduce en forma de imagen, ritmo y en metáfora. No explica el dolor, lo hace visible.

La obra de Frida Kahlo (1907-1954) interpreta esta dimensión, sus autorretratos no sólo representan su cuerpo herido, sino que configuran una intimidad del sufrimiento, donde la vulnerabilidad se convierte en lenguaje.

En la música contemporánea, el músico, escritor y actor australiano **Nick Cave (1957)** ha explorado el duelo desde una dimensión radicalmente honesta. Tras la pérdida de su hijo, su obra se vuelve más etérea, más abierta, casi espiritual, no hay consuelo fácil, pero sí una insistencia en la experiencia.



Una de las tensiones más complejas del arte es su capacidad de transformar el dolor sin banalizarlo, no se trata de embellecer la herida, sino de darle una forma que permita pensarla y compartirla.

La escritura de la periodista estadounidense Joan Didion (1934-2021) en «**El año del pensamiento mágico**», ofrece un ejemplo preciso, una prosa contenida, casi clínica, evita el exceso emocional y se acerca a la experiencia con lucidez. El duelo encuentra la manera de no desaparecer.

El duelo es íntimo, pero el arte lo convierte en experiencia colectiva, quien observa, escucha o lee, accede a la vivencia del otro, reconoce fragmentos de la propia. En una cultura que tiende a evitar el dolor o medicalizarlo, el arte abre un espacio donde el sufrimiento puede ser visto sin corrección. **“Compartir el dolor no lo reduce, pero lo vuelve menos solitario”.**

En Chile, prácticas visuales, performáticas y literarias han explorado el duelo como experiencia límite, desde las obras de memoria vinculadas a detenidos desaparecidos, hasta expresiones más íntimas. El arte se posiona como un lenguaje de lo indecible.

Las investigaciones contemporáneas en Psicología y Neurociencia han comenzado a demostrar que la creación artística facilita procesos de regulación emocional e integración del trauma. Sin embargo, más allá de la evidencia científica, el arte responde a una necesidad más profunda, la de otorgar sentido.

El duelo desordena; el arte no ordena del todo, pero ofrece una forma, y en esta forma –inestable, fragmentaria, a veces inconclusa– emerge la posibilidad de seguir viviendo con ese dolor de otra manera. **“El duelo compartido no se diluye: se transforma en memoria”.**

Tal vez, el arte no cure el duelo, pero da lugar donde existir sin destruirnos, y en este gesto mínimo se juega lo esencial, la posibilidad de transformar la pérdida en presencia simbólica, de convertir la herida en relato, de hacer del dolor –aunque sea por un instante– una forma de belleza. **U**

MARY OLIVER LA POETA DEL *MINDFULNESS*

Por_ Jessica Atal
Escritora, poeta y crítica literaria

La escritura que pierde su elegancia pierde su significado, escribió la estadounidense **Mary Oliver** (1935-2019) en su libro de ensayos «*Upstream*». Pero ella es esencialmente una poeta, única en su especie, ya que sus poemas se desenvuelven como una conversación con alguien cercano, como una plegaria íntima, como pensamientos profundos y originales del alma. Esta gran autora es una agradecida de la vida, y logra captar y conectarse con la inmediatez de cada momento como si fuera un tesoro preciado. Qué duda cabe, así debiéramos vivir, con plena conciencia de cada instante.

La vida es un regalo y Mary Oliver lo sabe mejor que nadie. Su mente extraordinariamente receptiva comulga con “devociones” –título homónimo de su libro publicado en 2020 que fue un *bestseller* del «*New York Times*»– de curiosidad y respeto, especialmente hacia la madre Naturaleza, donde habita Dios en todas sus formas.

Walt Whitman, una de sus mayores influencias, hizo una extraordinaria confesión: “... el secreto de todo ello es escribir en el borbotar, en la palpitación, en la plétora del momento; anotar cosas sin deliberación, sin preocuparse por el estilo, sin esperar un tiempo o lugar apropiados. Siempre trabajé en esa forma. Me apropiaba del primer pedazo de papel que encontraba, del primer escalón de la entrada, de la primera mesa, y escribía, escribía, escribía (...) Uno quiere asir su propio espíritu, concordar con su nacimiento. Cuando se escribe en el momento se atrapa el latir mismo de la vida”. Da la impresión de que Mary Oliver seguía al pie de la letra este modo de escribir en la contemplación, en ese borbotar que es la vida en el aquí y en el ahora. Así lo demuestra su extensísima obra que incluye casi una treintena de libros publicados.

El punto esencial de esta poeta es la profunda conexión que tiene con la Naturaleza, plasmándola en toda su dimensión en un estilo sencillo y directo. Su pluma está intrínsecamente relacionada con su entorno, con el lenguaje que existe en el vuelo de los pájaros, en la fluidez de un río, en las profundas raíces de los árboles. Lejos de “la casa ordenada de la razón y la prueba”, rehúye de la grandilocuencia y evoca la magnificencia de la Naturaleza de una forma original y única, como si en su poesía estuviesen siempre ocurriendo milagros.

Su espontaneidad surge también de una inmensa imaginación. Es ella la primera en advertirnos que sólo si habitan ángeles en nuestra propia cabeza seremos capaces de ver alguno realmente. **“Seas lo que seas en este mundo –afirma–, sé un soñador, una soñadora”. Es la única manera de vivir codo a codo con la angustia de la existencia.**

Oliver también habla del desapego a las cosas materiales. En su poema «El Fuego» sugiere quemarlo todo, hacer un hermoso fuego con aquellas cosas que vamos arrastrando, porque sólo así habrá más espacio en nuestro corazón para el amor y para los pájaros que nada poseen, razón por la que pueden volar. **Eso es ella: una poeta del amor, de la Naturaleza y de lo que actualmente conocemos como “mindfulness”. La vida en el aquí y en el ahora.**

Si bien creció en un hogar disfuncional marcado por los abusos sexuales de su padre, logró sobreponerse de manera excepcional. De niña encontró refugio en la lectura, la escritura y los bosques cercanos a su casa, que recorría con un libro de su amigo entrañable, Walt Whitman, en la mano. “La única vida que puedes salvar es la tuya”, dijo, alcanzando la libertad poética que fusiona lo humano con lo natural. 📖



Ilustrador: José Moller

EL DÍA MÁS SALVAJE_

El libro digital y su promesa aún no cumplida

Por_ Juan R. Chapple

El libro, es decir, el libro físico, con su frondosa realidad de hojas palpables y sonantes, su olor a recién impreso (o a tiempo), con la cola aún viva y fresca, sus costuras, solapas, y sus insinuantes portadas, hechas de troquelados, con ribetes a veces dorados, otras con verdaderas proezas artesanales del oficio de la impresión también muy palpables, estaba caduco, cuasi acabado o muy cercano a su sentido entiero: terminado, un objeto del pasado y mejor olvidado, para dar paso a lo que verdaderamente importa (según el cacareo de supuestos iluminados digitales): el futuro. El prístino futuro envasado en plataformas electrónicas.

Eso se decía hace 10 y hasta 25 años atrás, justo antes de la irrupción de «Harry Potter». El pronóstico se veía bien, se veía muy bien... los «Papas» de la digitalización anunciaban que pronto, gran prodigio, ya no quedarían libros físicos: las librerías no digitales estaban condenadas, las imprentas seguirían la misma fatídica suerte, pues los lectores, en ese nuevo mundo de promesas, serían exclusivamente electrónicos, quedando relegados los libros físicos a anaqueles raquíuticos, a museos o a impresiones de un mundo *vintage* o híper *boutique*, o peor aún, como en «*Fahrenheit 451*», la novela de Ray Bradbury, sólo depositados en la memoria de algunos.

Nada de eso ocurrió realmente

A más de 2 décadas de la tan bullada digitalización (yo trabajaba en una poderosa editorial en aquella época y desde adentro el tema era realmente álgido y las proyecciones resultaban no solamente aciagas para el libro físico, sino que lapidarias), ninguna promesa de aquellas se ha materializado realmente: el libro electrónico no resultó una tierra prometida, y menos aún en un país donde las cifras de analfabetismo funcional son enormes. El 53% de los adultos chilenos tiene baja comprensión lectora —el promedio OCDE es de 23%—, con un desempeño inferior también en matemáticas y en la resolución de problemas.

El libro digital seguramente llegó para quedarse, pero hasta el momento no es el actor principal que todos avizoraron en su momento. Yo mismo —sin ser la medida de nadie ni menos de una estadística— tengo un dispositivo *Kindle* que me sirve para acceder a aquel material que no está disponible por estas costas, pero, ni remotamente para leer lo principal. Para eso está el libro físico. Incluso, es decidir que uno de los grupos que más ha subido el consumo de libros en papel sean los jóvenes y los niños (a simple vista, los más proclives a adoptar las nuevas tecnologías). Muy probablemente, como variados libreros declaran, las cifras



© Alicia Villarreal

están apoyadas en la extensa producción de sagas, muchas de corte fantástico o romántico (o una mezcla de todo eso), lo que eleva la cifra de compra y venta literaria en momentos en que el mercado a veces se muestra algo flojo: yo que viví desde adentro el fenómeno del lanzamiento literario de los últimos 5 «Harry Potter» puedo dar fe de tal fiebre.


Más allá de nuestras aprensiones con el tipo de literatura que se consume, el asunto es que la apertura de nuevas librerías, al menos en el ámbito Santiaguino (siendo cierto que muchas también cierran) demuestra que, a no ser que tengamos una plaga de romanticismo libresco, el mercado de lo impreso tal vez no crezca desmesuradamente en su venta, pero tampoco ha sufrido marasmos significativos.

Y el cosmos del libro, al menos en Chile, dejando las disputas dentro del gremio aparte (que las hay y gordas) mantiene viva la llama al ser protagonista de un florecimiento de ferias y encuentros literarios de todo tipo a lo largo del país. Al menos en la capital es muy escasa la comuna que no tenga año a año su feria del libro o encuentro literario, junto con las grandes protagonistas: La Primavera del libro y La Furia (amén de las que organizan La Cámara y las editoriales transnacionales más grandes de modo alterno).

Mucho más allá de ello, el ecosistema del libro físico, con sus altos y bajos, sus problemáticas puntuales o estructurales para un país como el nuestro, se mantiene relativamente firme y no es ni por cerca el enfermo terminal que se pronosticaba con la introducción de su hermano descifrado en *bites*.

El mercado del libro electrónico seguirá creciendo, pero a un ritmo moderado y no demoledor, eso es lo que se piensa. En el mundo, el libro electrónico ya factura 22.451 millones de dólares y se espera este 2026 que sean 23.574 en moneda verde; para alzarse, hacia 2034 a 36.574 millones de dólares. Esto es un alza del 60% en facturación en una década. No obstante, y aún representando entre el 5 y el 15% aproximadamente de la facturación total de la industria librera global, el libro electrónico no vino para arrasar y dejar al retoño de Gutenberg como algo del pasado. Al menos no por ahora. Ambos convivirán.

Los eclécticos, como yo, tendrán al *e-book* como complemento; mientras que los más puristas, ni siquiera eso, y se aferrarán a lomos y tapas como a una reliquia impercedera. Tal vez las nuevas generaciones cambien el tablero de juego definitivamente muchos años después de lo proyectado. Suecia (Dinamarca también), sin embargo, ha transformado su estrategia pedagógica enfocada en lo digital desde el 2009, revirtiendo esta tendencia completamente hacia lo físico otra vez en el aula, pues la concentración, la comprensión lectora y el aprendizaje serían inferiores con las herramientas digitales.

Así visto, en este ajedrez de la letra es todo incierto. Lo único certero es que el libro respira y contra todo pronóstico, ya sea en físico o en formato digital, no con respirador artificial, lo que siempre es una magnífica noticia. 

Juan R. Chapple. Periodista, Magíster en Literatura U. de Chile, Diplomado en Edición USACH. Se ha desempeñado en una variedad de periódicos, revistas y suplementos literarios. Obtuvo en dos oportunidades la beca de Creación Literaria del Fondo Nacional del Libro y la Lectura, y es autor de «El día más salvaje y otros cuentos de la penumbra», entre otros, siendo «El rostro de ceniza y fuego» su publicación más reciente.

Centenaria Madre Adaptada

Hace un siglo, se estrenó uno de los monumentos definitivos del Cine, que las arrugas de la historia y las volteretas de la Historia, curiosamente, le devuelven vigencia.

Por_ Vera-Meiggs

Figura arquetípica, origen del mundo, protectora universal, fuente afectiva, alma. Y también su contrario: lápida, destino, luz lunar, caverna, nueva conciencia.

En un nuevo siglo escindido entre las rebeliones colectivas al orden tradicional, luego llamado patriarcal, y la escisión del individuo en búsqueda de una libertad que parecía inalcanzable sólo una generación atrás, resulta lógica, imprescindible, la aparición de la novela «**La madre**» de **Máximo Gorki** (1868-1936) publicada en 1907.

El Imperio Ruso vivía las consecuencias de la derrota en la guerra rusojaponesa de 1905, la ola de desórdenes que trajo consigo, y la conciencia del costo que esto estaba alcanzando en la vida de cada ciudadano. El panorama cultural era efervescente y rico en estímulos, experimentaciones científicas y estéticas. Especialmente la escena moscovita estaba preparándose para una auténtica Revolución en todos los aspectos. Por un lado, Konstantin Stanislavski (1863-1938) reformulaba las técnicas teatrales como nunca lo habían sido en siglos. Su método de actuación marcaría un nuevo Realismo, y su Teatro de Arte de Moscú sería un hito que haría fluir novedades en la dramaturgia y el cine.

Antón Chéjov (1860-1904) y sus textos teatrales atmosféricos que anuncian los modos del futuro guion cinematográfico, tendría un sobrino, Michael, que sería uno de los maestros de la generación más brillante de *Hollywood*.

Por su lado, Lenin declaraba al Cine como la más importante de las artes para la sociedad que debía surgir de la Revolución.

Y lo decía después de haber asistido a una histórica proyección de parte de la famosa superproducción *hollywoodense* «**Intolerancia**», de D. W. Griffith, a la que asistiría un grupo de jóvenes que marcarían la ruta de la cinematografía posterior. Uno de ellos sería un temprano lector de la novela de Gorki, admirador de la ciencia y diletante de la fisiología, que en aquellos días brillaba por los experimentos de Iván Pávlov y sus reflejos condicionados. Otro de los asistentes sería un estudiante de ingeniería y lenguas orientales. En algún momento se encontraron discutiendo sobre el montaje audiovisual.

El encuentro entre **Serguéi Eisenstein** (1898-1948) y **Vsévolod Pudovkin** (1893-1953) debió ser un momento cenital en la Historia de la cultura cinematográfica.

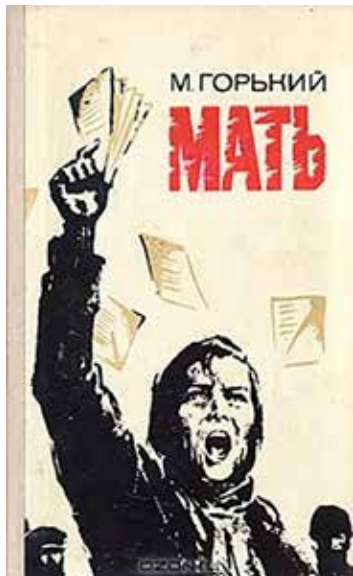
Un solitario y tímido letón de clase alta; y un hombre inteligente, pobre y con una vida de dificultades y búsquedas vivenciales y colectivas que lo hicieron atravesar oficios, vocaciones, estudios y paisajes.

Los dos con fascinación por la pantalla grande, los dos en el mismo bando de la Revolución rusa, pero los dos con la imprudencia de la creatividad en unos tiempos que inauguraban las técnicas modernas del totalitarismo, en un país enorme en el que tradicionalmente la disidencia sigue teniendo un costo elevadísimo.

Madre épica

La adaptación de la novela de «**La madre**», fue el proyecto que Pudovkin presentó para el grandioso fresco fílmico que el gobierno soviético necesitaba para celebrar los 20 años de la abortada Revolución de 1905. Su amigo Eisenstein había estrenado recién «**El acorazado Potemkin**», que había sido su aporte al proyecto. A un siglo de sus estrenos, las películas siguen siendo muy diferentes, muy deudoras de su época y muy cercanas también. Se las definió con una frase feliz: “**Una película de Eisenstein es como un grito, una de Pudovkin es un canto**”.

Una observación histórica de la que no se suele hablar en los libros de Historia del Cine es la de **Mary Pickford** (1892-1979), la más popular estrella de *Hollywood* de aquel entonces, que estaba de visita en la Unión Soviética y se interesó mucho en el trabajo de la gran actriz protagonista Vera Baranovskaya (1885-1935), figura importante del Teatro de Arte de Moscú, y cuyo nombre quedaría para siempre asociado a la película. Ella quería aparecer hermosa e idealizada, como la idea del personaje que debía representar, mientras que Pudovkin buscaba el Realismo. La Pickford, que de realismo sabía poco (se cuenta que cuando se vio en pantalla por primera vez se puso a llorar: era imperfecta), compadeció



Gorki junto a Antón Chéjov (izquierda) en Yalta (1900)

La novela «La Madre», de Máximo Gorki, fue publicada en 1907.

a la rusa por dejar que se le vieran las arrugas, y por exhibir más dolor que lo que podía aceptarse en aquellos tiempos.

El guion de Natan Zarzi, que cambia varios aspectos de la novela, fue aceptado por Gorki con reticencia y perplejidad, pero guardó discreto silencio cuando tras su estreno la cinta obtuvo un gran éxito. Los tiempos habían derretido los hielos de la Historia.

La madre proletaria que, al descubrir que su marido borracho y violento muere dejando a ella y su hijo Pável en la miseria, intenta mantenerlo lejos de toda actividad política; por salvarlo, revela a las autoridades el escondite de las armas y causa la detención de su hijo revolucionario. Al tomar conciencia de su error, finalmente lo suplantarán como organizadora de una manifestación obrera que se enfrentará en forma definitiva contra la represión militar. Eisenstein admirará la famosa secuencia de montaje paralelo en que mientras la manifestación crece, los hielos del río *Neretva* se comienzan a resquebrajar para retomar el cauce del movimiento hacia el mar. Hoy puede que siga siendo uno de los momentos clave del cine poético, en contraste con la concepción más intelectual y abstracta del “montaje de atracciones” de Eisenstein. Entre ambos hicieron moverse las ideas de “la rebelión de las masas” y del Cine.

Pero el hielo del dictador Stalin haría congelarse todo nuevamente. Ninguno de los dos amigos viviría lo suficiente para contarlo. Sus películas, sí. 📽

Otras madres

Otra versión cinematográfica de interés fue la que el cineasta soviético disidente **Gleb Panfilov** (1934-2023) realizó en 1990 con co-producción italiana y un premio especial en Cannes. El dramaturgo alemán **Bertolt Brecht** (1898-1956) estrenó en Berlín su adaptación teatral, con su esposa, la gran actriz Helene Weigel, influenciado por las ideas del “distanciamiento” adaptadas de las teorías de **Vsévolod Meyerhold** (1874-1940), ilustre víctima de Stalin y profesor de Eisenstein y Pudovkin.



«La madre» (1926), el proyecto que Pudovkin presentó para el grandioso fresco filmico que el gobierno soviético necesitaba para celebrar los 20 años de la abortada Revolución de 1905.



«El acorazado Potemkin» de Serguéi Eisenstein (1925).

JUAN CRISTÓBAL MEZA ¿QUÉ SE PUEDE HACER SALVO VER PELÍCULAS?

El compositor, pianista –e incluso actor espontáneo de cine– proyecta sus 40 años de creación a través de 40 partituras para 40 películas chilenas reconocidas por el público, entre ellas, la adaptación de canciones que realizó para «Una mujer fantástica», de Sebastián Lelio, que obtuvo el Oscar en 2018.

Por_ Iñigo Díaz

Hay una mujer que merodea el Parque Forestal. Está medio chiflada, pero es más feliz que el resto de las personas que viven en ese Chile oscuro de los 80. Ella reúne a un grupo de niños para darles clases como si estuviera en una sala, porque al parecer había sido profesora en otros tiempos. Algunos se burlan, otros le siguen la corriente, otros la ven con admiración. El personaje se llama Candelaria y está interpretado por **Delfina Guzmán**.

“Es un guion que escribió mi madre para la compañía Ictus. «La Candelaria» era más un video argumental que una película y tuvo la dirección de Silvio Caiozzi. Contaba la historia de dos mujeres (Candelaria y Laura), interpretadas por Delfina. Una vagabunda del Parque Forestal y una señora de alta sociedad que vive en uno de esos departamentos de Ismael Valdés Vergara”, rememora **Juan Cristóbal Meza Guzmán** (1961), hijo de la reconocida actriz chilena y del dramaturgo y director de teatro Gustavo Meza.

Por su casa transitaban diariamente actores, dramaturgos, directores y escritores. José Donoso, Tennyson Ferrada, Jaime Vadell, Luis Alarcón. La narrativa, el teatro, la actuación y el mundo escénico han pertenecido siempre a su vida.

«La Candelaria» no es sólo un recuerdo en la memoria de Juan Cristóbal Meza sino un punto de referencia. Es el inicio de una historia de 40 años de música que él está conmemorando durante 2026 como compositor de bandas sonoras para películas chilenas.

En abril pasado en el GAM, Juan Cristóbal Meza dio el concierto titulado «1986–2026: De la clandestinidad a Netflix». Es el primero de una retrospectiva de este año con música en vivo en el que repasa diversas obras que ha escrito para cine, documentales y televisión. Esa noche se presentó tocando el piano, junto a un ensamble de cámara de cuerdas y vientos, y la participación de la actriz y cantante pop Dindi Jane.

Un largo arco narrativo

Juan Cristóbal Meza es autor de partituras para películas del cine chileno reconocidas por el público, como «Fuga» (2006, de **Pablo Larraín**), «Neruda» (2014, de **Manuel Basoalto**), «Allende en su laberinto» (2014, de **Miguel Littín**) y «Pacto de fuga» (2020, de **David Albala**), entre otras. A esa lista se unen más acontecimientos de ese recorrido por cuatro décadas de composición: la banda sonora para la popular serie «Prófugos» (2011), vista en todo el mundo a través de plataformas; y la adaptación de canciones que realizó para «Una mujer fantástica» (2017), de Sebastián Lelio, la película chilena que obtuvo el Oscar en 2018.



© Rod Hoffman

LA CANTANTE POP Y ACTRIZ DINDI JANE ES UNA COLABORADORA DE JUAN CRISTÓBAL MEZA EN SU CICLO DE CONCIERTOS DEDICADOS A SU MÚSICA



© Antar Music

PARA CINE.

La propia «La Candelaria», de 1986, es un ejemplo de esos primeros tiempos de composición intuitiva y desafiante de Meza, quien comenzó en el campo de la música para imagen mientras aún era estudiante universitario. Para ella escribió una música incidental con piano y flauta traversa, muy profunda y bella.

“Silvio Caiozzi me había visto trabajar con Andrés Pérez en Teatro, y me propuso escribir la música. Además nos conocíamos porque yo había actuado en su película «Julio comienza en Julio», recuerda.


En los 80, las cintas clandestinas se distribuían por mano o se daban funciones en poblaciones y universidades. Eso también ocurrió en 1986 con «Los niños prohibidos», un documental de Augusto Góngora, que trabajaba con Teleanálisis. “Escribí la música para ese documental donde niños de distintos lugares y clases sociales de Santiago hablaban de cómo los impactaba la dictadura”, dice Meza.

Música reencontrada

En paralelo a los conciertos «1986-2026: De la clandestinidad a Netflix», que estarán en marcha durante el año, la música de Juan Cristóbal Meza (su discografía editada y material aún inédito) está llegando al catálogo del sello Antar Music. Durante este semestre estará disponible en plataformas de escucha, una asignatura pendiente para un compositor formado, transformado y consolidado en la era predigital.

“La música para películas tiene una vida paralela a la imagen. Si bien se complementa, muchas veces avanza por su propio lado. Hay películas de las que se recuerda más la música que la historia que se narra. Pero siempre son complementarias: el mundo narrativo de Fellini no se podría entender sin la música de Nino Rota”, explica Meza.

—¿Creas desde la imagen con sonido ambiente o desde la lectura de un guion?

“Prefiero componer frente a la imagen. Y luego prefiero la música orgánicamente entendida, porque le tengo alergia a lo digital. Para «Pacto de fuga» insistí mucho en grabar con una orquesta de verdad. Por eso fui a Bratislava para trabajar con una orquesta de 60 músicos especializada en bandas sonoras. En los años en que viví y trabajé en *Los Angeles*, Estados Unidos, con una productora haciendo bandas sonoras, varias películas que salieron tuvieron mi música grabada por esa orquesta en Eslovaquia. Después de 40 años, puedo decir que soy un compositor más sensorial que ninguna otra cosa”. 



«Julio comienza en Julio», la iniciación de un joven

“Cuando chico tenía un sueño que se me repetía. Llegaba mi mamá, me despertaba y me decía, ‘ven, levántate, tienes que venir a actuar, porque el actor no está y tienes que reemplazarlo’”, relata Juan Cristóbal Meza. Si los sueños se cumplen, entonces en 1976, cuando comenzó el rodaje de la película de Silvio Caiozzi «Julio comienza en Julio» (1979), Meza alcanzó ese anhelo.

Él fue el quinceañero protagonista de la historia, el hijo y heredero del terrateniente Julio García del Castaño, quien tiene que convertirse en un hombre como dictaba la norma de esos tiempos. En este caso, con una prostituta llamada María e interpretada por Schlomit Baytelman. “Toda la filmación fue muy natural y hogareña para mí, porque el ambiente de los actores era común en mi vida. Yo me dejaba dirigir por Silvio Caiozzi. Por muchos años no pude ver la película porque encontraba que lo había hecho pésimo”, recuerda.

Pero esa experiencia marcó más a Meza como músico que como actor. “Yo veía a Luis Advis componer la música para la película en un piano de cola que estaba allí. Se sentaba con Caiozzi y juntos resolvían muchas cosas de la banda sonora que después escuchamos. Desde ahí todo cambió para mí”, dice acerca de la verdadera iniciación de ese joven, el futuro compositor de música para cine.



“Cuando uno está apasionado y convencido de lo que está haciendo, todo el mundo se convence solo”, Silvio Caiozzi (1944), cineasta chileno, premiado en importantes festivales internacionales, además de tener una extensa carrera como director de cine publicitario. Sus películas se caracterizan por un gran preciosismo estético; y sus rodajes, por un gran nivel de meticulosidad y perfeccionismo.

LA VÍA NORUEGA AL CINE

Al séptimo intento, Noruega ha obtenido el Oscar a la Mejor Película Internacional con la celebrada «Valor sentimental» de Joachim Trier, 4 de cuyos intérpretes estaban también candidatos al premio.

Por_ Vera-Meiggs

El país lleva el nombre vikingo de un camino que no puede ser más boreal, *nordrvegr*, y se rige por un sistema político surgido de una monarquía elegida porfiadamente, como es la existencia humana en aquellas comarcas rudas y montañosas, cultivables en un 3% y de una extensión fragmentada por fiordos e islas frías y apacibles, de sol pálido y silencios largos. Puede sorprendernos el hecho de que es un país independiente sólo desde 1905, después de largas querellas con la corona sueca, bajo cuyo dominio estaba desde que Napoleón impusiera a uno de sus generales como rey de Suecia. La oposición de los daneses les costó la pérdida de 6 siglos de dominio sobre Noruega. Pero la situación económica a inicios del siglo XX hizo crisis y las potencias europeas ayudaron a independizarse al país, bajo la condición de conveniencia y aceptación de las grandes potencias. La voluntad de los noruegos nunca fue considerada gravitante en todo esto, hasta que el príncipe danés escogido para el rol de rey se negó a aceptar la corona sin un plebiscito al pueblo noruego, el que ganaría por aplastante mayoría. Sólo entonces el príncipe Carl de Dinamarca pidió la autorización de su abuelo, rey Christian IX, y fue coronado como Haakon VII mientras que su prima y esposa Maud de Gales, pasaría a ser la primera reina de la Noruega moderna. Hoy el nieto de ambos, Harald V, está en el trono hace 35 años.

INDIVIDUOS CON HISTORIA

La cultura escandinava debe mucho a la estrictez del clima y a los modelos ascéticos de Santa Birgitta, que en el siglo XIV definieron mucho del estilo que hasta hoy caracteriza al diseño, la arquitectura y también el rigor formal del teatro y del cine: todo es medido, proporcionado y funcional.

Si Haakon VII fue muy popular, su resistencia activa contra la invasión nazi lo transformaron en héroe nacional, junto a su hijo, posterior Olav V. Ambos vivieron en las montañas como partisanos hasta la derrota alemana. Una historia que filmada valió al cine noruego una candidatura al Oscar: **«LA DECISIÓN DEL REY»** (2016) de Erik Poppe.

También la obtuvo después «KON TIKI» (2012) de Joachim Rønning y Espen Sandberg, basada en el libro del famoso explorador Thor Heyerdahl (1914-2002) y su viaje de 8.000 km. en una balsa hecha de materiales posibles de usar por los pueblos pre-incaicos, desde la costa peruana hasta Samoa. La película fue un éxito internacional y un monumento a la porfía noruega.



«La decisión del rey»
Erik Poppe
(2016)

«JUEGOS INOCENTES» (16 premios, 2021) de Eskil Vogt –guionista y también cineasta lúcido que sabe manejar los tiempos y un reparto de niños que alcanza puntos de gran altura expresiva– es el referente de un género exigente como el del terror. Sin salirse del naturalismo luminoso noruego, con un personaje del espectro autista, actuada notablemente y una historia que nunca abusa del elemento fantástico ni de los recursos fáciles, resulta perturbadora en su tesis nunca explícita: ¿Es que el Mal es arbitrario y un fin en sí mismo?

«LA PEOR PERSONA DEL MUNDO» (2021) de Joachim Trier puede no ser un título muy seductor, pero si está protagonizada por una joven actriz del calibre de **Renate Reinsve**, digna heredera de Liv Ullmann (musa noruega de Ingmar Bergman), la cosa se pone interesante. Uno de esos casos en que el guion (del mencionado Eskil Vogt) es mayor que su tema. Un amable retrato de los acomodados pequeñoburgueses de una joven en busca de alguien que otorgue sentido a sus irritantes inseguridades, propias de una sociedad entre las más desarrolladas del Planeta. Trier se impuso y preparó el terreno para que a su actriz se la codicie tanto como a Thor, el martilleante héroe vikingo, que hoy amenaza con dominar el imaginario infantil de estos tiempos de sometimiento global a las pantallas.

Eso es lo que ha ocurrido ahora con **«VALOR SENTIMENTAL»**, donde la propia Reinsve ha logrado tal clamoroso triunfo, que pudo aguarle la fiesta a la ganadora del Oscar este año.

Entre las candidaturas al maquillaje y peluquería había otra noruega este año, **«LA HERMANASTRA FEA»** (2025) de la joven cineasta Emilie Blichfeldt. Ha dado que hablar por su visita retorcida a la historia de “Cenicienta”, pero en modo rebuscado, decadente y sangriento, propio de una cultura ya exhausta.

¿SIN INDIVIDUOS O SIN HISTORIAS?

Desde que Nora abandonara el hogar matrimonial en **«Casa de muñecas»** (1879), la famosa obra teatral a menudo considerada el puntapié inicial del feminismo moderno y que hiciera célebre al dramaturgo Henrik Ibsen (1828-1906), los personajes cuidadosamente delineados psicológicamente pasaron de la periferia de la escena europea al epicentro de la atención occidental. Esto redefinió el Realismo escénico y sus motivaciones psicológicas en un gesto cultural anticipado a los tiempos. Ibsen recomendaba para ello dejar que los personajes caminaran imaginariamente solos a su alrededor antes de colocarlos en una situación de conflicto. Un consejo que ha sido recogido por estos cineastas y guionistas noruegos actuales. Pero claro, una decisión como la de Nora podía transgredir valores y convenciones importantes para la época. Siglo y medio después, poco espacio queda para opciones así de dramáticas.

«Amor», «Deseo», «Sueños», son los títulos que componen la también llamada trilogía **«HISTORIAS DE OSLO»** (2024) del novelista y ahora cineasta Dag Johan Haugerud, que quizás involuntariamente da cuenta del tiempo transcurrido y de la racionalización de una actualidad rutinaria en la que los personajes adictos al incontenible impulso de observarse, verbalizarse y justificarse dentro de lo políticamente correcto van a dar a una irritante autocomplacencia colectiva. Se nota un escritor que filma literalmente sus textos. Todo es explícito y las opciones de sus personajes urbanos varían entre: “Me acuesto con él o con ella... ¿O con los dos? pero... ¿Con quién primero?”. El conjunto puede parecer un chiste malo y sin la distancia suficiente como para hacer respirar la ironía. Pero aun así **«SUEÑOS»** ganó el Oso de Oro de Berlín en 2025. Puede que el problema de Noruega sea... ¿La carencia de problemas? 🇳🇴



La famosa obra teatral **«Casa de muñecas»**, del célebre dramaturgo Henrik Ibsen (1879), a menudo considerada el puntapié inicial del feminismo moderno.



«Historias de Oslo» dirigida por Dag Johan Haugerud (2024)



«La hermanastra fea» dirigida por Emilie Blichfeldt (2025)

Jerry Lewis

El actor que transformó el *slapstick* en un modo de pensar

Por_ Andrés Nazarala R.
@ solofilms76

Nacido en 1926 en *Newark*, Nueva Jersey, **Jerry Lewis** (1926-2017) fue durante décadas una de las figuras más visibles del entretenimiento estadounidense. Actor, comediante, director, guionista y presencia constante en televisión, su nombre estuvo asociado tanto a éxitos masivos de taquilla como a espectáculos benéficos de larga duración (fue el creador de la Teletón), consolidando una imagen pública difícil de encasillar. Este año, específicamente el 26 de marzo, **se cumplieron 100 años de su nacimiento**.

A diferencia de otros comediantes de su generación, y en sintonía con el humor físico de la era dorada del cine, Lewis llevó siempre una marca singular, construyendo su popularidad desde una gestualidad extrema cargada de exageraciones, morisquetas y una idiotez buscada. Aunque en el momento esa postura le significó críticas (como pasaría más tarde con Jim Carrey), con el tiempo, lo que parecía puro desborde comenzó a revelar una forma de observar los códigos del comportamiento social desde las manifestaciones del cuerpo.

Emblema de la cultura popular

Antes de consolidar su carrera en solitario, **Lewis alcanzó una fama masiva junto a Dean Martin**. El contraste era efectivo. Martin, con quien comenzó a trabajar en 1948, se veía siempre imperceptible mientras que Lewis parecía un tipo en crisis permanente. El personaje lewisiano –torpe, ansioso, incapaz de sostener la máscara social– se convirtió en un emblema de la cultura popular de posguerra; un tipo de presencia que, bajo la apariencia de ligereza, dejaba ver lo artificial de ciertas normas.

Lo que comenzó como un *show* de cabaret, pronto se convirtió en *sketch* televisivo y luego pasó al cine. Lewis y Martin hicieron 16 películas juntos; todas ellas de gran éxito de audiencia.

Pero lo realmente interesante estaba por suceder. Tras la separación del dúo, y después de un paso por Las Vegas y una breve incursión como cantante, Lewis asumió un control casi total sobre sus proyectos. Dirigió, escribió y diseñó cada elemento con una minuciosidad que contrasta con la apariencia caótica de sus películas.

En *«The Bellboy»* (1960), largometraje filmado en blanco y negro, con bajo presupuesto y sin un guion riguroso, reduce el lenguaje verbal al mínimo y organiza la estructura como una serie de variaciones. Con una clara influencia de Jacques Tati, el flamante director y actor construye escenas hilarantes que tienen mucho de coreografía visual. Todo esto, en las inmediaciones del *Fontainebleau Hotel* de Miami, epicentro de torpezas protagonizadas por un botones que no habla.



"He tenido 9 años toda mi vida. El 9 es inocente. El 9 tiene un tremendo sentido del humor y el 9 lo ve todo".

Con mayor presupuesto, en *«The Ladies Man»* (1961) levanta un gigantesco decorado abierto –una suerte de casa de muñecas de varios pisos– que permite observar múltiples acciones simultáneamente. Nada queda librado al azar: cada caída, cada tropiezo, cada distorsión corporal responde a una lógica rigurosa. Luego vinieron *«The Errand Boy»* (1961), *«The Nutty Professor»* (1963), *«The Patsy»* (1964), *«The Family Jewels»* (1965), *«Three on a Couch»* (1966), *«The Big Mouth»* (1967), *«Which Way to the Front?»* (1970), *«One More Time»* (1970), *«Hardly Working»* (1980) y *«Smorgasbord»* (1983). En casi todos estos filmes, especialmente en los primeros, Lewis ofició como director, guionista, productor e intérprete, llevando la comedia de enredos y el *slapstick* a territorios autorales.

Hay una anécdota que... durante años se contó casi como una broma. En 1969, los teóricos y críticos de la influyente revista *«Cabiers du Cinéma»*, Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, elaboraron una tipología de películas según su valor ideológico. En una de sus categorías incluyeron obras donde lo político no es evidente, pero emerge a través del trabajo formal. En esa lista aparecían *«Persona»* de Ingmar Bergman y *«The Bellboy»* de Jerry Lewis. Por largo tiempo, esa asociación –un referente del cine de autor europeo junto a un comediante popular estadounidense– fue vista como una provocación. Pero no lo era: los críticos franceses hablaban en serio.

Desde fines de los 50, la revista siguió su obra con atención, publicando entrevistas, *dossiers* extensos y textos elogiosos. Jean-Luc Godard llegó a escribir que en el rostro de Lewis “el artificio alcanza, por momentos, la nobleza de un verdadero documento”. Más tarde, el recordado Serge Daney describiría a «*Smorgasbord*» (*Cracking Up*) como “trágicamente divertida”. La crítica Sylvie Pierre, por su parte, tenía pegadas sobre su escritorio dos fotos: una del cineasta brasileño Glauber Rocha y otra de Lewis.

Desarmar el gag

Con el paso del tiempo, Lewis comenzó a interesarse menos por el chiste en sí que por su funcionamiento. Sus películas ya no se organizaban sólo alrededor de *gags*, sino que en torno a su ausencia o transformación. **Godard consideraba, de hecho, que el comediante era más cómico cuando no trataba de serlo.** Su arte se transformó en un laboratorio de recursos hilarantes de la pantalla grande, procesados desde costados más interesantes.

En «*The Errand Boy*», por ejemplo, elimina el momento exacto de la caída en una escena esperada, mostrando sólo el antes y el después. El efecto es extraño, porque el espectador reconoce el mecanismo, pero no recibe la recompensa esperada. Ese tipo de decisiones lo acercan, inesperadamente, a una sensibilidad moderna. **Como señalaría el gran pensador Gilles Deleuze, sus películas funcionaban como “situaciones ópticas y sonoras puras” más allá de la acción.**



© Foto por HO / HO / AFP

Dean Martin y Jerry Lewis actuaron en teatro, clubes y numerosas películas de Hollywood, entre 1949 y 1956. Lewis fue especialmente conocido por su humor físico (*slapstick*) y continuó luego produciendo, dirigiendo y escribiendo para cine y televisión.

© Foto por MICHEL CLEMENT / AFP



“Soy un genio polifacético, talentoso, rico y de fama internacional. Tengo un coeficiente intelectual de 190, eso es lo que se supone que es un genio. A la gente no le gusta eso.

Mi respuesta a todos mis críticos es sencilla: me gusta. Me gusta en lo que me he convertido. Estoy orgulloso de lo que he conseguido, y no creo que haya arañado la superficie todavía”.

Risa incómoda

En 1982, Lewis fue llamado por **Martin Scorsese** para «*The King of Comedy*» (1982). Aquí, interpreta a una versión de sí mismo: distante, casi hermético, muy lejos del desborde que lo había hecho famoso en pantalla (así era en verdad, un tipo complicado y de pocas sonrisas). En la ficción, es secuestrado por un comediante fracasado que interpreta con mucho carisma Robert De Niro. En una película atravesada por la obsesión, la humillación y la lógica cruel de la fama, su presencia introduce una capa de incomodidad difícil de ignorar. Una década más tarde, en «*Arizona Dream*» (1993), de **Emir Kusturica**, su figura vuelve a adquirir otra forma. Entre lo onírico y lo alegórico, interpreta a un vendedor de autos que encarna las contradicciones del Sueño Americano. Aunque su actuación es también contenida, arrastra el espíritu de la comedia que la película recoge y transforma.

La obra imposible

En la filmografía de Lewis hay, sin embargo, un punto de quiebre. A comienzos de los 70, emprendió un proyecto que nunca llegó a estrenarse, «*The Day The Clown Cried*». La historia de un payaso que entretiene a los niños en un campo de concentración nazi parecía demasiado extrema para la industria. Aun cuando Lewis terminó la filmación, el proyecto quedó inconcluso, envuelto en disputas legales y decisiones personales. El mismo director declaró en una entrevista que se llevaría la película hasta la muerte. Esta tocó su puerta el 20 de agosto de 2017, en Las Vegas. Tenía 91 años.

El centenario de su nacimiento nos invita a revisar su trayectoria. Más allá de su impacto en la cultura popular, lo que queda es una obra que desarma las convenciones. Una amplia colección de películas graciosas y extrañas que merecen nuevas miradas en estos tiempos de algoritmos y fórmulas probadas.

4 PELÍCULAS RECOMENDADAS

«The Bellboy» (1960)

Este primer largometraje que dirige en solitario, está construido casi sin diálogos y organizado como una serie de situaciones alrededor de un botones en un hotel de Miami. Más que una historia, propone una lógica de variaciones: repeticiones, interrupciones y *gags*. Ya aparece con claridad su interés por el ritmo, el espacio y la fragmentación.


«The Ladies Man» (1961)

Ambientada en una pensión exclusivamente femenina, la película es recordada por su gigantesco decorado abierto que permite seguir múltiples acciones simultáneamente. El espacio deja de ser un fondo y pasa a organizar la puesta en escena. Es una de sus obras más ambiciosas desde el punto de vista formal.

«The Errand Boy» (1961)

Situada en un estudio cinematográfico, sigue a un empleado torpe que deambula entre sets, oficinas y rodajes. Funciona como una sátira de la industria, pero también como terreno de experimentación.

«The Nutty Professor» (1963)

Su película más conocida. Lewis interpreta a un profesor tímido que desarrolla una fórmula para transformarse en un alter ego carismático. La estructura retoma el motivo del doble y lo lleva hacia una reflexión sobre identidad y apariencia. 

“Jerome (o Joseph) Levitch nació en *Newark*, Nueva Jersey, Estados Unidos, el 16 de marzo de 1926.

Su madre, pianista en una estación de radio; y su padre, maestro de ceremonias y animador de vodevil, lo animaron en su temprano amor por el espectáculo y, con sólo 5 años, comenzó a servir de comparsa en sus actuaciones.

Utilizó el nombre profesional de Joey Lewis, pero pronto lo cambió a Jerry Lewis para evitar confusión con el comediante

Joe E. Lewis y el campeón de boxeo Joe Louis”

(www.fotogramas.es)



© Foto por MICHEL CLEMENT / AFP

El comediante, director y cantante estadounidense Jerry Lewis bromea con Pierre Étaix, el 22 de marzo de 1972, durante el rodaje de la nunca estrenada película «*The Day the Clown Cried*», en el *Cirque d'Hiver* de París.

A lo largo de su carrera cinematográfica y televisiva, Lewis recibió 19 premios y acumuló 20 nominaciones. En el Paseo de la Fama de *Hollywood* cuenta con 2 estrellas: una por su trabajo en televisión y otra por su carrera en el cine.

dermo coaching® by Salcobrand

Somos expertos,
somos de piel

Ven y conoce a nuestros **Dermocoaches certificados**, los únicos que entienden tu piel y te brindan una asesoría personalizada con las mejores marcas.



Análisis de piel gratuito



- Portal Angamos, Antofagasta
- Mall Vivo Coquimbo
- Mall Marina Arauco, Viña del Mar
- Mall Plaza Tobalaba, Santiago
- Mall Barrio Independencia, Santiago
- Mall Plaza Oeste, Santiago
- Mall Arauco Maipú, Santiago
- Mall Plaza Vespucio, Santiago
- Portal La Reina, Santiago
- Parque Arauco, Santiago
- Mall Plaza Los Dominicos, Santiago
- Mall Plaza El Maule
- Mall del Centro, Concepción
- Portal Temuco
- Mall Paseo Valdivia
- Portal Osorno

 [dermocoaching_cl](https://www.instagram.com/dermocoaching_cl)



 [Salcobrand.cl](https://www.salcobrand.cl)



Por_ Tomás Vio Alliende
Ilustración_ Isabel Hojas

Espíritu indómito

La llegada de Guille a la casa fue una sorpresa. La Domitila, nuestra nana, trajo al perrito desde Renca; era un cachorro que apenas sabía caminar y todos nos enamoramos de él. Se trataba de un quiltro muy bonito color chocolate, con el aspecto de un labrador, pero de tamaño mediano con sus orejas caídas y su cola larga. Nuestros hijos eran bien chicos como de 4 y 6 años, así que Guille se convirtió en su mejor compañero de juegos. En la casa todos adquirimos nuestros roles. Yo me encargaba de pasearlo y llevarlo al veterinario. La Domi y mi señora, de la comida y de limpiarle las fecas que al principio dejaba adentro de la casa. A diferencia de otros canes, Guille era especial, tenía algo extraño en su mirada: unos ojos claros amarillos que le daban un toque de perro inteligente y no sumiso, de esos que saben observar más allá de sus narices. Con el tiempo pudimos confirmar que esto no sólo era una simple apreciación.

A medida que fue creciendo, Guille se convirtió en un perro muy callejero. Oportunidad que pillaba la puerta abierta, oportunidad que arrancaba. Con mi mujer y la Domi nos desesperábamos, porque teníamos que salir corriendo detrás de él, la mayoría de las veces no lo alcanzábamos. A los dos días volvía hambriento, cabizbajo y algunas veces malherido. Lo divertido era que me buscaba para que lo curara. Soy médico y no sé cómo el Guille

lo sabía. Esperaba tranquilo que llegara en auto desde mi consulta y cuando me bajaba, gemía lastimeramente y me mostraba la pata herida o la oreja rasmillada con restos de sangre para que se la curara. Era un quiltro muy inteligente, habiloso y pendenciero con los otros perros y, especialmente, callejero.

Recuerdo como si fuera hoy esa vez que el Guille llevaba un par de días fuera de la casa. Estaba en la cocina tomándome un café y conversando con la Domitila cuando lo vi pasar por la vereda del frente, liderando una comitiva de perros mestizos; 4 o 5 parece que eran. Pasó sin mirar la casa, muy despectivo hacia nosotros, viéndonos de reojo. Abrimos la ventana y le gritamos a coro con la Domi “Guille, Guille”. Y nada. Siguió de largo. “Era callejero por derecho propio”, dice la canción de Alberto Cortés, y ninguno de nosotros podía cambiar eso. Sin embargo, siempre, por una u otra razón, volvía.

En invierno volvió a desaparecer. Llovía intensamente. Pasaron los dos días de rigor y el Guille no regresó. Como dije antes, era raro que no lo hiciera. Me subí al auto y partí a buscarlo. No lo encontré. Hicimos carteles que pegamos por el barrio, le preguntamos a los vecinos. Algunos nos dijeron que lo habían visto cerca del canal (le gustaba juntarse con sus amigos perrunos por ahí). También nos contaron que lo habían visto correteando unas ovejas de una parcela de más arriba. Lo cierto



es que nunca más apareció. Lo buscamos por todos lados y no le pudimos seguir el rastro. Yo salía en las tardes, después del trabajo; y Claudia, mi señora, recorría en la mañana el barrio e incluso, a veces, iba más allá acompañada de los niños, pensando que el Guille, como era muy veloz, podía recorrer distancias más lejanas. Llegó la primavera. Lo buscamos un par de meses hasta que nos rendimos y lo dimos por perdido. Los niños sintieron su ausencia y nunca se olvidaron del Guille.

Yo sufrí mucho. Me encariñé con él, pero en el fondo sabía que quería ser libre porque era de la calle, pertenecía a los espacios abiertos, a las largas caminatas sin correa, a la relación con sus amigos quiltros, a la sobrevivencia del día a día. Después de muchos años, Claudia se acercó a mí una tarde de domingo con ganas de conversar. Veíamos una película de ciencia ficción en el televisor. Un perro parecido al Guille era el protagonista.


“Tengo que contarte algo. Quizás no sea el momento más oportuno, pero es un secreto que he guardado por bastante tiempo”.

Me sorprendí de su actitud, Claudia no era de secretos y nuestra relación, a pesar de tener altos y bajos, era larga y bastante honesta. La miré a los ojos y le dije que me hablara. Apagamos el televisor.

“No pude pillar al Guille” –me dijo– “una de las últimas veces que lo buscamos, yo andaba sola y lo encontré junto a una manada de perros. Se estaban refrescando bajo un grifo, porque el agua salía a raudales y ese día hacía mucho calor. Lo llamé y no me hizo caso. Le volví a gritar y se arrancó. Estaba feliz, contento con sus amigos perrunos. Intenté atraparlo, pero fue imposible. Al cabo de un rato lo perdí de vista”.

–¿Por qué nunca me lo dijiste?, contesté.

“Me dio vergüenza y miedo que te enojaras por mi ineptitud”.

Abracé a Claudia y derramé un par de lágrimas sin que ella se diera cuenta. Había pasado bastante tiempo, no era su culpa, el Guille era un espíritu indómito que nunca fue realmente nuestro, a pesar de todo el esfuerzo que hicimos para que se adaptara a nuestras vidas. 

LA REALIDAD DE LOS PERROS SIN HOGAR EN CHILE

La existencia de perros sin hogar es uno de los problemas más visibles relacionados con el bienestar animal en Chile. Se estima que cerca de 4 millones de perros viven en la calle o sin supervisión directa, una situación que plantea importantes desafíos tanto para la convivencia urbana como para la protección de estos animales.

De acuerdo con un estudio de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el país existen aproximadamente 12,5 millones de perros y gatos con tutor, mientras que cerca de 4 millones no cuentan con supervisión. Esta categoría incluye a los animales que deambulan libremente por las calles. Del total sin supervisión, se estima que alrededor de 3,5 millones son perros y cerca de 500 mil son gatos, muchos de ellos sin acceso regular a alimento, atención veterinaria ni refugio seguro.

Las cifras reflejan una proporción preocupante: por cada 2,4 perros con dueño, hay 1 que vive sin control o cuidado directo. Frente a esta lamentable realidad, especialistas coinciden en que abordar el problema requiere un enfoque integral que incluya educación en tenencia responsable, campañas de esterilización, rescate y adopción, junto con políticas públicas eficaces.

La colaboración entre instituciones, organizaciones de protección animal, médicos veterinarios y la comunidad es fundamental para mejorar la calidad de vida de estos seres sintientes, y disminuir progresivamente su sufrimiento y presencia en las calles.

**Ayúdanos a encontrarles un hogar
Únete salvando a estos animalitos que llegan maltratados y abandonados
(<https://www.instagram.com/rescatandopatitas.chile/>)**

FUNDACIÓN RESCATANDO PATITAS CHILE
65.234.467-4
Bco Estado/cta vista: 36772791857
rescatandopatitas.info@gmail.com





Justo debajo del sol 8 horas con Niépce

**“Du Capricorne ou du Cancer
Depuis j’ai oublié lequel
Sous le soleil exactement”**

«Sous le soleil exactement»

(Justo debajo del sol, 1967)

Serge Gainsbourg

Por_ Juan José Santos M.

El pasado 06 de abril del 2026 llegaron las esperadas fotografías de la luna desde la nave Orión, tomadas por los astronautas de la misión Artemis II. El detalle de las dos caras del satélite es apabullante. Gracias a la luz proveniente del sol, vemos lo que hasta ahora no se podía ver. Se pueden identificar cráteres que ya habían sido descubiertos, y nombrados, como uno llamado “Niépce”, situado exactamente a una latitud de 72,5 grados, con una longitud de 113,5 y un diámetro de 44 kilómetros. Y detrás de la luna, a aproximadamente 384.400 kilómetros de distancia, se puede ver una diminuta sonrisa vertical. Es el Planeta Tierra.

En el globo terráqueo, como si hiciéramos un *zoom* planetario, enfocamos hacia un pequeño pueblo de Francia, *Saint-Loup-de-Varennes*, en la Borgoña. Visitamos el cementerio, y admiramos una tumba, humilde, en la que se lee el epitafio: “Aquí reposa el Sr. Joseph Nicéphore Niépce, modelo de todas las virtudes, el padre de los pobres, el hombre de genio profundo a quien las ciencias le deben bellos e importantes descubrimientos”. Niépce había muerto de una apoplejía, en su despacho en una casa de campo familiar

conocida como *Le Gras*, el 04 de julio de 1833, a los 68 años, sumido en la pobreza y el anonimato. Movamos la lente unos metros, a esa mansión cercana al cementerio. Entremos. Subamos las escaleras a la segunda planta, a ese despacho donde murió ese señor en 1833, y situémonos frente a una ventana, a la derecha de una chimenea. Miremos. Bien. Lo que tienen frente a sí es la vista desde la ventana en *Le Gras*, donde se tomó la primera fotografía de la Historia, en 1826.

Un momento. ¡Nada encaja!

No vemos lo que aparece en esa instantánea: ni tejados, ni las paredes de dos edificios aledaños. ¡Esto es una estafa!

La estafa de la primera fotografía de la Historia

Nada menos que 200 años antes de que la tripulación de la NASA viera desde la nave espacial el cráter “Niépce”, el dueño de ese apellido este estaba vivo y coleando, trabajando en su despacho en la mansión de *Saint-Loup-de-Varennes*, obsesionado con inventar una técnica que le permitiera obtener la copia permanente de una imagen real. ¿Por qué? Seamos honestos. A Niépce le gustaban las imágenes realistas, pero no era muy buen dibujante, y la tarea litográfica le daba mucha pereza. Quería que una máquina hiciera, con el menor esfuerzo posi-

ble, ese trabajo por él. Tras varios años probando, experimentando y jugando, dio con una solución interesante. Coloca una cámara oscura en su despacho del segundo piso, frente a la ventana que da a unas precarias casas de barro y teja. Niépce se sienta en una silla al lado de ese gran y anticuado aparato. Y espera. Concretamente, 8 horas y 10 minutos. Tras ese tiempo, la imagen que gracias a los rayos solares refleja la cámara oscura, se fija en una placa de peltre, una aleación de estaño, cobre, antimonio y plomo. Sobre esa placa, de 20 x 25 cm, disuelta en betún de judea, obtiene la réplica exacta de la vista desde la ventana tras esa exposición que duró toda la jornada diurna.

Unos meses más tarde Niépce conoce a Louis Daguerre, quien estaba interesado en lograr algo parecido, y por motivos similares: estaba cansado de pintar grandes paneles para satisfacer su afición por los dioramas. Daguerre firmó un acuerdo con Niépce para que este le revelara su invención, y aplicó mejoras sustanciales. En 1839, hizo públicos sus descubrimientos, con apoyo del Estado francés y gran despliegue mediático. La fama de su iniciativa, que llamó “daguerrotipo”, revolucionó el mundo, que quedó fascinado por ese invento, que cambiaría para siempre el devenir del Arte, de nuestra percepción ante los eventos históricos, de los cánones de belleza, o de nuestra memoria y que, ante el desconcierto general, algunos consideraban que no era obra de la Ciencia, sino de la intervención divina.

Un milagro


La eternidad capturada por medio de la luz. La palabra fotografía se puede traducir como “escribir con la luz”, puesto que proviene del griego “phos” (luz) y “gráfiis” (escritura). Para muchos creyentes en Cristo –e incrédulos de la Ciencia– la primera fotografía fue una *selfie* de su líder. La Sábana Santa de Turín. Pero los verdaderos antecedentes de la foto los tenemos en Aristóteles, obsesionado como estaba por observar eclipses solares a través de una primitiva cámara oscura. En el siglo XI, Ibn Al-Haytham experimentó con la cámara estenopeica, una sofisticación de la oscura. Varios otros

investigadores continuaron realizando mejoras y ajustes a la cámara oscura, como Roger Bacon, Cesare Cesarino, Giovanni Battista della Porta o Gerolamo Cardano. Los científicos no caían en que era la luz solar la clave del asunto, hasta que en el siglo XVIII, Carl Scheele y Jean Senebier revelaron que las sales de plata reaccionaban a la acción de la luz. Las cosas se aceleran a principios del siglo XIX, ante la demanda creciente y exigente de retratos por parte de la burguesía.

En esas estaba Joseph Nicéphore Niépce, utilizando gomas resinosas expuestas directamente a la luz del sol. Consiguió las primeras imágenes negativas en 1816, sobre papel con cloruro de plata, usando como modelo, entre otras imágenes, dibujos hechos en piedra litográfica por su hijo. En 1822 –según lo afirma Roland Barthes en «La cámara lúcida» (1989)– logró el procedimiento opuesto: el positivo, es decir, fijar una imagen sobre una superficie que fuera fiel con cómo la luz actuaba sobre la materia. Tomó una fotografía de una mesa con objetos sobre ella. **Para Barthes, esa es realmente la primera fotografía de la Historia.** En 1825, Niépce hizo fotografías de grabados, como uno flamenco del siglo XVII, en el que aparece un hombre tirando de un caballo; de un retrato del Papa Pío VII, o de un paisaje de Claudio de Lorena. Hasta que en 1826 consigue esa toma de la vista desde la ventana de su despacho, que, por mucho que luego la ensombreciera con su ego Daguerre, será considerada, hasta hoy, como la primera fotografía de la Historia. Todas ellas eran heliografías, es decir, imágenes obtenidas gracias a la acción de los rayos del sol.

Justo debajo del sol (70 centímetros a la derecha)

Por qué Daguerre se llevó la gloria en su momento, fue por culpa de la mala gestión de la “Vista desde la ventana en *Le Gras*” por parte del propio Niépce, quien obsequió esa pequeña placa con una imagen borrosa y banal de una vista de unos techos y unas paredes al botánico Franz Bauer. Y Bauer la expuso en algunas ocasiones, hasta que se cansó por la indiferencia suscitada por aquella trivial visión. La última vez que la mostró fue en 1898. En 1937, los coleccionistas Helmut y Alison Gernsheim la redescubren y exhiben como uno más de los trabajos de los pioneros de la Fotografía. **En 1963, la Universidad de Texas la compra e investiga, certificándola como la primera fotografía de la Historia.**

Hay quienes la cuestionan, como los turistas que se agolpan frente a la ventana del despacho desde la que Niépce tomó la instantánea. Las edificaciones que aparecen en la foto no están en la actualidad simplemente porque se derrumbaron. ¿Y por qué el encuadre no encaja? Porque la ventana original fue tapiada, sobre ella se construyó una chimenea, y a su lado, se horadó una ventana nueva. La ventana original estaba exactamente a 70 centímetros a la derecha de la nueva ventana. Todo ha cambiado. Lo que sí permanece, 200 años después, es la fotografía de lo que Niépce vio durante esas 8 horas de 1826, en las que la luz, justo encima de esa ventana, dejó una huella imborrable. 

© Dominio Público



Vista desde la ventana de *Le Gras*, en *Saint-Loup-de-Vareennes*. Heliografía sobre placa de peltre, captada en algún momento de 1826, por Niépce.



“QUERÍAMOS HACER ALGO QUE UNIERA AL MUNDO”

Los 4 miembros de la cápsula Orión, de la misión lunar Artemis II, narran así la experiencia emocional, técnica y humana que vivieron en los 10 días de misión a la Luna (www.infobae.com).

Una apuesta delicada y de alto nivel

9 años cumple la alianza de la Fundación Pianos para Chile y la Fundación Arte +. Una aventura, en el auditorio de la Galería Patricia Ready, que articula estrenos, grabaciones y presentaciones en vivo el último sábado de cada mes. ¿La fórmula? Música de vanguardia de cara al Arte Contemporáneo.

Por_ Alfredo López J.

Se conocieron en la Universidad Mayor, donde ambos son académicos hasta ahora. El pianista **Alexandros Jusacos** y la violinista **Yvanka Milosevic**, al poco tiempo, se casaron y se radicaron por un periodo en Varsovia, Polonia. Mientras él cursaba un doctorado y ella un magíster, en el 2012, observaban Chile a la distancia y se convencieron de crear una fundación con el fin de realizar conciertos en todos los rincones del país. **Una iniciativa que parecía maratónica debido a la falta de pianos, y al elevado costo de arriendo y traslado del instrumento.**

En el año 2014 la idea inicial evolucionó hasta transformarse en la Fundación Pianos para Chile, una organización que hasta hoy busca amplificar el impacto de la música y la cultura de nuestro país mediante 3 ejes de acción: donación de instrumentos, conciertos en vivo y actividades formativas.

“Creamos un sistema que consiste en realizar conciertos llevando un piano vertical a cada lugar y luego de tocar en dos eventos (uno educacional y otro de gala), el piano queda como donación para futuros conciertos y actividades formativas”, explican.

ALIANZAS CON HISTORIA

En estos años, han logrado entregar 250 pianos en distintas comunas del país, desde Arica a Puerto Williams. Una acción posible gracias a la ayuda de distintas organizaciones públicas y privadas, como el Programa PAOCC, del Ministerio de las Culturas y las Artes y el Patrimonio, que mantienen desde el 2020. Al igual que el acuerdo con la Fundación Arte +, una alianza que les ha permitido desarrollar 9 temporadas de conciertos, entrada liberada. Siempre el último sábado de cada mes, al mediodía, en el auditorio de la Galería Patricia Ready.

—¿Cómo comenzó la alianza?

Alexandros: “Hace 9 años, la Galería ya estaba funcionando en Vitacura. Nos dimos cuenta de que había un fantástico auditorio y un piano. Diseñamos, entonces, un plan de acción que nos ha permitido desarrollar presentaciones de manera continua”.

Yvanka: “Yo conocía a Patricia Ready desde mi infancia, porque mis padres son artistas visuales. Hemos sido testigos, de este modo, de cómo Patricia ha abierto las puertas a mucha gente de



© Gentileza Galería Patricia Ready

la cultura, no sólo de Chile, sino también del extranjero. Cuando nos dimos cuenta de la existencia de este auditorio, que estaba muy bien preparado para las Tardes de Cine y otras actividades, nos llamó la atención la generosidad para ampliar un espacio de Artes Visuales hacia otras manifestaciones. Un espacio cultural muy pleno. Para nosotros eso es un agrado, porque siempre hemos pensado que en el ejercicio de compartir los espacios de arte, la sociedad puede desarrollarse aún más”.

—¿Qué momentos musicales destacarían en estos años?

A: “Siempre hemos procurado, por el prestigio de la Galería, desarrollar una curatoría delicada y de alto nivel, con artistas consagrados, otros que están consolidando su trayectoria, como también músicos emergentes que están terminando su carrera y que se vislumbran como grandes intérpretes. Aparte de los conciertos, también hemos realizado múltiples grabaciones en el auditorio. Más de 100, desde los tiempos de la pandemia hasta hoy. Cada uno de ellos, luego, son estrenados en nuestra página de YouTube. Este año, continuaremos con las grabaciones y esperamos que sean 10 conciertos en el ciclo, con repertorios muy vanguardistas”.

LA TEMPORADA 2026

Entre los hitos de temporadas anteriores destacan conciertos como «Las Visiones del Amén», de Olivier Messiaen, un ícono del piano en el siglo XX a cargo del Dúo Tala. Asimismo, el concierto de Andrés Maupoint titulado «La tumba de Van Gogh», de Fré Focke, con proyecciones de la obra del artista en directo. O el recital por los 150 años de Maurice Ravel, a cargo del pianista Ignacio Pino. Todo junto a programas inolvidables de Chopin, Mozart, Beethoven y Brahms, “que el público identifica y aprecia mucho... La gente siempre está ávida por escucharlos. Por eso, siempre la sala está llena”, añade Alexandros.

—¿Con qué se encontrará el público este 2026?

Y: “Está todo completamente definido. En nuestra curatoría, nos ha pasado algo muy especial. Cada vez se nos acercan músicos de gran categoría con el interés de participar. Este año será bastante equilibrado, con 4 recitales de piano. Primero, el dúo de voz y guitarra a cargo de la cantante Constanza Dörr y Nicolás Emilfork para celebrar los 150 años del nacimiento de Manuel de Falla. En mayo, junio y julio, piano con Valeria Chacón, Alexandros Jusacos y Javier Covacevich”.

Para más adelante, tienen programado un cuarteto de cuerdas más piano con Domingo Santa Cruz y Luis Alberto Latorre, interpretando a Béla Bartók. También la consagrada pianista valdiviana Carla Sandoval. Y a fines de octubre, una presentación de sonatas de Beethoven y de Pablo de Sarasate con los mismos Alexandros Jusacos e Yvanka Milosevic, como dúo.

El gran cierre de año será con el trío compuesto por el violoncellista Sebastián Meza, el pianista Javier Covacevich y el violín de Yvanka Milosevic. Juntos tocarán piezas de Haydn, Mozart, Beethoven y Paganini. “Un repertorio absolutamente exótico”, concluye la dupla. **P**

CORONAR LO ESENCIAL

Rolex convierte el *Oyster Perpetual* en el símbolo de la celebración de los 100 años del reloj *Oyster*. Homenaje a la esencia misma del tiempo, esta pieza tiende un puente entre los éxitos pasados y las hazañas por venir.


Herederos directos del *Oyster* original –primer reloj de pulsera hermético sobre el que Rolex ha proyectado su reputación desde 1926– los relojes de la gama *Oyster Perpetual* se benefician de los atributos fundamentales de la colección homónima, a saber: la precisión cronométrica, la hermeticidad de la caja *Oyster* y la cuerda automática del movimiento por rotor *Perpetual*. Muestran las horas, los minutos y los segundos, y presentan acabados cuidados. Son la forma más depurada del cronómetro de muñeca.

Estos relojes en esencia atemporales, se reinventan constantemente y han ido incorporando de forma gradual las innovaciones técnicas de la marca con sede en Suiza. Gracias a sus colores y al diseño de su esfera –que varían y evolucionan– presumen estar siempre de actualidad.

El *Oyster Perpetual 41*, el *Oyster Perpetual 36*, el *Oyster Perpetual 34* y el *Oyster Perpetual 28* cuentan con la certificación *Superlative Chronometer*. Denominación exclusiva que se concede a cada reloj que sale de los talleres de Rolex, y que atestigua su excelente rendimiento. Esta certificación interna se somete al riguroso control de organismos suizos independientes que gozan de un gran reconocimiento internacional.

En 2026, la certificación *Superlative Chronometer* se refuerza con 3 nuevos criterios de evaluación: resistencia al magnetismo, fiabilidad y durabilidad. Estos parámetros se observan durante las etapas de diseño y fabricación de cada reloj –en las cuales se realizan cientos de controles y verificaciones que intervienen directamente en el rendimiento del reloj– y se suman a los instaurados cuando se redefinió esta certificación en 2015, es decir, precisión, hermeticidad, cuerda automática y autonomía.

Este año, Rolex ha establecido un protocolo exclusivo de pruebas que se llevan a cabo sobre el reloj terminado en instalaciones completamente automatizadas, dentro de la propia fábrica. Los requisitos de precisión son especialmente estrictos: se evalúa el encajado del movimiento y ha de estar comprendido entre –2 y +2 segundos al día. La desviación de marcha tolerada por la marca para un reloj terminado es mucho menor que la admitida por la certificación oficial del movimiento por sí solo.

El estatus de *Superlative Chronometer* se simboliza mediante el sello verde que incluyen todos los relojes Rolex y que va acompañado de una garantía internacional de 5 años. 



Oyster Perpetual 36

El motivo *Jubilee* se destaca por su exaltación cromática en la esfera. Concebida como una evolución en lo relativo al diseño y a la estética que ha adornado en el pasado la imagen de diferentes relojes Rolex, esta nueva expresión del acervo de esferas de la marca se estrena en un *Oyster Perpetual 36*. Fabricada en acero *Oystersteel*, material tradicional de la actual gama *Oyster Perpetual*, la nueva modalidad del *Oyster Perpetual 36* destaca por su esfera adornada con un motivo *Jubilee* muy gráfico y colorido. Esta esfera ofrece una reinterpretación sutil y moderna del sello *Jubilee* introducido a finales de los 70 y que se convirtió en un modelo icónico. Las letras del nombre "Rolex" crean un juego de contrastes que combina un total de 10 tonalidades. Los colores se aplican de manera consecutiva. Con precisión extrema, todas las formas y letras que componen el entorno decorativo van perfectamente colocadas para obtener un resultado con desbordante estilo.



El famoso «Lobster Telephone» (1938) de Dalí es parte del recorrido dedicado a la *Maison Schiaparelli*.

El sello de Elsa Schiaparelli SURREALISMO EN CLAVE ALTA COSTURA

De un zapato, creó un sombrero. Y, junto a amigos como Salvador Dalí, imaginó langostas en el vestuario y trajes en forma de esqueleto. Este año, el Victoria & Albert Museum de Londres le dedica una retrospectiva, bajo el nombre de «Fashion Becomes Art».

Por_ Alfredo López J.
Fotos_ Victoria & Albert Museum

Es la primera vez que el *V&A Museum* presenta una exposición en el Reino Unido dedicada a la *Maison Schiaparelli*. A partir de 1920 y hasta la actualidad, la exposición recorre la historia y el impacto de una de las diseñadoras más innovadoras del siglo XX.

La muestra traza los orígenes de la casa desde sus primeras prendas revolucionarias hasta su encarnación actual, bajo la dirección creativa de Daniel Roseberry. **El recorrido consagra a Elsa Schiaparelli (1890-1973) como una figura clave en la innovación de la confección, el arte y las artes escénicas en París, Londres y Nueva York durante el período de entreguerras.**

En el relato no sólo destaca la trayectoria de una mujer emprendedora, sino que se exhiben sus célebres creaciones, muchas de ellas muy poco vistas. La exhibición pone en relieve la sucursal londinense de Schiaparelli, junto a una clientela dinámica e independiente que, hasta hoy, recuerda los pasos de la diseñadora por la capital británica.

Una niña poco agraciada

Para Elsa, la moda era un dominio mayor. Creía firmemente 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 en medio de la indómita Naturaleza.

Nacida en el *Palazzo Corsini*, en Roma, su padre era un intelectual experto en sánscrito que llegó a ser decano de la prestigiosa Universidad de *La Sapienza*. Su madre, la estricta y tajante marquesa María de Dominicus, siempre consideró que su hija era desafortunada en belleza, “con poca gracia”, decía abiertamente. La misma Elsa recordaría con los años 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 de la que no podía escapar.

Afortunadamente, buscó refugio en su tío paterno, el astrónomo Giovanni Schiaparelli, quien le enseñó a distinguir las estrellas y la trayectoria de los cometas. **Ahí comenzó a soñar...**

A los 21 años escribía poemas eróticos, algo que su familia no le perdonó. La ingresaron inmediatamente a un internado suizo. Rebelde, sentía que su Italia natal era demasiado conservadora para su espíritu libre por lo que se trasladó a Londres en 1910, donde conoció al conde Wilhelm de Wendt de Kerlor. Se casaron, tuvieron una hija, pero todo se desmoronó cuando él la dejó por **Isadora Duncan**, uno de los emblemas de la danza moderna. Elsa no se rindió y finalmente fue en París donde libera sus ambiciones creativas. Conoce a Paul Poiret, el modisto que liberó a la mujer del corsé, a los dadaístas, a los surrealistas y, por supuesto, a su amigo Salvador Dalí.

Toda esa travesía está presente en la muestra «*Fashion Becomes Art*». Más de 400 objetos, entre ellos, 100 conjuntos y 50 obras de arte, además de accesorios, joyas, pinturas, fotografías, muebles, perfumes y material de archivo. Entre las piezas más destacadas está el vestido *Skeleton* de 1938, el único ejemplar que es parte de la colección permanente del *V&A*, así como el modelo *Tears* de 1938 y el famoso sombrero con forma de zapato invertido, todos ellos concebidos junto a Dalí.

4 Momentos

Hasta el 08 de noviembre, «**Guardarropa moderno**», comienza con la apertura de la tienda de Elsa en París y el estilo urbano de sus primeras creaciones, con pantalones, trajes de noche, vestidos de lamé dorado y diseños con estampados circenses. Asimismo, sombreros con forma de trenzas, además de zapatos con rayas o piel de leopardo; «**Constelaciones Creativas**», explora la profunda conexión de Elsa con el Arte. En el París de los años 20 y 30, colaboró con pintores, escultores y escritores surrealistas que compartían su amor por lo absurdo y lo subversivo. Esta sección destaca las relaciones de Schiaparelli con estos creadores, con obras clave en diálogo con algunos de sus diseños más audaces.



Retrato de Elsa Schiaparelli por Man Ray (1933)

© Collection SFMOMA. The Helen Crocker Russell and William H. and Ethel W. Crocker Family Funds purchase

© Patrimoine Schiaparelli, Paris



© David Parry PA Media Assignments

Schiaparelli: la moda se convierte en arte en el V&A South Kensington.

Schiaparelli Alta
Costura Otoño-Invierno
(2024)





La actriz Mae West luciendo un diseño de Elsa Schiaparelli en «Every Day's a Holiday» (1937), dirigida por Edward Sutherland. Moviestore Collection Ltd - Alamy.

Junto al famoso «Teléfono langosta» (1938) de Dalí se exhibe el llamado vestido Langosta de 1937. En este capítulo también se incluye un abrigo de noche creado junto al poeta Jean Cocteau con perfiles faciales reflejados en hilos de oro que forman un jarrón lleno de rosas de seda.

Elsa también encargó a artistas la creación de obras y diseños para sus anuncios y *boutiques*. De ese modo, aparecen numerosos retratos que reflejan su gusto ecléctico, incluyendo fotografías de **Man Ray** y Cecil Beaton. Destacan sus colaboraciones con Alberto Giacometti, Leonor Fini, Meret Oppenheim, Elsa Triolet y Jean Schlumberger.

Mientras Coco Chanel la desestimaba como “esa artista italiana que hace ropa”, más allá de París, Schiaparelli era maestra de la autopromoción y asistía a eventos glamorosos luciendo sus propias creaciones. De ahí que la tercera sección de la exposición, «*Beyond Paris*», explora cómo la modista alcanzó renombre fuera del mundo de la *Haute Couture* francesa. La inauguración de su salón en *Mayfair*, Londres, en 1933, consolidó su presencia internacional, dando paso al movimiento surrealista británico. También se exhibe un conjunto de obras de arte, así como prendas elegantes y poco vistas que llevan la etiqueta *Schiaparelli London*, incluyendo un suntuoso traje de terciopelo burdeos con elaborados bordados dorados, un vestido y un abrigo usados en la coronación del rey Jorge VI, en 1937.

Se incluye el único vestido de novia que se conserva de su autoría. Un modelo confeccionado en rayón arrugado color ostra con hilos metálicos que vistió Rosalinde Gilbert, coleccionista y propietaria de su propia casa de moda mayorista, el día de su boda en la Sinagoga *Golders Green* de Londres.

La visión contemporánea

Entre las décadas de 1930 y 1950, Elsa diseñó vestuario para producciones teatrales y cinematográficas británicas, francesas y estadounidenses. Entre sus creaciones más destacadas se encuentra el vestuario que diseñó para **Mae West** en la película «*Every Day's a Holiday*» (1937). También fue la diseñadora predilecta del vestuario personal de las principales figuras de época, como **Marilyn Dietrich**, quien se declaraba devota de sus trajes de pantalón de corte impecable.

«*A Golden Thread*», la sección final del montaje en el *V&A Museum*, celebra su influencia inalterable y el inmenso legado de su diseño y la conecta con la visión contemporánea de la marca bajo el legado que ahora continúa el director creativo Daniel Roseberry. Desde 2019, ha sido él quien ha impulsado a la *maison* a través de piezas innovadoras e impredecibles, mostrando técnicas como drapeados, bordados y adornos de encaje: “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 fuese 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”, sostiene Roseberry.

Esta es la primera muestra del museo dedicada a la *couturière* italiana desde la reapertura de la Casa Schiaparelli, que había cerrado sus puertas en 1954.

Fue en 2006 cuando Diego Della Valle, el fundador de *Tod's*, compró la *maison* y la trajo de regreso a su dirección original, en la *Place Vendôme*. Una etiqueta de la moda de autor que parecía olvidada, y que hoy regresa más robusta que nunca. 📖



Dos modelos de la *couturière* Elsa Schiaparelli «*Vogue*» (1936)



TRANSFORMANDO EL MUNDO EN 2026

"Para crear lo fantástico, primero debemos entender lo real", Walt Disney (1901-1966), empresario, animador, guionista, actor de voz y productor de cine estadounidense. Pionero de la Industria de la Animación, es considerado el "Padre de la fábrica de sueños".

LT LATERCERA

Porque las noticias no esperan

ÚNETE Y
FORMA PARTE
DE NUESTRA
COMUNIDAD
INFORMATIVA
EN WHATSAPP

Mantente informado
directamente en tu teléfono.
Recibe las noticias en tu
aplicación de mensajería favorita.



Súmate
escaneando
el código QR

