



Política y cultura

- PREMIO LUX DE CINE DEL PARLAMENTO EUROPEO
- JOSÉ LUIS OLIVARI: CULTURA VIVA COMUNITARIA
- CUANDO LA POLÍTICA ERA COSA DE GRANDES



Julio Cortázar en clave de ensayo



Sara Facio, más que la fotógrafa del Boom



Toledo: Arte desde y para el pueblo

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
June Curiel, Bruselas, Bélgica
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Carolina Pizarro Velásquez, Dinamarca / Chile
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Rebeca Araya Basualto, Santiago de Chile
Álvaro Gueny Astudillo, Santiago de Chile

EDITADA POR:

Colectivo AguaTinta
Avda. Portales 3960, of. 413
Santiago de Chile
revista@aguatinta.org
www.aguatinta.org
www.facebook.com/AguaTinta
issuu.com/aguatinta

PORTADA:



Teatro callejero durante las fiestas de Aste Nagusia, en Araba, territorio histórico de España. Bilbao, País Vasco. Fotografía de José Montes.

AGUATINTA

Año 1, N°4
Julio de 2015
Diagramación: Claudia Carmona

EDITORIAL

Vincular política y cultura -entendida esta última como la elaboración de conocimiento y su transmisión a las nuevas generaciones- nos parece una perogrullada monumental, pues no concebimos el ejercicio de una sin el de la otra. Sin embargo, hoy parece indispensable hacer patente el carácter de necesidad que hay en su relación, en gran medida debido a la consolidación de algunas formas de política que insisten en desentenderse de la cultura, o, lo que es peor, que la cosifican al punto de asumirla como un objeto de cambio más.

Porque seguimos creyendo que el desarrollo intelectual y artístico de los pueblos es una tarea de futuro alineada con la búsqueda de bienestar y porque entendemos que ella, si así lo prefieren otros, es una "inversión" de largo plazo, hemos reunido investigación, opiniones y ejemplos de cómo ambas actividades, tan propias de lo que nos define como especie, pueden dialogar y nutrirse mutuamente, hasta el punto de hacerse una. Buscamos llamar la atención sobre el descuido que algunas naciones, por falta de recursos o de visión, evidencian en este sentido y contrastar esta

realidad con otras que apuestan por el crecimiento integral de sus comunidades.

Cuando los estados fallan en establecer políticas públicas tendientes a potenciar las manifestaciones de su propia cultura, aparecen hombres y mujeres desarrollando esta labor desde los llamados circuitos "alternativos"; pero las medidas paliativas en manos de unos pocos, si bien son dignas de aplauso, nacen donde hay carencias -y *porque* las hay-, situación que debe servir para encender las alarmas.

Quienes están llamados a tomar decisiones en este ámbito, a nivel de países, corren el riesgo de separar la Cultura -con mayúscula, de corte grecolatino- de las expresiones locales; de caer en proteccionismos rayanos en la xenofobia; de asumir una postura insosteniblemente paternalista sobre sus cultores y destinatarios. ¿Cuál es el punto de equilibrio? ¿Cuáles las fórmulas?

El debate está servido.

revista@aguatinta.org



CONTENIDOS DESTACADOS



4

Francisco Toledo: Arte desde y para el pueblo



10

Sara Facio, más que la fotógrafa del Boom



20

El premio LUX de cine del Parlamento Europeo



26

Entrevista a José Luis Olivari, de CVC Chile



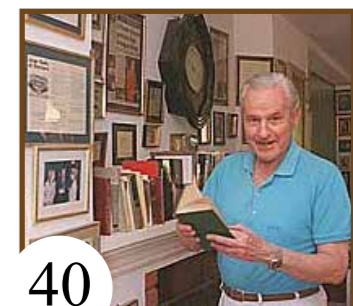
32

Cuando la política era cosa de grandes



34

Tanta tinta. Cortázar en clave de ensayo



40

La mujer blanca, cuento de Hugo Rodríguez Alcalá

FRANCISCO TOLEDO

Arte desde y para el pueblo

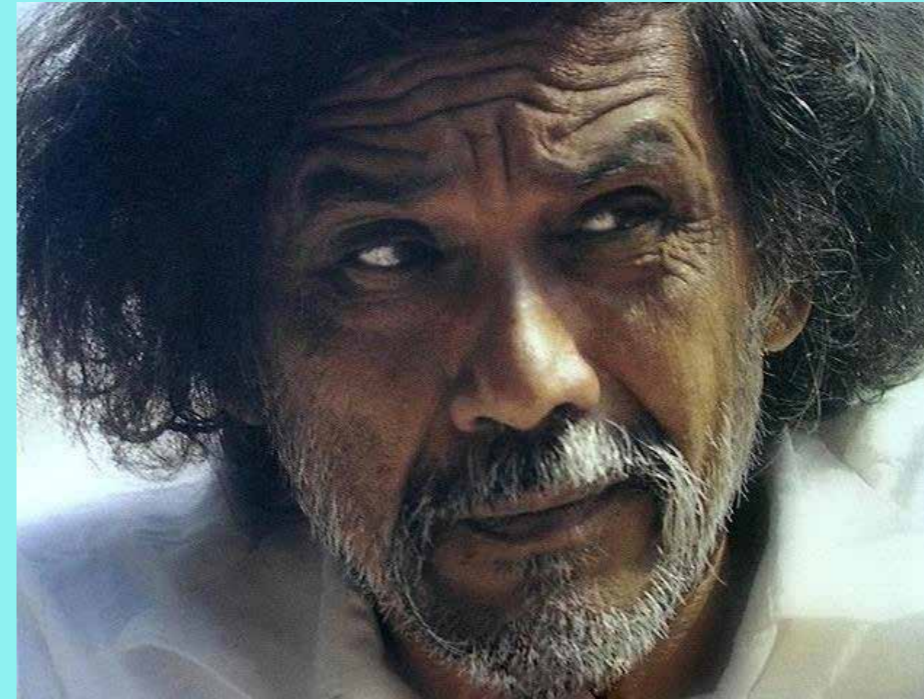
Es un alma inquieta, qué duda cabe; una que lleva consigo, además, la profunda influencia del istmo de Tehuantepec que lo vio nacer. Y es desde esa dimensión de hombre de la tierra que surgen su arte y su compromiso con la vida.

Francisco Benjamín López Toledo nació el 17 de julio de 1940, en Juchitán, en el estado mexicano de Oaxaca, cursó su instrucción primaria en esa misma localidad y, pese a ser el cuarto de siete hermanos, su padre, trabajador del comercio e hijo de un zapatero, le envió a seguir la secundaria en el Instituto de Ciencias y Artes de la capital estatal, apostando por su futuro. Sin embargo, su permanencia en las aulas en que crecieron Benito Juárez y Porfirio Díaz no alcanzó a durar un año, pues no tenía especial predilección por la educación formal. Se anotó entonces entre los pupilos de la humilde escuela de arte que dirigía Arturo García Bustos, donde encontró una biblioteca que le abrió las puertas al mundo de la creación y sus principales exponentes, para continuar luego estudios de grabado en Ciudad de México con el artista plástico José Chávez Morado, en un taller del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), inaugurando con esa institución un lazo que, con altos y bajos, perdura hasta hoy.

Comenzó a exponer pinturas que evidenciaban su habilidad para fabular el mundo, cuando era apenas un adolescente y daba ya muestras de su talento, por un lado, y de su mirada irreverente, por otro. Sólo 19 años tenía cuando expuso en el Fort Worth Center, en Texas, Estados Unidos, apenas meses después de su primera muestra en el país natal, en la galería del escritor Antonio Souza que llevaba un par de años marcando la pauta de la contracultura mexicana. Fue entonces que Souza le bautizó como Francisco Toledo.

En 1960 viajó a Francia, portando una carta de recomendación para presentar a su compatriota, el ya consagrado pintor Rufino Tamayo, quien vivía en París y le acogió y apoyó mientras continuaba profundizando sus conocimientos en técnicas de grabado. Su paso por la Ciudad Luz, donde se vinculó estrechamente también con Octavio Paz, le dio una sólida formación en cultura clásica y le permitió, no menos, empaparse de las vanguardias europeas, recorriendo museos de renombre y muestras de arte alternativo. Aunque el costo -según recuerda hoy Toledo- fuera la soledad, ese período de su vida fue un tiempo muy propicio para la creación y nacieron pinturas que Tamayo se encargó de vender para ayudarlo a financiar su permanencia en Europa, la que se extendió hasta 1965, gracias a la beca de la *Maison du Mexique*, conseguida también con el patrocinio de su tutor.

De regreso en México siguió pintando, indagando nuevas técnicas, haciendo suya la materia para plasmar lo más valioso de este reencuentro: retomar el vínculo con las gentes de su pueblo, con el entorno natural y con esa fauna que, tras observación directa o mediada por creencias y ritos prehispánicos, ha ido a parar al papel o al lienzo y ha vuelto a la tierra convertida en metal, barro, fibras textiles o madera.



www.franciscotoledo.net

Y es que el imaginario del pintor, grabador, litógrafo, ceramista, escultor, dibujante y editor oaxaqueño encuentra inspiración en la naturaleza, pero también en el legado que dejaron a su pueblo las leyendas de los antiguos, los mitos originarios, su concepción de la vida y la muerte y ese estrecho nexo con la tierra y sus criaturas. Son colores y texturas que toma a préstamo, como objeto de su aprendizaje, pues su trabajo es estudio, experimentación permanente y observación. Toledo se concibe, más que como creador, como un ente que media entre el o los mundos posibles y el hombre, para devolver la materia, transformada, recreada, a su fuente. Y en el proceso el hombre se enriquece, porque, así como lo que mana de la tierra vuelve a la tierra, lo que mana del hombre vuelve al hombre.

Esta forma de entender el arte deviene, consecuencia natural, en un artista que firma un compromiso de por vida con el pueblo. Dicho pacto se materializa en 1972, al fundar la Casa de la Cultura de Juchitán y el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), dictando talleres gratuitos en plástica y cine y dando forma a bibliotecas populares, las primeras que Toledo dotó de libros comprados por sus propios medios, hábito que nunca más abandonó. El diálogo instaurado con la comunidad y el peso que su nombre comenzaba a adquirir en momentos en que la población sufría una fuerte represión, se conjugaron para convertirle en voz de los sin voz, cuando las madres de un grupo de estudiantes, campesinos y obreros desaparecidos tras manifestaciones políticas acudieron a pedir su ayuda como interlocutor ante las autoridades. Comenzaba, así, la era del Toledo activista que puso el arte al servicio de las reivindicaciones de un pueblo asediado por la necesidad, la ignorancia, el olvido y la violencia institucionalizada. A partir de entonces, su labor incluye la creación de la Biblioteca para Invidentes Jorge Luis Borges, el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), el Cine Club El Pochote, la Fonoteca Eduardo Mata y las revistas Guchachi Reza (Iguana Rajada) y Alcaraván.

La postura crítica asumida por el juchitano para con las políticas del gobierno estatal y nacional le han convertido en un constante dolor de cabeza para la oficialidad. Si bien en sus inicios el estado de Oaxaca aportaba al financiamiento del IAGO, aquél acabó desligándose del centro como respuesta a los cuestionamientos de que era objeto por parte de Toledo y de los artistas que se desarrollaban a su alero.

Autorretrato con pájaros (aguada y dorado sobre papel, 1975)



El de la lengua pegajosa (escultura en cerámica pintada, 1988)





Gatos (óleo sobre lienzo, 1975)

Aficionado a la lectura, entre sus autores favoritos destacan Henry Miller, quien en los años 60 conoció la obra del maestro Toledo y escribió los textos de los catálogos de algunas de sus exposiciones en Londres y Nueva York, y el inglés William Blake, al que dedicó en 1986 una pintura titulada *Quiero, quiero*. La lista continúa con Franz Kafka, Edgar Allan Poe, José Emilio Pacheco y Jorge Luis Borges, para quienes hizo ilustraciones de algunas de sus obras. En el caso de este último, Toledo concibió, además, casi cincuenta piezas con diversas técnicas sobre papel, para representar los mundos ideados por el poeta y escritor porteño: eran las ficciones borgianas



Dos muertes rojas (aguada sobre papel, 1994)

cobrando vida en la fantasía toledana. El resultado es la serie *Zoología Fantástica* que ya ha recorrido el mundo en sucesivas exhibiciones.

Sin embargo, un vínculo aun más cercano y particularmente productivo es el que estableció en su juventud con el escritor y cronista Carlos Monsiváis hasta la muerte de éste, ocurrida en 2010. Cada cual se inspiraba en la obra del otro para crear, en un diálogo artístico que tenía mucho de desafío lúdico y que dio forma a otra interesante colección que ha itinerado por galerías de América y Europa, titulada, sin más, *Toledo / Monsiváis*.

No conforme con la creación plástica, original o inspirada en terceros, el pintor mexicano fundó en 1983



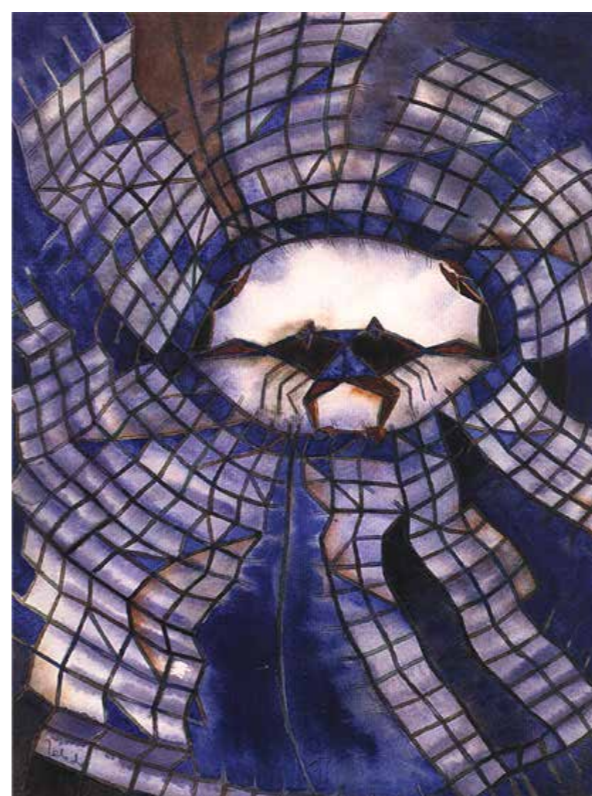
Tamazul (acuarela sobre papel, 1977)



Pájaros chupadores (aguafuerte y aguatinta, 1974)

Ediciones Toledo, que, hasta 1996, publicó un interesante corpus de obras literarias, tales como ensayos, narrativa, poesía, fotografía, crónicas de viajes, leyendas zapotecas y -lo que reviste mayor relevancia- un conjunto de archivos de historia que a su juicio era necesario reeditar para ilustrar a las generaciones más jóvenes.

El hombre que amplió sus horizontes cuando conoció la pequeña biblioteca de la escuela a cargo de García Bustos, está convencido de que el arte debe salir al encuentro del hombre. Dos grandes obras son expresión de ello. La primera es *La Lagartera*, megaescultura inspirada en un relato tradicional según el cual, tras la descomunal crecida de un río, un lagarto y otras especies quedaron varados en una cueva en la ladera de una montaña; el lagarto habría sobrevivido alimentándose de los peces, cangrejos y tortugas atrapados. La obra se emplaza en el nacimiento del Parque Canal de Santa Lucía, en pleno centro cívico. La segunda es el diseño del Jardín Etnobotánico de Oaxaca, donde logró conjugar arte y conservación, gracias a la armónica disposición de especies nativas, cursos de agua y pasarelas de observación. Su compromiso con la tierra se manifiesta también en la permanente defensa del medioambiente y lidera la resistencia a los transgénicos y al monopolio de la semilla que grandes transnacionales intentan conseguir. No les teme. Ya enfrentó -y venció- a la poderosa cadena McDonalds e impidió su instalación en el Zócalo de Oaxaca, manifestándose junto a los pobladores con una masiva elaboración y consumo de tamales.



Araña en la red (acuarela y tinta sobre papel, 1988)



La hoja (litografía, 1984, parte de la serie *Zoología Fantástica*)

En un país en que el secuestro y desaparición de personas son una práctica sostenida, Francisco Toledo no baja los brazos. Tras los hechos ocurridos en Ayotzinapa, y consistente con la tradición local, organizó a los jóvenes del Taller de Papel de San Agustín, en el IAGO y, habiendo estampado cada rostro de los desaparecidos en sendos papalotes, encumbraron estos 43 retratos hacia las alturas. Para los habitantes del istmo de Tehuantepec, los papalotes son el vehículo para que los muertos bajen de regreso a la tierra. Era su forma de exigir la presencia de los estudiantes y de clamar justicia ante la falta de respuestas de las autoridades. "Si ya los buscaban por tierra y mar, ahora había que buscarlos en el aire", ha señalado. La actividad era también un llamado de atención: "Esperamos que la sociedad no olvide estos hechos atroces".



El árbol de Oaxaca (aguada y tinta sobre papel, 1974)



Garzas (xilografía, 1999)



Conejos (óleo sobre lienzo, 1974-1975)

Desde hace unos años Toledo participa activamente en PROAX (Pro-Defensa y Conservación del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca), organización que el 21 de enero de este año conformó la Asociación Civil Constituyente Ciudadana y Popular, que busca "reconstituir el Estado mexicano a partir de la participación ciudadana", pero sin los partidos políticos a los que responsabiliza por la crisis de la que el juchitano llama "falsa democracia".

No obstante, su relación con la institucionalidad no es una negación, sino un constante desafío. El maestro sabe que le resta poco tiempo sobre esta tierra y, de ello, lo que más le preocupa es el destino que puedan tener tanto el IAGO como la enorme cantidad de objetos de arte que contiene. Por tal motivo, ha hecho entrega de este centro cultural y de su voluminosa biblioteca personal al INBA, pues enfatiza que es tarea del Estado salvaguardar las expresiones culturales allí reunidas: más de 150 mil obras artísticas, incluidos 50 mil libros. Por su parte, esta misma institución ha manifestado en más de una oportunidad su respeto por el pintor oaxaqueño y -como hiciera también hace cinco años- organizó en el

Palacio de Bellas Artes una ceremonia de conmemoración al artista, esta vez con ocasión de su cumpleaños número 75, el pasado 17 de julio. Pero Toledo, siempre evadiendo reconocimientos públicos y protocolos, no asistió. No es hombre de discursos, sino de trabajo. Y espera que, ahora, las autoridades hagan su parte.

Sin haber terminado la escuela secundaria, Francisco Toledo es Doctor Honoris Causa de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). Ha recibido, entre otros, el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México, en la categoría Bellas Artes, en 1998; el Premio Príncipe Claus, en 2000, y el El Premio al Sustento Bien Ganado, o RLA (*Right Livelihood Award*), llamado también el Premio Nobel Alternativo, en 2005.

C.C.S.

huellas en la ciudad



Jardín Etnobotánico de Oaxaca



La Lagartera (y detalles). Escultura mixta, de 25 mts. de largo, 10 de ancho y 6 de altura, ubicada en el nacimiento del Parque Canal de Santa Lucía, Oaxaca.

Video de su elaboración en: <https://www.youtube.com/watch?v=DmxCwbaeUIs>



Sara Facio Más que la fotógrafa del Boom Literario

"Siempre he querido ser testigo de mi tiempo"

Fotógrafa, curadora, editora, Sara Facio nació en San Isidro, Argentina, el 18 de abril de 1932 y tuvo una infancia feliz y cómoda. Ya en la escuela básica se destacó por su inclinación al arte y fueron sus profesoras quienes la incentivaron a ingresar a la Escuela de Bellas Artes. Tras egresar en 1953, con 20 años, llegó a Europa gracias a una beca del gobierno francés (*Étudiant Patronné pour le Gouvernement de France*) que financiaba un proyecto conjunto con Alicia D'Amico. Éste consistía en elaborar un libro sobre la historia del arte, lo que las condujo a investigar muchísimo y a visitar decenas y decenas de museos en Inglaterra, Italia, Suiza, Austria y Alemania. En este último país, en una exposición del fotógrafo germano Otto Steiner, Sara

acabó por descubrir su verdadera vocación y compró su primera cámara: una Agfa Super Silette que, junto con la máquina de escribir Lettera de Olivetti, "*eran las dos cosas que no se podía dejar de tener si una quería ser 'moderna'*", señala. Reside en París mientras estudia Artes Visuales.

Al volver a Buenos Aires, en 1957, ambas jóvenes comienzan a trabajar en el negocio de fotografía del padre de Alicia, donde hacían registros gráficos de primeras comuniones y bautismos. Allí, una nueva fuente de fascinación para Sara fue el laboratorio. La alta demanda, que el propietario de la pequeña empresa familiar no podía satisfacer, significó que hicieran sus propios trabajos y comenzaran a ganar buen dinero, entre otras cosas, gracias a que sus fotos resultaban novedosas y lograban una imagen nunca antes vista, producto de la luz que les imprimían. Tras fallecer el padre de Alicia, deciden instalar un estudio y empiezan a hacer notas de prensa. Se incorporan al Foto Club de Buenos Aires y al poco tiempo ya forman parte de la comisión directiva. Es el tiempo en que reciben los primeros reconocimientos por su labor, la que firmaban siempre en conjunto, como Sara Facio/Alicia D'Amico, sin importar quién hubiera disparado el obturador.

El período comprendido entre los años 1957 y 1960 está marcado por su aprendizaje en talleres profesionales de Argentina, Francia e Italia. De 1960 a 1961, Sara se desempeña como asistente de Annemarie Heinrich y toma cursos de foto-color en la Kodak-Rochester, en Estados Unidos, experiencia que replica en 1965, en el Agfa-Gevaert de Buenos Aires.

El comienzo del éxito de Facio se remonta a esa misma década, cuando acometió el proyecto, nuevamente junto a D'Amico, de plasmar los rostros de los "*mejores*" escritores de América Latina. Entonces, la mayoría de ellos eran desconocidos y no se habían convertido en los grandes representantes de las letras que son hoy nombres como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez, por nombrar sólo algunos. De hecho, en el caso del colombiano, logró inmortalizarlo en 1967, semanas antes de que irrumpiera en la narrativa hispanoamericana con *Cien años de soledad*.

Entre los grandes poetas y narradores que Sara Facio retrató, están Pablo Neruda, Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, Manuel Mujica Láinez, Jorge Luis Borges, a quien

fotografió desde 1963 hasta 1980, y Julio Cortázar, por ejemplo en esa ya icónica imagen que lo muestra apretando un cigarrillo entre los labios, sólo una de las muchas fotografías que hizo de él. Sara cuenta que el autor de *Rayuela* dudaba sobre el resultado de las tomas, pues le parecía que no utilizaba suficiente luz, de hecho no usaba flash, pero ella forzaba la película, pues todavía no existían las 400, 800 o 3.200 aspas, lo que explica por qué la mayoría de sus fotos presentan granos.

Realizó también hermosas fotografías de la escritora argentina María Elena Walsh, su pareja desde 1978 y hasta la muerte de ésta en 2011, sintetizando un vínculo que ellas supieron construir al margen de los cánones. En palabras de la poeta, narradora, dramaturga y compositora, vertidas en *Fantasmas en el parque*, novela autobiográfica publicada en 2008, la fotógrafa era "*ese amor que no se desgasta, sino que se transforma en perfecta compañía*".

Su trabajo como retratista quedó estampado en los libros: *Geografía de Pablo Neruda*, con manuscritos del Nobel chileno (España, 1973); *Retratos y autorretratos*, con textos inéditos de veintiún plumas americanas, entre ellas, las de Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez (Argentina, 1974), y *Escritores de América Latina* (1960-2005), todas ellas, gráficas ya enquistadas en el imaginario colectivo.

Hacia mediados de la década del 60, Sara Facio y Alicia D'Amico se abocan a un ensayo fotográfico personal, una semblanza de la capital porteña, que dará forma al libro *Buenos Aires, Buenos Aires*, editado en 1968, con textos de Julio Cortázar. Casi una década después, en 1977, publican la serie *Humanario*, imágenes de hombres y mujeres reclusos en el Hospital Neuropsiquiátrico Braulio A. Moyano, el Psicoasistencial José Tiburcio Borda y un manicomio de la colonia neuropsiquiátrica Open Door, tomadas en 1966. Habían sido encomendadas por el interventor de la Dirección de Salud Mental del Ministerio de Salud Pública para registrar las condiciones edilicias y el abandono de los hospicios, pues su idea era, sumando estas imágenes a un informe, solicitar mayor presupuesto para el área. Las fotografías, no obstante, hicieron además fotos de los pacientes internados, que constituían su real motivación.

Dos escenas de los funerales de Juan Domingo Perón, julio de 1974



Salida de imprenta dos días después del Golpe Militar, la obra fue censurada y sólo pudo ser públicamente conocida diez años después.

"No soy de los fotógrafos que sacan de lejos, con tele o que están fuera de la escena; yo estoy ahí, al lado".

En 1973, junto a María Cristina Orive, funda La Azotea, Editorial Fotográfica, que aún dirige, destinada exclusivamente a la publicación de instantáneas

La serie *Los funerales del presidente Perón* (1974), surgió del acopio de fotos que Facio tomó cubriendo el suceso para un medio extranjero. Entre ellas se encuentra una de las más emblemáticas de su carrera, "Los muchachos peronistas". Años más tarde, Sara se enteraría de que uno de los jóvenes captados por su lente figuraba como detenido desaparecido de la dictadura.

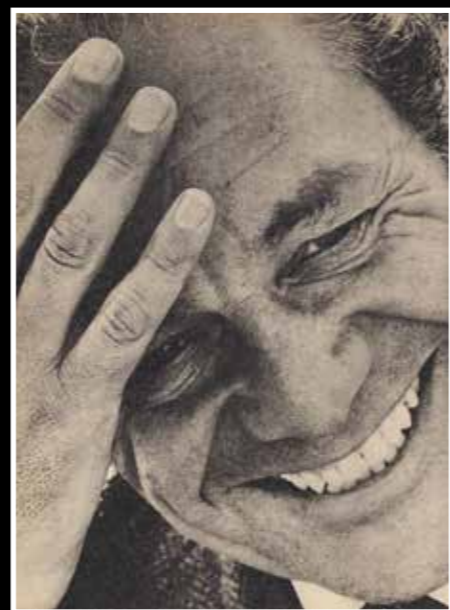
Sara Facio ocupó cargos directivos en la Federación Argentina de Fotografía; junto a D'Amico creó secciones especializadas en los diarios Clarín y La Nación y en las revistas Autoclub y Vigencia; escribió artículos para los diarios La Prensa, Tiempo Argentino y La Opinión de Buenos Aires, y para las revistas Fotomundo, de Argentina; Camera, de Suiza, y Photovisión, de España, entre otras. Es miembro fundadora del Consejo Argentino de Fotografía desde 1978. En 1985 creó la Fotogalería del teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, que dirigió hasta 1998. Además, reunió el patrimonio de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes, que inició a partir de 50 obras realizadas por grandes gráficos del mundo que pertenecían a Facio y que donó al museo. Hoy, este acervo reúne 800 imágenes.

Sara Facio abrió para la fotografía argentina las puertas de los museos y contribuyó a dar a esta disciplina su actual lugar en el arte. En 1992 recibió el Premio Konex de Platino, como la mejor fotógrafa argentina de la década. Ha concursado en numerosos salones nacionales e internacionales, lo que le valió el título de Artista otorgado por la *Fédération Internationale de l'Art Photographique* (Suiza). En 2011 fue nombrada Ciudadana Ilustre de Buenos Aires.

El Correo Argentino ha utilizado sus fotografías en sellos postales conmemorativos desde 1965; la ocasión más reciente en que lo hizo fue para el centenario de Jorge Luis Borges.



Juan Carlos Onetti



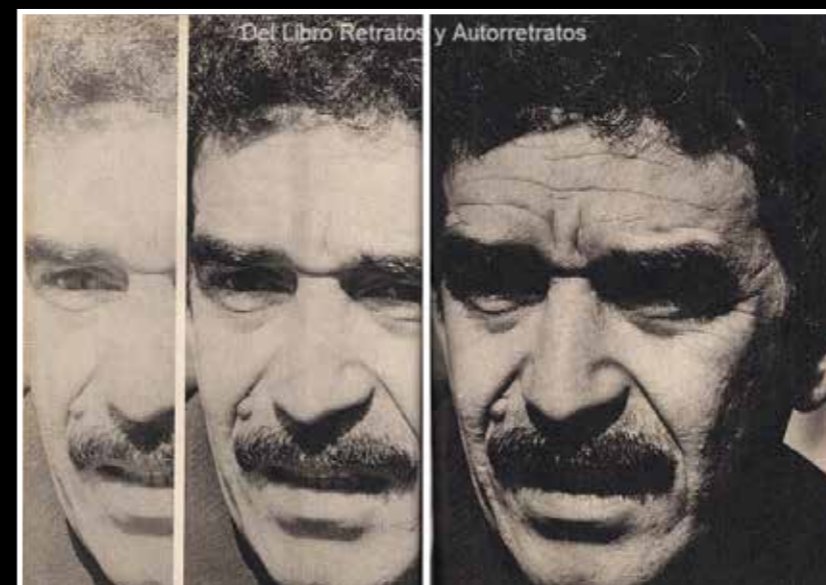
Nicanor Parra



Doris Lessing



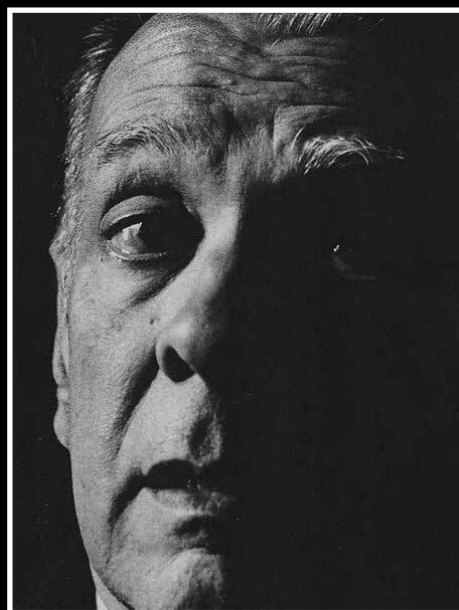
Octavio Paz



Gabriel García Márquez



Alejandra Pizarnik



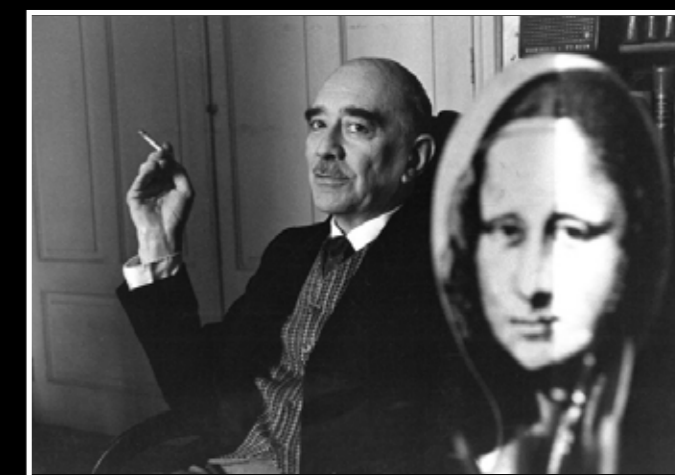
Jorge Luis Borges



Adolfo Bioy Casares



Ernesto Sabato



Manuel Mujica Láinez



Pablo Neruda y Juan Rulfo



Julio Cortázar



Salvador Allende y Pablo Neruda



María Elena Walsh

Sara Facio ha realizado exposiciones individuales en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil; en el Centro George Pompidou de París, en The Photographers Gallery de Londres, entre otras. Ha curado exposiciones en Francia, Guatemala, México y Argentina. Sus libros y fotografías forman parte de los catálogos de la Biblioteca Nacional de París, el MoMA, la Biblioteca del Congreso de Washington, el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y de algunas colecciones privadas.

Desde que se quebró sus dos muñecas ya no hace más fotografía y no le interesa lo digital. Su motivación hoy es hacer libros de buenos autores, curaduría de obras y continuar nutriendo la colección del Bellas Artes.

“Lo que yo hago en fotografía es para lograr que el día que yo me muera no digan que se murió una vaca, sino que se murió una persona que vio eso. Y lo que yo vi está en mis fotos. Como si dijera: ‘Ésta es mi ciudad, mi gente, la que admiro, la que me gusta’. Ése es mi cánón.”

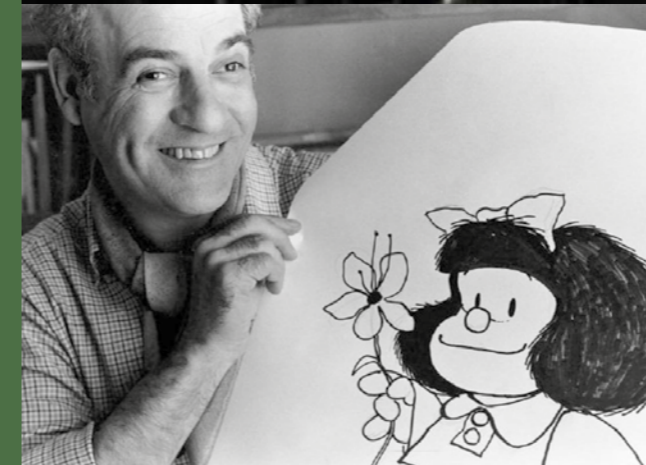
M.V.C.



Arr. Izq.: Roberto Goyeneche en primer plano y Astor Piazzolla al fondo

Arr.: Mercedes Sosa

Izq.: Quino y Mafalda





Fotografías de la serie Buenos Aires, Buenos Aires:



Los muchachos peronistas, foto incluida por la Revista Portraits entre los mejores retratos del siglo XX.



De la serie Humanario



Ojos bien abiertos



De la serie Humanario



Fotografías de la serie Actos de fe en Guatemala

"Lo principal son las personas, sus gestos y sus miradas".

"Nadie cree, y menos los autoritarios, que las fotos las toman solamente las cámaras por su cuenta y riesgo. Saben que los seres que las manejan eligen los temas, documentos, cortan lo que no quieren, exageran lo que desean resaltar. Saben que ya no hay imágenes inocentes".

Reseña: TIMBUKTÚ

(Mauritania/Francia, 2014)



Una gacela huye despavorida. Disparos y los gritos de un soldado yihadista rompen el silencio: "¡No la mates, cánsala!". Prosigue el tiroteo despiadado contra unas estatuas tribales de madera: hombre y mujer que acaban yaciendo mutilados.

Así irrumpe este retrato de belleza aterradora llamado *Timbuktu*, la última película de Abderrahmane Sissako que ya hizo historia en los premios Oscar: la primera vez que un film de Mauritania competía por la estatuilla. Basada en hechos reales, esta película revuelve una historia a la que normalmente no prestarían atención los medios de comunicación ni Internet, un filme que combate desde el puro cine contra la indiferencia sobre las víctimas africanas. Kidane, el protagonista, vive de una forma tranquila en las dunas junto a su esposa Satima, su hija Toya e Issam, un niño pastor. En tanto, en la ciudad, los yihadistas imponen un régimen de terror: se prohíbe escuchar música, fumar, jugar al fútbol. En este contexto las mujeres intentan resistir con dignidad las continuas restricciones. Día tras día, unos improvisados tribunales dictan sentencias absurdas y trágicas. Un hecho destacable es que sólo algunas escenas pudieron ser rodadas en la propia ciudad de Tombuctú. De hecho, la mayoría de las locaciones son mauritanas y necesitaron de la protección del ejército local. Y es que, a pesar de la intervención militar que acabó con la invasión islamista en el norte de Mali, la zona continúa sufriendo brotes de violencia debido a la insurgencia islamista y tuareg.

Con *Timbuktu*, Sissako huye de hacer grandes declaraciones o críticas; opta por mostrar los efectos dramáticos y absurdos de la ocupación, pero dando especial relevancia a la belleza de las composiciones visuales y musicales, y -lo que se agradece- a los *gags* humorísticos.

La película es lenta, pero su mirada poética y llena de metáforas, amable a pesar de su crueldad, hace que se devore con suma atención. Esta producción eleva el desconocido cine africano a un nivel extraordinario. Digna de destacar es la narración esquemática y simbólica, en la forma de pequeños versos del Corán que se suceden para marcar el *in crescendo* del terror yihadista. Y, en respuesta a ese mecanismo rudo y sin sentido del horror, se anteponen, con elegancia, la cultura y el conocimiento: un bello acto de resistencia ante la barbarie.

J.C.

FICHA TÉCNICA:

Timbuktu

Dirección: Abderrahmane Sissako

Guión: Abderrahmane Sissako, Hichem Yacoubi

Fotografía: Sofian El Fani

Música: Amin Bouhafa. Participación de la Orquesta Filarmónica de Praga

Reparto: Ibrahim Ahme, Toulou Kiki, Abel Jafri, Fatoumata Diawara

Duración: 100 min.

Foto fija

RABBIT-PROOF FENCE

¿Ves ese pájaro?

Es el Pájaro Espíritu.

Él siempre te cuidará.

Filme australiano del director Phillip Noyce, basado en un libro de Doris Pilkington, que narra la historia

de tres niñas mestizas, una de ellas madre de la autora, que fueron secuestradas y separadas de sus familias por las autoridades australianas, para ser colocadas en una institución anglicana a 2.400 kms. de casa, donde se las entrenaba para ser sirvientes. Las pequeñas logran escapar rápidamente y emprenden el camino de regreso siguiendo la ruta de la cerca a prueba de conejos (*rabbit-proof fence*), que se extendía hacia el norte por el desierto australiano y era la más larga del mundo en esa época.

Por 100 años los habitantes originarios han resistido la invasión de esas tierras por los colonos blancos. El Acta de Protección de los aborígenes (The Aboriginal Protection Act), promulgada en 1869 por la colonia de Victoria, Australia -y en práctica hasta 1970-, le dio al gobierno poderes extensos sobre la vida de estas comunidades, incluida la regulación de residencia, trabajo y matrimonio, pues se esperaba que el proceso de "exogamia racial" los absorbiera en la comunidad blanca, "para una mejor protección y cuidado de los habitantes aborígenes del oeste de Australia y para salvarlos de sí mismos". Una política de "asimilación" del gobierno que resultó en la

remoción de muchos niños aborígenes de sus hogares y comunidades -a menudo llamados la "generación robada" (*Stolen Generation*)-, seres que aún hoy resienten la destrucción de su identidad, familia y cultura.

La película ganó en la categoría Mejor Fotografía de los Premios de Cine Australiano (Australian Film Awards), fue nominada a un Globo de Oro y a otros 22 premios en diversos certámenes.

La foto fija estuvo a cargo de **Mervyn Bishop**, nacido en Brewarrina, New South Wales, Australia, en 1945. Bishop se inició como aprendiz de reportero gráfico en el Sydney Morning Herald en 1962, convirtiéndose en el primer aborígen en esa actividad. Pocos años después fue reconocido como El Fotógrafo de Prensa Australiano del Año (*Australian Press Photographer of the Year*). Hoy, es uno de los gráficos más renombrados de su país; su foto de Gough Whitlam vertiendo tierra roja en las manos del Gurindji Vincent Lingiari, ha capturado "el nacimiento simbólico del derecho a la tierra de los aborígenes". A Mervyn lo llaman "el padrino de la fotografía indígena australiana".

El trabajo de Bishop, tanto de prensa como documental, se mantiene en las colecciones de la Art Gallery of New South Wales, The Australian National Maritime Museum y The National Gallery de Australia.

Más sobre Mervyn Bishop: <http://www.mervynbishop.com>

M.V.C.



Premio cinematográfico LUX del Parlamento Europeo

Por Patricia Parga-Vega

Muchas bellas historias tienen un origen inesperado. Así es como en el transcurso de una cena, un eurodiputado propone crear un estímulo a la promoción del cine europeo que fortalezca a éste frente a la industria norteamericana y que sea el vector de la idiosincrasia de las diferentes culturas del continente. AguaTinta quiso saber más sobre esta decisión de política cultural y conocer los desafíos del Premio Lux, así como el compromiso de los estados europeos en las estrategias de apoyo a la producción y difusión de las obras cinematográficas. Para ello, conversamos con Bertrand Peltier, responsable y coordinador general de esta iniciativa del Parlamento Europeo que tiene un insospechado y ambicioso trasfondo.

Desde 2007, el Parlamento Europeo entrega el premio cinematográfico LUX, que es adjudicado a las películas que desarrollan temas que van al corazón del debate público europeo. El Parlamento considera que el cine, en tanto medio de cultura de masas, puede ser un vehículo ideal para la discusión y reflexión sobre Europa y su futuro. A diferencia de la industria americana del celuloide, su homólogo europeo se ve enfrentado a un problema mayor: la lengua. Efectivamente, la multiplicidad de idiomas y dialectos utilizados en los países europeos hacen por lo menos complicada su masificación. La riqueza cultural representada en diferentes sistemas lingüísticos -vehículos, a su vez, de diversas cosmovisiones- y la universalidad de las temáticas resultarán contradictorias a una pretendida identificación masiva si no logran ser difundidas en más de uno o dos idiomas.

Bertrand Peltier nos explica que la idea fundamental era apoyar el cine europeo, con iguales énfasis, en los diversos países miembros. "Al inicio debíamos responder a la pregunta ¿cómo permitir a un film europeo circular mejor en la propia Europa? Y en este aspecto el Parlamento Europeo estaba preocupado principalmente de visibilizar la identidad nacional y regional de los estados miembros. Cuando el Parlamento creó el Premio LUX, decidió centrarse en la distribución, ya que considera que éste es 'el talón de Aquiles del cine europeo'. A diferencia del mercado de América del Norte, en gran medida unificado, la industria del



IDA, de Pawel Pawlikowski, Premio LUX 2014

cine en los países europeos se enfrenta a enormes dificultades organizativas y económicas que se agravan por las barreras del idioma".

¿Cuáles son los criterios de selección de las películas y quiénes son los responsables de dicha selección?

En realidad la selección es bastante amplia, el criterio de base es que se vean representados diferentes puntos de vista sobre algunos de los principales problemas sociales y políticos europeos que, como tales, contribuyen a la construcción de una identidad europea más fuerte. Ellos ayudan a celebrar el alcance universal de los valores europeos, ilustran la diversidad de las tradiciones de los países miembros y arrojan luces sobre el proceso de integración europea. Otro elemento a tener en cuenta es que se trate de coproducciones europeas o que respondan a los criterios del Programa MEDIA (Creative Europe)¹ de la Comisión Europea. La preselección de las películas del Premio LUX es realizada por

(1) El subprograma **MEDIA Europa Creativa**, ofrece apoyo financiero al sector audiovisual para el desarrollo, distribución y promoción de su trabajo; ayuda al lanzamiento de proyectos con una dimensión europea y estimula el desarrollo de las nuevas tecnologías; permite que las películas y productos audiovisuales europeos puedan irrumpir en mercados que están fuera de las fronteras nacionales y continentales, en esto se incluye largometrajes, películas para televisión, documentales y nuevos medios; también apoya el desarrollo de películas que ya están disponibles.



un Comité de Selección² paneuropeo de profesionales del cine, que tienen un profundo conocimiento de las actuales tendencias cinematográficas del continente. Las películas se eligen basándose en aspectos artísticos y en las historias que cuentan. En la lista de todos los años hay artistas ya conocidos de la competencia junto a artistas jóvenes que están, en algunos casos, haciendo su debut. Las películas finalistas del Premio LUX son subtítuladas a los 24 idiomas oficiales de la Unión Europea (UE) y se proyectan en los 28 países de la UE durante las Jornadas LUX de cine que se desarrollan durante el otoño. La obra ganadora, elegida por los eurodiputados, se adaptará a las necesidades de las personas con discapacidad visual y auditiva y gozará de promoción internacional.

¿En qué consiste específicamente el premio LUX?

El Premio LUX es mucho más que un premio atribuido a la mejor película europea del año. Se trata de una iniciativa única que tiene como objetivo impulsar su circulación. Por esta razón el principal beneficio para los realizadores en competencia es acceder a un paquete de servicios y herramientas que ayudan principalmente a reducir los costos de distribución. El Premio LUX de cine se hace cargo de subtítular las películas finalistas de la competencia a estas 24 lenguas oficiales que mencionaba, de confeccionar un *paquete digital de cine* (DCP) para cada país de la UE, de editar folletos educativos sobre cada filme, también en los 24 idiomas oficiales, de producir versiones adaptadas para personas con discapacidad, y de efectuar la promoción adicional tanto de las películas finalistas como de las diez preseleccionadas en la Sección Oficial. Más aun, el Premio LUX aporta un sello de calidad que constituye un respaldo para las producciones cinematográficas europeas. Las realizaciones ganadoras se han convertido en un éxito dentro de la UE y más allá. Este galardón ha permitido dar a conocer filmes que hasta entonces habían sido vistos o “descubiertos” por muy pocas personas, y ha llevado la atención del público hacia urgentes cuestiones de actualidad.



Bertrand Peltier

¿Cómo se puede medir efectivamente ese impacto sobre el público europeo?

La calidad y la utilidad del paquete está demostrado desde el año 2012, cuando las películas en competición comenzaron a ser parte de los LUX Film Days [la proyección de las películas subtítuladas en el circuito europeo]. Constatamos que permitían a la audiencia aprender más sobre la historia y características de cada película y compartir sus emociones con otros europeos.

¿Cuántas películas se han visto beneficiadas por el Premio LUX?

La filmografía³ del Premio LUX de Cine actualmente contiene ochenta películas europeas notables, ahora accesibles en nuestro catálogo. Para una mejor orientación se puede buscar por palabras clave y al final encontrará

también un índice de acuerdo a los idiomas, subtítulos y material educativo. Además, ofrece información útil sobre el género y la historia de la película, la duración, el elenco, la producción y los distribuidores. Es un verdadero manual para todos los profesionales del cine.

¿A qué se refiere eso del “material educativo”?

Desde el año 2010, el Parlamento Europeo ha apoyado el proyecto 28 Times Cinema, lo que da la oportunidad a 28 jóvenes cinéfilos, seleccionados a través de las salas de cine de la Europa Cinemas Network⁴, para representar a cada uno de los 28 países europeos en la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de Venecia⁵.

Alojados en Venecia durante la duración del festival, estos jóvenes espectadores (todos con edades comprendidas entre los 18 y 25 años) asisten a la proyección del Premio LUX de Cine y, participan en debates y talleres prácticos (por ello lo del material educativo). Estas reuniones, celebradas en las Jornadas de los Autores, implican la participación de directores, autores, profesionales del cine y los miembros del Parlamento Europeo. Cada año el 28 Times Cinema hace que la experiencia compartida en Venecia transforme a los jóvenes cinéfilos en embajadores europeos, los hace más conscientes de la inventiva de la diversidad cultural europea y con ganas de promocionarla en sus propios países. Se trata de una experiencia que sublima el objetivo máspreciado del Parlamento Europeo: que la cultura europea refleje y comparta la universalidad de una identidad nacional, por sobre la tendencia cultural de cerrarse sobre sí misma.

Cierto que se trata de una experiencia interesante, pero sólo toca a 28 “privilegiados” ¿Cuáles son los desafíos del Premio LUX y de este programa?

Uno de nuestros mayores desafíos, es integrar una más larga cadena de actores que generen las instancias necesarias para la realización de un trabajo educativo en la construcción de pensamiento crítico. El 28 Times Cinema, es un pequeño Erasmus⁶ del cine y estamos trabajando -junto a la Comisión Europea- para hacer posible que esto llegue a ser algo mucho más grande.



Participantes y organizadores del programa 28 Times Cinema

El Parlamento Europeo es el mayor órgano internacional en su categoría. Con 751 escaños, resulta ser un espejo que refleja la multiplicidad de culturas y lenguas de Europa. Estas características lo convierten en un agente fundamental en la conformación de las políticas de la UE, que abarca temas clave como la inmigración, la integración, la pobreza y la libertad de expresión y pensamiento.

Los miembros del parlamento deben asegurar en su mandato la mejora del conocimiento y la difusión de la cultura; la protección y promoción de la diversidad cultural y lingüística; la conservación y protección del patrimonio cultural, los intercambios culturales y la creación artística; la política de educación de la Unión; la juventud, el deporte y la política de ocio, y la de información y medios de comunicación. Llevar a cabo dicha tarea es un gran desafío y es por ello que la organización de la sociedad civil, crítica y activa, es imprescindible para que esa diversidad -tan valorada en las altas esferas- sea respetada en el cotidiano de los países que componen esta instancia.

Podemos preguntarnos, entonces y de manera legítima: ¿Qué impide a los estados de otros países, apoyar políticas públicas que faciliten el acceso y la difusión de la cultura y las artes a todos los ciudadanos? ¿Por qué las iniciativas culturales y educativas de mayor excelencia deben emanar del mundo alternativo? ¿Cómo podemos influir, en tanto ciudadanos, para que este escenario comience a cambiar?

(2) El Comité de Cultura y Educación del Parlamento Europeo aprueba cada año un panel de 20 personas procedentes del mundo del cine que incluye productores, distribuidores, operadores de cine, directores de festivales y críticos de cine. La Comisión Europea (programa CREATIVO EUROPA-MEDIA) y el Fondo Eurimages del Consejo de Europa se sientan como observadores. Cada año, se sustituye un tercio de los miembros. Un representante de la película ganadora en la versión anterior es miembro del panel por derecho propio. Fundadores miembros y observadores no tienen derecho a votar.
(3) http://issuu.com/luxprize/docs/2014_lux_film_prize_catalogue_web_e/1?e=15458058/11303404

(4) **Red Internacional de Cines para la Circulación de Películas Europeas**, creada en 1992 con fondos del Programa MEDIA (Creative Europe) y del Centro Nacional francés de Cinematografía (CNC), Europa Cinemas constituye la mayor red de salas de cine dedicadas a la difusión de programación principalmente europea. Su objetivo es prestar apoyo operativo y financiero a las salas que se comprometan a programar un número significativo de películas europeas no nacionales y organizar eventos y otras iniciativas de promoción dirigidas al Público Joven.

Gracias a Eurimages y al Ministerio francés de Asuntos Exteriores y Europeos (MAEE), la acción de Europa Cinemas se extiende también a los países de la Europa del Este, los Balcanes, Rusia y Turquía.

(5) El **Festival Internacional de Cine de Venecia** se desarrolla cada año, desde 1946, en el Palazzo del Cinema de Venecia. Es uno de los festivales de cine más prestigiosos del mundo; su máximo galardón es el León de Oro.

(6) El programa **Erasmus**, fue creado en 1987, acrónimo del nombre oficial en idioma inglés **Eu**ropean Community **A**ction **S**cheme for the **M**obility of **U**niversity **S**tudents (Plan de Acción de la Comunidad Europea para la Movilidad de Estudiantes Universitarios), es un plan de gestión de diversas administraciones públicas por el que se apoya y facilita la movilidad académica de los estudiantes y profesores universitarios dentro de los Estados miembros del Espacio Económico Europeo, Suiza y Turquía.

Premio LUX de Cine, una pantalla de Europa para Europa y para el mundo

El reconocimiento a los creadores y artistas que edifican el cine europeo, dentro y fuera de las fronteras de Europa, pasa por un trabajo educativo. Y el rol reservado en ello a las nuevas generaciones es vital para luchar contra la uniformidad de la industria norteamericana. La vitrina que ofrece la Europa Cinemas Network está compuesta por las 2350 pantallas de sus 977 salas, ubicadas en 596 ciudades en 42 países del mundo.

Las diez películas que compiten este año por el Premio LUX han sido dadas a conocer en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, en la República Checa. Entre ellas hay cinco óperas primas de sendos directores jóvenes, muy prometedores; hay también múltiples géneros y, por primera vez en la selección oficial, una producción islandesa. Los diez filmes candidatos al galardón en la edición de este año, sus realizadores y países de procedencia, por orden alfabético, son:

- **45 years**, de Andrew Haigh, Reino Unido.
- **Un día perfecto**, de Fernando León de Aranoa, España.
- **Hrútar (Rams)**, de Grímur Hákonarson, Islandia y Dinamarca.
- **La loi du marché**, de Stéphane Brizé, Francia.
- **Mediterranea**, de Jonas Carpignano, Italia, Estados Unidos, Alemania, Francia y Qatar.
- **Mustang**, de Deniz Gamze Ergüven, Francia, Alemania, Turquía y Qatar.
- **Saul fia**, de László Nemes, Hungría.
- **Toto si surorile lui**, de Alexander Nanău, Rumania, Hungría y Alemania.
- **Urok**, de Kristina Grozeva y Petar Valchanov, Bulgaria y Grecia.
- **Zvizdan**, de Dalibor Matanić, Croacia, Eslovenia y Serbia.

La selección oficial fue presentada el 5 de julio por Pavel Svoboda, Presidente de la comisión de Asuntos Jurídicos del Parlamento Europeo; Bogdan Wenta, eurodiputado de la comisión parlamentaria de Cultura y Educación; Doris Pack, coordinadora del Premio LUX de Cine; y Karel Och, director artístico del Festival Internacional de Cine Karlovy Vary y miembro del jurado de selección del Premio LUX de Cine.

Las tres películas que resulten seleccionadas como finalistas se proyectarán con subtítulos en todos los Estados de la Unión Europea, durante las Jornadas del Premio LUX de Cine, a celebrarse durante el próximo otoño del hemisferio norte. En tanto, la ceremonia de entrega del galardón tendrá lugar a finales de este año en Estrasburgo.



45 YEARS



A PERFECT DAY



HRÚTAR (Rams)



LA LOI DU MARCHÉ



MEDITERRANEA



MUSTANG



SAUL FIA



TOTO SI SURORILE LUI



UROK



ZVIZDAN



José Luis Olivari

“La soberanía popular ha sido secuestrada por el poder político”

Por Rebeca Araya Basualto

El Colectivo de Cultura Viva Comunitaria coordina experiencias en desarrollo en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Perú, Uruguay y Chile. En este último país, uno de sus impulsores es José Luis Olivari, con quien AguaTinta conversó para esta edición.



Actor formado en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile (1978), que obtuvo un magíster en Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona (2002) y un doctorado en Comunicaciones de la misma universidad (2008), José Luis Olivari ha ocupado un lugar sustantivo en el mundo de la cultura chilena y latinoamericana en las últimas décadas.

Actualmente se desempeña como profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano e integra el colectivo Cultura Viva Comunitaria (CVC), Plataforma Chile, parte del Consejo Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria que agrupa a once países y define como meta influir en las políticas culturales de sus respectivas naciones y de la región, obteniendo fondos estatales para impulsar las iniciativas culturales de base.

Por estos días, dicho consejo prepara el Segundo Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria a realizarse en El Salvador en octubre de 2015.

¿Qué hace en Chile el colectivo Cultura Viva Comunitaria y quiénes lo integran?

Tenemos una doble misión: articular el movimiento cultural comunitario, integrado por talleres y grupos artísticos de diversa índole, que surgen a nivel de barrios o comunas o en localidades rurales, y generar redes hacia el Estado, para integrar sus proyectos y actividades en las políticas culturales. Para ello estamos en contacto con el Consejo Nacional de la Cultura, futuro ministerio del ramo, cuya creación es una antigua demanda de nuestro sector.

¿Qué tan probable es que en este período presidencial se concrete un Ministerio de la Cultura?

Es un mandato de la presidenta Michelle Bachelet y la demora en constituirlo, hasta donde sé, derivó del lento proceso de consulta a los pueblos originarios, hasta hoy no incorporados en las políticas culturales chilenas. Las culturas originarias tienen sus propios tiempos para tomar decisiones y, tras una cantidad de parlamentos que abarcaron a todas las comunidades a nivel nacional, optaron por sumarse al futuro ministerio bajo condiciones muy precisas de respeto a sus identidades. Es un tremendo logro que los diez pueblos originarios del país se integren desde el principio a la instancia responsable de definir políticas culturales en el país.

Cierto, pero ya se ha consumido medio período presidencial sin avances visibles.

Entiendo que Ernesto Ottone, actual ministro, tiene como meta que el proyecto de ley ingrese al parlamento en 2016. Hay diversos sectores muy organizados y atentos al proceso, a nivel de artes escénicas, visuales y también nosotros, que buscamos articular las expresiones culturales que se organizan en la base social con el proyecto que este país levante en el sector.

Entiendo que CVC tiene una meta presupuestaria al respecto.

Así es, y es un objetivo a nivel regional además. Aspiramos a que en Chile, así como en todos los países que integran CVC, el 0,1% de los presupuestos nacionales asignados a cultura, se destine a apoyar, incentivar y difundir la cultura comunitaria en sus múltiples expresiones.

EL DIFÍCIL CAMINO DE LA DEMOCRACIA CULTURAL

El Estado chileno destina el 0,4% del PIB a la inversión en investigación científica y desarrollo tecnológico y se ha comprometido a llegar a 0,8% en 2018. Estas cifras sitúan al país en el nivel más bajo de la OCDE en una materia perentoria para participar en la sociedad del conocimiento. Mirado desde esta perspectiva, resulta poco alentador imaginar los montos que el país estará dispuesto a asignar a la cultura y las artes en el presupuesto nacional.

“No es fácil -dice Olivari-, pero cabe un rol a la presión ciudadana para hacer comprensible a las autoridades el

sentido de invertir en cultura. Hay países como Argentina o Brasil, a partir de Lula, que destinan cifras ingentes al sector, porque entienden su relación sistémica con el desarrollo. En Brasil se asume como una de las líneas de acción destinadas a contener la violencia urbana, contribuyendo a la rehabilitación de quienes delinquen y a la prevención, sobre todo entre los sectores más jóvenes de la población”.

El mundo desarrollado tiende a acercar la producción científico-tecnológica a la producción artístico-cultural. De hecho, la NASA (programa espacial norteamericano) incorporó artistas al diseño de módulos para la vida en Marte. ¿Consideran ustedes esta tendencia?

Es un camino no iniciado en Chile, ni siquiera a nivel de la academia. De hecho mi participación en CVC es una actividad extraacadémica, derivada de mi propio interés. Creo que faltan preguntas y aperturas en el mundo académico.

“... lo que intentamos es una recomposición de espacios que sirvan para construir sentidos colectivos, organizaciones consistentes, metas claras”.

Difícil que aquello ocurra porque nuestro mundo académico conversa poco interinstitucionalmente y aun internamente. Da la impresión que facultades y escuelas en algunas instituciones actúan como compartimentos estancos. ¿O me equivoco?

Veamos ejemplos simples para probar esa hipótesis: ¿Cuántos proyectos interdisciplinarios de investigación hay en desarrollo en el país? Muy pocos. Miremos el ámbito humanista en mi universidad: lo he intentado entre temas muy próximos, como antropología y arte. O arte y comunicaciones. Y ha sido muy complicado, no sólo por trabas burocráticas o falta de disposición -la UAHC es bastante más flexible que otras universidades en estas materias-, sino porque los propios alumnos se desmotivan a muy poco andar.

¿Será que, por tener nuestras universidades las profesiones como norte, la meta de los estudiantes no excede con mucho obtener el cartón que los habilite para trabajar?

En parte es por eso y en parte porque no se invierte en investigación. Las universidades se especializan en aquello que hoy se llama “universidades docentes”, por contraste con las que hacen investigación, lo que a mi entender, no

tiene ningún sentido. A mi juicio, una universidad debería acreditarse por tres indicadores y en función de la sinergia entre ellos: docencia, investigación y vinculación con el medio en que se inserta. Es decir, con el entorno geográfico inmediato y, en un sentido más amplio, con el país que sus estudiantes se preparan a intervenir como profesionales.

Con las universidades tan fragmentadas como el país, los estudiantes de aquéllas de la cota mil (casas de estudio caras ubicadas en el sector alto de la ciudad) no se relacionan con los de universidades más plurales o que definitivamente acogen a jóvenes de bajos ingresos. ¿Qué pasa con el trabajo comunitario? ¿Se relacionan las universidades con la comunidad?

Quiero partir con dos distinciones útiles a esta conversación. El derecho a la cultura recién comienza a reconocerse como una necesidad en el país. La dictadura nos concentró tanto en los derechos humanos, partiendo por el básico derecho a la vida, que hay un sinnúmero de derechos cuya privación hasta hoy no percibimos. La libre expresión, por ejemplo, está coartada cuando los principales medios están concentrados en pocas manos. Pero o no se percibe aquello o nos quedamos en mascullar y seguir en el camino conocido.

¿Y cuál es la segunda distinción?

Aquella planteada por el comunicólogo Néstor García Canclini que establece una diferencia entre la democratización de la cultura y la construcción de una democracia cultural. Democratización de la cultura es lo que viene haciendo Chile desde Pedro Aguirre Cerda, con la creación del Ballet Nacional Chileno, la Orquesta Sinfónica, el Teatro Nacional Chileno y otros hitos que, en definitiva, proponen que la gran masa pueda "acceder a la cultura". De otro modo, eso es lo que hizo la muñeca gigante o las políticas patrimonialistas, que te muestran la arquitectura mientras, en paralelo, las inmobiliarias definen el destino del patrimonio en la estructura urbana de la ciudad.

¿Cuál es la alternativa?

La construcción de la democracia cultural. Potenciar la vida y el desarrollo de un pueblo a partir del estímulo de expresiones culturales de todo tipo, que surgen de la creatividad de las propias personas desde su práctica colectiva. En el nivel más básico de la experiencia comunitaria, que en Chile son las municipalidades, todos los alcaldes propenden al "eventismo": reunir en el gimnasio o espacio público disponible, gran cantidad

de público para que sea espectador de recitales de artistas populares, cuya actividad respeto mucho. Lo que reclamo es que no se promueve el desarrollo de la expresión comunitaria y al respecto tengo una hipótesis.

¿Cuál es?

Cualquier experiencia creativa y cualquier expresión artística conduce naturalmente a la creación de organizaciones. En ellas la reflexión es parte del proceso creativo y la confianza grupal que nace de lograr metas propias da pie a grupos autónomos y empoderados. Eso es lo contrario del clientelismo político que hace mucho más fácil controlar y predecir la conducta de los electores. La construcción de democracias culturales fortalece a la ciudadanía y, aunque en el discurso todos queremos eso, a unos nos interesa más que a otros promoverla en los hechos.



Participantes en el Encuentro de Cultura Viva Comunitaria de Lima, Perú.

Patricia Requena, Dilcia Mendoza, María Eugenia Ilabaca y José Luis Olivari, miembros del Colectivo de Cultura Comunitaria Plataforma Chile, tras exponer ante la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados. Congreso de Chile, Valparaíso.



CULTURA COMUNITARIA E INDUSTRIA CULTURAL

El documento del Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria, realizado en mayo de 2013 en La Paz, Bolivia, enuncia como desafío y esperanza de su convocatoria: "Generar y compartir una iniciativa que consolide y fortalezca la perspectiva de la Cultura Viva Comunitaria en Latinoamérica (...) en la medida en que estas experiencias son hoy por hoy una dimensión importante de sus prácticas cotidianas, no sólo en la resistencia a los modelos neoliberales y excluyentes, sino también en la configuración de una nueva sociabilidad".

Sus propósitos no tienen ninguna coherencia con los imperativos de la industria cultural en el mundo, la región o Chile ¿Cómo afrontan este hecho?

La industria cultural define la cultura como un bien más, que se transa en el mercado, y nosotros discrepamos radicalmente de esa definición porque entendemos la cultura como un derecho de las personas. En Chile tuvimos una fuerte discusión con la exministra Claudia Barattini al preguntarle: ¿Por qué usted está fortaleciendo tanto las industrias culturales y no mira el derecho a la cultura, lo que implica priorizar y potenciar las expresiones culturales que la comunidad produce?

¿Qué explica esa política cultural, en un gobierno surgido del movimiento antidictatorial que reconstruyó partidos y una capacidad de interlocución social en brazos del movimiento cultural? Desde el arte y la cultura se abrieron espacios de expresión post golpe de Estado...

No lo explico. Creo que se produjo una escisión en el momento que recuperamos la democracia, viviendo

lo político y lo cultural como lo que son: dos partes inseparables de un mismo proyecto colectivo. Luego se separó política y cultura y esta última se convirtió en lo que acompaña el plato de fondo. Nos convertimos en el "arrocito" del menú. Primero, los artistas para llamar gente y, cuando ya estaban todos reunidos, venía el discurso. Si política y cultura no se unen en función de la transformación social, son aliados circunstanciales para objetivos electorales. Y eso nos pasó.

Entiendo que guía una tesis sobre el teatro en la década de los '90, que es pertinente a este tema.

Así es. La tesis surge de una pregunta de mi hoy alumna tesisista: ¿Por qué el teatro no fue capaz de dar cuenta de las marcas que dejó la dictadura durante los '90? Revisamos las carteleras y, en efecto, el teatro se volvió intimista, enfocado en conflictos puntuales, con excepción de *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman, que fue un fracaso. Y eso instala otro tema: la memoria. Parece que fue tal la voluntad de olvidar, que lo que no olvidamos lo negamos.

Nada distinto de lo que pasó, por ejemplo, con un gran movimiento generacional como fue el rock argentino, que desafió una dictadura tanto o más cruel que la nuestra. ¿Por qué allí tampoco hubo una generación de recambio?

Supongo que porque a los argentinos de los '80 los cooptó el mercado y las generaciones siguientes se ajustaron a sus pautas a cambio del éxito comercial, con excepción de unos pocos muy talentosos que destacan, pero no llegan, en efecto, a ser un movimiento.

Y, visto todo esto, ¿no será un poco ingenuo el propósito de Cultura Viva Comunitaria, que evidentemente va contra la corriente de estos días?

Es un tema que hemos conversado mucho y al final nos dijimos: la opción es volver a creer no más. En nosotros mismos, en los valores que nos importan, en que el tiempo es dinámico y las personas también lo somos. En un país y un mundo sumidos en la desconfianza, apostar a la gente y su talento para reinventarse y reinventar sus vidas, fue nuestra opción.

¿Qué les hace pensar que podrán reinstalar una visión de la cultura que hasta hoy apenas logra sostenerse en los márgenes de la sociedad?

Una convicción: la democracia, entendida desde los vínculos que nacen de la conversación colectiva en que todos participan, en Chile al menos se perdió. Las marchas de todos los días en las calles y la clase política atrincherada en sus espacios me recuerdan a veces los últimos días de la Unidad Popular.



Tercer Encuentro de Culturas Vivas Comunitarias que reunió a las plataformas de los distintos países en Fraijanes de Alajuela, Costa Rica, 2013.

El contexto es distinto, obviamente, pero la conducta es similar.

¿Será que la diferencia es que en el momento histórico que recuerda había dos proyectos expresándose en la calle y confrontados en los espacios de poder y ahora no?

Es posible. Hoy la gente marcha en contra de lo que le parece inaceptable, pero no hay un proyecto político que ordene y dé sentido a esa expresión. Y, visto así, lo que intentamos es una recomposición de espacios que sirvan para construir sentidos colectivos, organizaciones consistentes, metas claras. Es un espacio modesto y vamos de abajo para arriba. Con el poder establecemos interlocución para que cumplan promesas y aúnen discurso y práctica en este específico ámbito de nuestra acción que es la cultura.

Más información:
culturavivacomunitaria.org/cv/

CONFLICTO POR RESOLVER

El Segundo Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, a realizarse este año y actualmente en preparación, encontrará a la plataforma chilena de CVC dividida en posiciones que por estos días buscan reconciliarse y Olivari explica así: "Los sectores anarquistas definen que 'no quieren nada con el Estado' y apuestan a la autogestión para producir los recursos necesarios para el encuentro. Otro sector, en el cual me incluyo, sostiene que la autogestión es una opción, pero acudiremos al Estado porque, a nuestro juicio, requerir que parte de nuestros impuestos se destinen a nuestros intereses como ciudadanos, es el ejercicio de un derecho. Actuamos desde un diagnóstico compartido: creemos que la soberanía popular ha sido secuestrada por el poder político. No quedarnos en el diagnóstico y ser proactivos para cambiar una situación que rechazamos, implica requerir al Estado lo que corresponda para abrir un debate e impulsar acciones que nos parecen de relevancia ciudadana". Quedan algunos meses para octubre y es de esperar que para el 2º Congreso, que tendrá lugar en El Salvador, las distancias que hoy separan en Chile a los integrantes del movimiento se hayan reducido, en beneficio del aporte que esta organización representa para el desarrollo de una propuesta cultural interesante y necesaria en Chile y Latinoamérica.

Vecinos de la Organización Cultural de la Junta de Vecinos Población Luis Cruz Martínez, durante su participación en el Carnaval La Violeta. Chillán, Chile, 2015.



Caravana de la Cultura Viva Comunitaria Puntarenas, Costa Rica, 2013.



Cuando la política era cosa de grandes

Hay nombres cuya sola mención nos transporta de regreso al anaquele de una biblioteca, a una lluviosa tarde de lectura y al recuerdo de aprendizajes que anotamos en papelitos sueltos, conjurando el olvido. Son aquellos momentos en que la claridad de pensamiento de algunos grandes de las letras nos impactó. La versión moderna de este fenómeno bien podría encontrarse en la ya manida costumbre de copiar y pegar desde un documento hallado en Internet -del que difícilmente se comprueba una mínima validez- una "frase para el bronce" y compartirla en nuestros perfiles en las redes sociales. Pero el descubrimiento fragmentado de una idea, expresada sin su contexto, no es en absoluto comparable a la dichosa garantía de tener en nuestras manos la obra en que el autor la expuso. No es que la red no pueda darnos ese marco; es que el ritmo de los tiempos, la supuesta facilidad para dar con lo que buscamos, nos hace paulatinamente perder el hábito del rigor y acabamos desechando el todo por la parte. Ahora bien, cerrado este paréntesis, damos un paso más y hacemos explícitos los nombres tras esas lecturas formativas: Manuel Rojas, León Tolstói, Hermann Hesse, Miguel de Unamuno, Nicomedes Guzmán, Pablo Neruda, Aldous Huxley, George Orwell, Rubén Darío, Thomas Mann, Miguel Ángel Asturias...

La lista puede resultar extensa, por lo que la detenemos aquí para plantearnos ahora en qué radica la trascendencia de su obra, además de sus dotes literarias, claro está. Todos, de una u otra forma, expresaron por escrito u oralmente sus posiciones políticas y su forma de entender al hombre como ser social. Se espantarán algunos: ¿Haremos, a continuación, apología de la política partidista? Sí y no. Lo que hacemos es celebrar aquellos pasajes de la historia de la humanidad en que dos de las actualmente más desprestigiadas preocupaciones del ser humano, el conocimiento y la política, han entablado fructíferos diálogos.

Desde Nicolás Maquiavelo -y a sabiendas de que dejamos de lado siglos de historia-, pasando por Andrés Bello, Víctor Hugo, Gaspar Núñez de Arce, Máximo Gorki, Hannah Arendt, Leopoldo Lugones, Rómulo Gallegos, Albert Camus, Julio Barrenechea, el ya citado Unamuno, entre muchos otros, fueron, además de escritores, políticos. Desde el terreno de la diplomacia lo han sido Neruda, Darío y Asturias, Paul Claudel, Amado Nervo, João Guimarães Rosa, Gabriela Mistral, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, también Barrenechea, por citar sólo unos pocos.

Su pensamiento puede resultarnos todo un acierto o una soberana aberración, según comulguemos más o menos con sus ideas, según estén ellos a nuestra derecha o a nuestra izquierda; no obstante, se trata en los casos citados de hombres y mujeres ávidos de aprendizaje, atentos al devenir del hombre, capaces de profundas reflexiones y generadores de nuevo conocimiento. En el terreno parlamentario, en particular, que se supone

sea el escenario para las discusiones de fondo, qué goce habría sido presenciar sus debates en torno a lo que pudieran entender por Estado, por derecho y por responsabilidad civil, por libertad, por educación; afortunadamente siempre es posible acceder a su obra escrita, un ejercicio que despierta a un tiempo admiración y desazón, al contrastar sus conocimientos teóricos y su capacidad oratoria con las lamentables competencias de los políticos de nuestros tiempos.

Y no es que pretendamos que sólo los hombres y mujeres surgidos del mundo de las letras deban conducir los destinos de las naciones, legislar o representarnos como pueblos; bien sabido es que la norma universal exige muy pocos requisistos en este sentido a quienes se postulan a cargos políticos, y ello no es, en principio, malo, pues garantiza la igualdad de acceso a las formas de poder. Esto que suena muy romántico se estrella con una realidad de abismantes diferencias en la base formativa de las personas. Si previamente se garantiza y materializa el acceso a la educación de todos los ciudadanos y se les dota por igual de herramientas teóricas, si se recompone el prestigio que alguna vez tuvo el conocimiento y éste vuelve a ser un fin superior, tal vez surjan nuevos líderes de la estatura de un Pedro Aguirre Cerda, en el caso de Chile, y no debamos conformarnos con ser representados por buenos administradores del rancho con MBAs internacionales o por expertos en leyes (tanto como en torcerlas).

El problema es que, en este punto, la elaboración de los cuerpos legales que puedan hacer el giro y que hoy determinan nuestra más ínfima cotidianeidad, así como la discusión de sus bases filosóficas, está en manos de una generación que, salvo honrosas excepciones, muestra incluso bajísimos niveles de comprensión lectora. No es gratuito que, por estos días, aún escuchemos embobados las intervenciones del expresidente de Uruguay, José Mujica, un hombre que hace gala no sólo de su falta de ambición material, sino también de sus competencias en teoría política y capacidad de análisis; o que nos asombre la solidez ética con que el exministro de Economía griego, Yanis Varoufakis, defiende los valores de la democracia desde la cuna de ésta.

Cuando ejemplos como estos dos constituyan la norma y no la excepción, estaremos de cara a un más auspicioso futuro y, lo más importante, ante un síntoma de la redignificación de la cultura y la política, como las actividades más noblemente humanas que son.

C.C.S.

El barco de la esperanza

Desde la trinchera diplomática, Pablo Neruda dio vida a su más épico poema e inscribió su nombre en los anales de la solidaridad entre los pueblos. El futuro premio Nobel llevaba algunos años ejerciendo misiones consulares, incluyendo las desarrolladas en Buenos Aires, donde conoció a Federico García Lorca, y en Barcelona y Madrid, España. De esta última misión fue destituido por el gobierno de Arturo Alessandri Palma, en plena Guerra Civil Española, por su clara posición antifascista. Nunca pudo olvidar ni perdonar la muerte de García Lorca, de quien dijo era "el más grande de nosotros, el ángel de este momento de nuestra lengua". Este hecho y haber visto a su querida "España rota" gatilló su accionar futuro: una vez asumido como presidente de Chile, el profesor radical Pedro Aguirre Cerda, solicitó se le destinara a Francia, que recibía sucesivas oleadas de españoles que escapaban de la dictadura franquista. Neruda tenía en mente ya la más grande de sus obras: poner a salvo hermanos españoles y librarlos ahora de la expansión fascista y la amenaza de una guerra mundial. En 1939, el vate llegaba a París en calidad de *cónsul para la inmigración española*, pues esta iniciativa se convertía en una política del gobierno, para lo cual se creaba el Comité Chileno de Ayuda a los Refugiados Españoles.

Familias completas fueron embarcadas en el **Winnipeg**, un antiguo carguero que Neruda contrató con la ayuda de Rafael Alberti; era una nave que originalmente sólo estaba habilitada para transportar a unos 17 tripulantes, por lo que sus enormes bodegas debieron ser adaptadas para albergar a los más de 2.000 refugiados que finalmente llegaron a Valparaíso durante la mañana del 3 de septiembre de ese mismo año. Seiscientos de ellos permanecieron en el puerto y los restantes abordaron un tren especialmente dispuesto para seguir trayecto hasta Santiago. Entre quienes pisaban tierra chilena había nombres que harían grandes contribuciones al arte y la cultura en Chile, tales como el pintor y futuro Premio Nacional de Artes José Balmes, el dramaturgo José Ricardo Morales, el historiador Leopoldo

Castedo, el crítico Antonio Romera, el diseñador y tipógrafo Mauricio Amster y la artista plástica de origen catalán Roser Bru, quien recuerda: "En Francia estábamos en la más grande ignorancia de lo que era Chile. Unos decían 'hay terremotos', otros 'no llueve mucho', y hubo una francesa que aseguró 'ils sont tous des noirs'. Y así fue que llegamos a Valparaíso en septiembre del 39, el mismo día que se declaraba la Segunda Guerra Mundial".

Documentos en: www.memoriachilena.cl



Archivo de 1939, Biblioteca Nacional de Chile

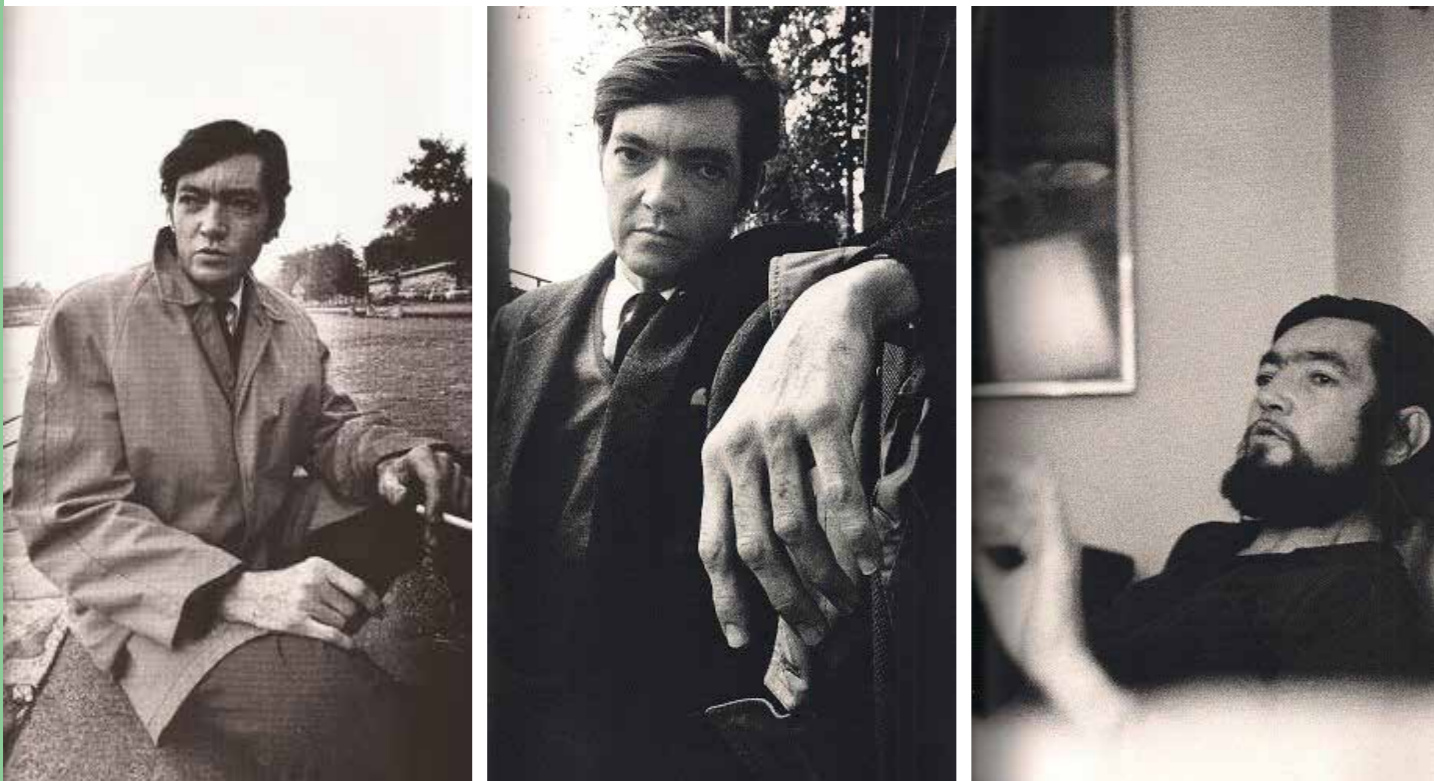


Sara Fabio Fotografías

Que la crítica borre toda mi poesía, si le parece.
Pero este poema, que hoy recuerdo,
no podrá borrarlo nadie.



"Neruda en el corazón", Roser Bru



Todas las fotografías del presente artículo fueron realizadas por Sara Facio

Tanta tinta Julio Cortázar en clave de ensayo

El sonoro juego de palabras es la expresión con que un periodista argentino manifestaba, en 2011, su asombro por el descubrimiento de más y más textos inéditos de Julio Cortázar y describe gráficamente su caudaloso flujo creador. Tinta que empezó a derramarse sobre el papel desde la década del 30 hasta 1984, mientras el mundo era testigo de guerras civiles y revoluciones, veía caer monarcas y bombas atómicas, florecer programas de alfabetización en los campos y claveles en los fusiles, asistía a la nacionalización de recursos y a la privatización de naciones completas, aplaudía a un hombre que pisaba la Luna y lloraba a otros que eran arrojados al mar. Hechos que pueden haber sido -más indirecta que directamente- traspuestos a su obra literaria, pero que, sin lugar a dudas, moldearon la personalidad y determinaron el actuar del creador de los cronopios, famas y esperanzas.

Cortázar sigue sorprendiendo. Cada lectura y relectura de sus notables cuentos, de su voluminosa correspondencia, de sus novelas, de los tangos que escribió y de sus críticas y ensayos, pone en evidencia una pluma lúcida, original, juguetona e incluso pedagógica. Convengamos, no obstante, que el grueso de los lectores se ha limitado a cuentos como *Autopista del Sur*, *La noche boca arriba* o a las *Instrucciones para dar cuerda al reloj*; otros podrán referir que acompañaron los encuentros de Horacio y la Maga por los puentes del Sena -no pocos, al segundo o tercer intento- y los menos dirán que conocen al crítico o han leído alguna de sus cartas, tal vez aquella, desgarradora y tierna, con que reprende a Alejandra Pizarnik y su tendencia a la autodestrucción.

Según Mario Goloboff, en *Julio Cortázar: la autobiografía* (Buenos Aires, 1998), si bien se tiende a señalar que *La urna griega en la poesía de John Kyats* es su primer ensayo, "en realidad, el primero apareció en la revista *Huella*, en 1941, y se titulaba 'Rimbaud'". El escrito en que ve al poeta maldito como

"esencialmente vitalista (por oposición a Mallarmé)" fue publicado cuando Cortázar se desempeñaba como profesor de Historia, Geografía e Instrucción Cívica en la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento de Chivilcoy, época en que sus colaboraciones para revistas alternan textos de este género con sus primeros cuentos. Si retrocedemos algo más en su biografía, nos encontramos con un precoz lector que a sus 12 años se encandiló con los ensayos de Montaigne. "No sé hasta qué punto podía comprenderlos. Pero recuerdo que los leí íntegramente en dos enormes tomos encuadrados y en traducción española" (*Conversaciones con Julio Cortázar*. Sara Castro-Klaren, Cuadernos Hispanoamericanos N°364-366, Madrid 1980). Tal vez por ello no es de extrañar el modo en el que, desde una simple conversación, expone, argumenta, contrapone, contextualiza y abrocha sus puntos de vista. Gabriel García Márquez recuerda una noche en Praga, en compañía de una de las grandes plumas mexicanas: "A Carlos Fuentes se le ocurrió preguntarle a Cortázar cómo y en qué momento y por iniciativa de quién se había introducido el piano en la orquesta de jazz. La pregunta era casual y no pretendía conocer nada más que una fecha y un nombre, pero la respuesta fue una cátedra deslumbrante que se prolongó hasta el amanecer (...). Cortázar, que sabía medir muy bien sus palabras, nos hizo una recomposición histórica y estética con una versación y una sencillez apenas creíbles, que culminó con las primeras luces en una apología homérica de Theolonius Monk (...). Ni Carlos Fuentes ni yo olvidaríamos jamás el asombro de aquella noche irreplicable".

Si consideramos el ensayo como la exposición organizada de un punto de vista y los argumentos que lo sostienen, toda mente lúcida es potencialmente capaz de desarrollarlos si acomete la tarea de traspasarlos al papel, tan libres en índole como en complejidad. Pero la virtud de Cortázar radica en el estilo. Lo que hace de sus escritos piezas extemporáneamente vivas, lo que impide que se ajen con el paso del tiempo, es más el cómo que el qué. Es el goce; ése que se palpa en cada frase. El hombre que nunca se cansó de explorar, de extender los límites literarios, disfrutaba escribiendo; sentía, a todas luces, una suerte de fascinación por las infinitas posibilidades del lenguaje, e hizo narrativos sus artículos y críticas, tanto como argumentativas sus ficciones. Dominio de los elementos y de las técnicas, cierto, pero, ante todo, el goce de la escritura.

En *Rayuela*, Cortázar pone en boca de su *alter ego*, Morelli -o del narrador que lo refiere- sus ideas estéticas, encargándole el registro ensayístico que irrumpe en la narración, sin llegar a fragmentarla. Porque en distintos pasajes de esta *nouvelle*, la simple observación de una fotografía o la descripción de una pieza de jazz empujan el tradicionalmente llamado estilo narrativo al terreno del ensayo. Otros ejemplos quizá más evidentes están diseminados en sus prosas breves, como las contenidas en *Historias de cronopios y de famas*, o en los cuentos de *Final del juego*. En ellos, la destreza de su autor para instalar -y contagiarnos- sus reflexiones o para convencernos de que es posible acabar convertido en un axolotl si se le observa en forma sistemática, hipnótica, resignificó lo que entendíamos por relato fantástico. Su

Tenemos muchísimos párpados, y en lo hondo, y perdidos están los ojos. La lista de párpados -que continuo descubriendo y clasificando- incluye la instrucción primaria, el contrato social, la tradición, el culto a los antepasados sin discriminar entre los meritorios y los idiotas, el realismo ingenuo, la viveza, el a mí no me engrupen, la necesidad de hacer juego con el ropero provenzal, el cine y Vasari. Los párpados son muy útiles porque protegen los ojos; tanto que al final no los dejan asomarse a beber su vino de luz. Otano, con grandes pinzas se ha puesto a arrancar párpados. Ay, duele; vaya si duele. Como que hace ver las estrellas.

Los ojos son para ver las estrellas.

Otano. 1949 (frag.), en *Papeles Inesperados*

habilidad argumentativa nos hizo creer lo inverosímil.

Sin embargo, cruces de género más o menos, hay textos que Julio Cortázar concibió como ensayos, en un sentido más estricto, y los acometió como tales, en especial cuando la actualidad urgente de una América Latina que perdía la inocencia, le convocó. En particular, entre los escritos inspirados en la revolución sandinista y recopilados en el libro *Nicaragua, tan violentamente dulce*, expone y defiende un proceso que conoció de cerca. También sus charlas ante audiencias universitarias han sido editadas y se suman a un interesante *corpus* en clave de ensayo que recoge, en forma directa, el pensamiento de una de las plumas más inteligentes del siglo XX.

Reproducimos en las páginas siguientes dos ensayos del autor franco-argentino nacido en Bélgica, "producto del turismo y la diplomacia". El primero de ellos, *Ventanas a lo Insólito*, es parte de los inéditos recuperados fortuitamente desde un cajón de un mueble en su casa de París, que dieron forma a *Papeles Inesperados* (2009) y, si bien es una reflexión seria en torno a la búsqueda de lo excepcional en fotografía, está bañado de un estilo anecdótico que le da frescura. El segundo, *Grave problema argentino: querido amigo, estimado o el nombre a secas*, que ya desde su título refleja el tono del autor, es una pieza más lúdica que vierte las observaciones de Cortázar sobre cierta situación que el ciudadano argentino aún no logra resolver.

C.C.S.

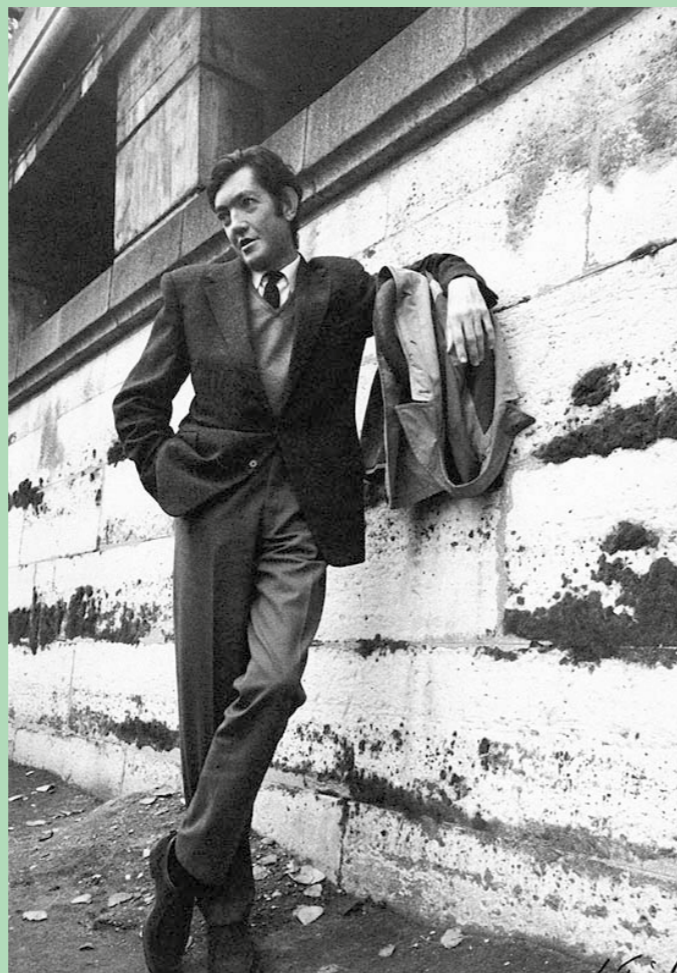
Ventanas a lo insólito

Se tiende a pensar la fotografía como un documento o como una composición artística; ambas finalidades se confunden a veces en una sola: el documento es bello, o su valor estético contiene un valor histórico o cultural. Entre esa doble propuesta o intención se desliza algunas veces lo insólito como el gato que salta a un escenario en plena representación, o como aquel gorrión que una vez, cuando era joven, voló largo rato sobre la cabeza de Yahudi Menuhin que tocaba Mozart en un teatro de Buenos Aires (Después de todo no era tan insólito; Mozart es la prueba perfecta de que el hombre puede hacer alianza con el pájaro).

Hay la búsqueda deliberada de lo excepcional, y hay eso que aparece inesperadamente y que sólo se revela cuando la foto ha sido revelada. Sus maneras de darse no tienen importancia, y si la irrupción no buscada es acaso la más bella y la más intensa, también es bueno que el fotógrafo pararrayos salga a la calle con la esperanza de encontrarla; toda provocación de fuerzas no legislables alcanza alguna vez su recompensa, aunque ésta pueda darse como sorpresa e incluso como pavor.

Dime cómo fotografías y te diré quién eres. Hay gente que a lo largo de la vida sólo colecciona imágenes previsible (son en general, los que hacen bostezar a sus amigos con interminables proyecciones de diapositivas), pero otros atrapan lo inatrapable a sabiendas o por lo que después la gente llamará casualidad. Algo sabía de eso Brancusi el día en que un joven pintor desconocido rumano como él, llegó a su taller en busca de lecciones. Antes de aceptar, el maestro le puso en las manos una vieja Kodak y le pidió que tomara fotos de París y que se las trajera. Asombrado ante esta conducta zen *avant la lettre*, el joven tomó las fotos que se le ocurrieron, y Brancusi las aprobó como si le bastaran para saber que este muchacho era ya, *avant la lettre*, Víctor Brauner. Lo que no sabían ni el uno ni el otro era que una de las fotos callejeras incluía la fachada de un hotel donde años después, en una noche demasiado llena de alcohol, un vaso arrojado por el escultor Domínguez le arrancaría un ojo a Brauner. Allí lo insólito jugó un billar complejo, y se deslizó en una imagen que sólo parecía tener finalidades estéticas, adelantándose al presente y fijando (un visor, y detrás de él *un ojo*) ese destino no sospechado.

Desde que empecé a tomar fotos en mi lejana juventud de pampas argentinas, el sentimiento de lo fantástico me esperó en ese momento maravilloso en el que el papel sensible, flotando en la cubeta, repite en



pequeño el misterio de toda creación, de todo nacimiento. Los negativos pueden ser leídos por los profesionales, pero sólo la imagen positiva contiene la respuesta a esas preguntas que son las fotos cuando el que las toma interroga a su manera la realidad exterior. No estaba en mí el don de atrapar lo insólito con una cámara, pues aparte de algunas sorpresas menores mis fotos fueron siempre la réplica amable a lo que había buscado en el instante de tomarlas. Por eso, y por estar condenado a la escritura, me desquité en ella de la decepción de mis fotos, y un día escribí "Las babas del diablo" sin sospechar que lo insólito me esperaba más allá del relato para devolverme a la dimensión de la fotografía el año en que Michelangelo Antonioni convirtió mis palabras en las imágenes de *Blow up*. También aquí lo insólito lanzó su lento bumerang: mi esperanza y mi nostalgia de fotógrafos sin dominio sobre las fuerzas extrañas que suelen manifestarse en las instantáneas, despertó en un cineasta el deseo de mostrar cómo una foto en la que se desliza lo inesperado puede incidir sobre el destino de quien la toma sin sospechar lo que allí se agazapa. En este caso lo excepcional no repercutió en la realidad exterior; incapaz de captarlo a través de la fotografía, me fue dada la admirable recompensa de que alguien como Antonioni convirtiera mi escritura en imágenes, y que el bumerang volviera a mi mano después de un lento, imprevisible vuelo de veinte años.

No me atraen demasiado las fotos en las que el elemento insólito se muestra por obra de la composición, del contraste de heterogeneidades, del artificio en último término. Si lo insólito sorprende, también él tiene que ser

sorprendido por quien lo fija en una instantánea. La regla del juego es la espontaneidad, y por eso las fotos que más admiro en este terreno son técnicamente malas, ya que no hay tiempo que perder cuando lo extraño asoma en un cruce de calles, en un juego de nubes o en una puerta entornada. Lo insólito no se inventa, a lo sumo se lo favorece, y en ese plano la fotografía no se diferencia en nada de la literatura y del amor, zonas de elección de lo excepcional y lo privilegiado.

Como en la vida, lo insólito puede darse sin nada que lo destaque violentamente de lo habitual. Sabemos de esos momentos en que algo nos descoloca o se descoloca, ya sea el tradicional sentimiento de *déjà vu* o ese instantáneo deslizarse que se opera por fuera o por dentro de nosotros y que de alguna manera nos pone en el clima de una foto movida, allí donde una mano sale levemente de sí misma para acariciar una zona donde a su vez un vaso resbala como una bailarina para ocupar otra región del aire. Hay así fotos en las que *nada* es de por sí insólito: fotos de cumpleaños, de manifestaciones callejeras, de combates de box, de campos de batalla, de ceremonias universitarias. Uno las mira con esa indiferencia a la que nos han acostumbrado las *mass media*; una foto más después de tantas otras, recurrencia cotidiana de periódicos y revistas. De golpe, ahí donde Jacques Marchais estrecha la mano de un campesino normando en un mercado callejero, ahí donde un banquero de Wall Street celebra sus bodas de plata en un salón de inenarrable estupidez decorativa, el ojo del que sabe ver (¿pero quién sabe nada en este terreno de instantáneos cortes en el continuo del tiempo y del espacio?) percibe la mirada horriblemente codiciosa que un camarero perdido en el fondo de la sala dirige a una señora afligida por un sombrero de plumas, o más allá de una puerta distingue temblorosamente algo que podría ser un velo de novia en el austero tribunal que está juzgando a un ladrón de caballos. He visto fotos así a lo largo de toda mi vida, del mismo modo que siendo niño descubrí rincones misteriosamente reveladores en los grabados que ilustran a Julio Verne o a Héctor Malot: rincón de la maravilla, mínima línea de fuga que convertía una escena trivial en un lugar privilegiado de encuentro, encrucijada donde esperaban otras formas, otros destinos, otras razones de vida y de muerte.

Quizá, finalmente, la fotografía dé razón a quienes creyeron en el siglo pasado que los ojos de los asesinados conservan la imagen última del que avanza con el puñal en alto. No sé si me equivoco, creo que en uno de los episodios en *Rocambole* hay alguien que fotografía los ojos de un muerto y rescata la imagen que delatará al culpable, en todo caso lo recuerdo como uno de mis muchos pavores de infancia. Por eso, quizá, sigo entrando en cualquier foto como si fuera a darme una respuesta o una clave fuera del tiempo; ese novio sonriente al pie del altar, ¿no será ya el asesino futuro la mujer que lo contempla enamorada? De alguna manera, la exploración de cualquier fotografía es infinita puesto que admite, como todas las cosas, múltiples lecturas, y lo insólito se sitúa casi siempre en la más prosaica y la más inocente. Estamos en una *no man's land* cuya combinatoria no conoce límites, como no sea la imaginación de quien entra en el territorio de ese espejo de papel orientado hacia otra cosa; la sola diferencia entre ver y mirar, entre hojear

y detenerse, es la que media entre vivir aceptando y vivir cuestionando. Toda fotografía es un reto, una apertura, un quizá; lo insólito espera a ese visitante que sabe servirse de las llaves, que no acepta lo que se le propone y que prefiere, como la mujer de Barba Azul, abrir las puertas prohibidas por la costumbre y la indiferencia.

Todo fotógrafo convencional confía en que sus instantáneas reflejarán lo más fielmente posible la escena escogida, su luz y sus personajes y su fondo. A mí me ha ocurrido desear desde siempre lo contrario, que bruscamente la realidad se vea desmentida o enriquecida por la foto, que se deslice en ella el elemento insólito que cambiará una cena de aniversario en una confesión colectiva de odios y de envidias o, todavía más delirantemente, en un accidente ferroviario o en un concilio papal. Después de todo, ¿quién puede estar seguro de la fidelidad de las imágenes sobre el papel? Basta mirarlas de cerca para sentir que hay allí algo más o algo menos que desplaza los centros usuales de gravedad, así como en las fotos de grupos escolares donde se trata de mostrar *a posteriori* la presencia ilustre de Rómulo Gallegos o de Alain Fournier, es fatal que otros rostros se impongan con más fuerza y que el único recurso sea indicar con una cruz al menos presente, al menos interesante del grupo.

Las cámaras polaroid multiplican el vértigo de quien presiente la irrupción de lo insólito en la imagen esperada. Nada más alucinante que ver nacer los colores, las formas, avanzar desde el fondo del papel una silueta, un caballo, una bicicleta o un cura párroco que lentamente se concretan, se concentran en sí mismos, parecen luchar por definirse y copiar lo que son fuera de la cámara. Todo el mundo acepta el resultado, y pocos son los que perciben que el modelo no es exactamente el mismo, que el aura de la foto muestra otras cosas, descubre otras relaciones humanas, tiende puentes que sólo la imaginación alcanza a franquear. En un cuento mío (ya se sabe que no soy fotógrafo) alguien que ha tomado instantáneas de cuadros *naifs* pintados por campesinos de Nicaragua, descubre al proyectar las diapositivas en París que el resultado es otro, que las imágenes reflejan en sus formas más horribles y más extremas la realidad cotidiana del drama latinoamericano, la persecución y la tortura y la muerte que han sentado ahí sus cuarteles de sangre. Como se ve, mi sentimiento de lo insólito en la fotografía no es demasiado verificable. ¿Pero no es precisamente eso el signo de lo insólito?



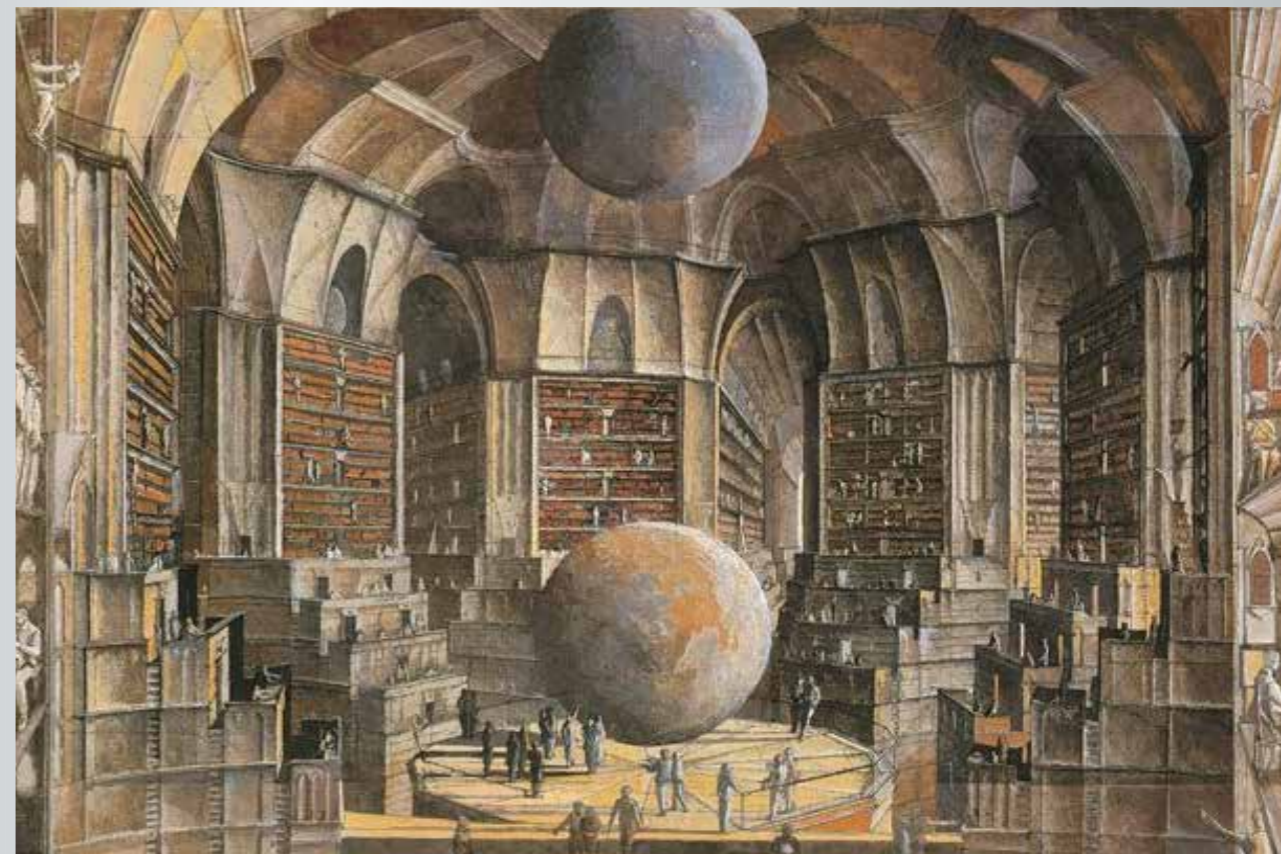
Grave problema argentino: querido amigo, estimado o el nombre a secas

Usted se reirá, pero es uno de los problemas argentinos más difíciles de resolver. Dado nuestro carácter (problema central que dejamos por esta vez a los sociólogos) el encabezamiento de las cartas plantea dificultades hasta ahora insuperables. Concretamente, cuando un escritor tiene que escribirle a un colega de quien no es amigo personal, y ha de combinar la cortesía con la verdad, ahí empieza el crujir de plumas. Usted es novelista y tiene que escribirle a otro novelista; usted es poeta, e ídem; usted es cuentista. Toma una hermosa hoja de papel, y pone: "Señor Oscar Frumeto, Garabato 1787, Buenos Aires." Deja un buen espacio (las cartas ventiladas son las más elegantes) y se dispone a empezar. No tiene ninguna confianza con Frumeto; no es amigo de Frumeto; él es novelista y usted también; en realidad usted es mejor novelista que él, pero no cabe duda de que él piensa lo contrario. A un señor que es un colega pero no un amigo no se le puede decir: "Querido Frumeto." No se le puede decir por la sencilla razón de que usted no lo quiere a Frumeto. Ponerle querido es casi lascivo, en todo caso una mentira que Frumeto recibirá con una sonrisa tetánica. La gran solución argentina parece ser, en esos casos, escribir: "Estimado Frumeto." Es más distante, más objetivo, prueba un sentimiento cordial y un reconocimiento de valores. Pero si usted le escribe a Frumeto para anunciarle que por paquete postal le envía su último libro, y en el libro ha puesto una dedicatoria en la que se habla de admiración (es de lo que más se habla en las dedicatorias), ¿cómo lo va a tratar de estimado en la carta? Estimado es un término que rezuma indiferencia, oficina, balance anual, desalojo, ruptura de relaciones, cuenta del gas, cuota del sastre. Usted piensa desesperadamente en una

alternativa y no la encuentra; en la Argentina somos queridos o estimados y sanseacabó. Hubo una época (yo era joven y usaba rancho de paja) en que muchas cartas empezaban directamente después del lugar y la fecha; el otro día encontré una, muy amarillita la pobre, y me pareció un monstruo, una abominación. ¿Cómo le vamos a escribir a Frumeto sin identificarlo (Frumeto) y luego calificarlo (querido/estimado)? Se comprende que el sistema de mensaje directo haya caído en desuso o quede reservado únicamente para esas cartas que empiezan: "Un canalla como usted, etc.", o "Le doy 3 días para abonar el alquiler", cosas así. Más se piensa, menos se ve la posibilidad de una tercera posición entre querido y estimado; de algo hay que tratarlo a Frumeto, y lo primero es mucho y lo segundo frigidamente.

Variantes como "apreciado" y "distinguido" quedan descartadas por tilingas y cursis. Si uno lo llama "maestro" a Frumeto, es capaz de creer que le está tomando el pelo. Por más vueltas que le demos, se vuelve a caer en querido o estimado. Che, ¿no se podría inventar otra cosa? Los argentinos necesitamos que nos desalmidonen un poco, que nos enseñen a escribir con naturalidad: "Pibe Frumeto, gracias por tu último libro", o con afecto: "Ñato, qué novela te mandaste", o con distancia pero sinceramente: "Hermano, con las oportunidades que había en la fruticultura", entradas en materia que concilien la veracidad con la llaneza. Pero será difícil, porque todos nosotros somos o estimados o queridos, y así nos va.

DeLetreando



La sala de los planetas. Grabado de Érik Desmazières para la edición en inglés "The Library of Babel"

Las paradojas de La Biblioteca de Babel

Los libros de *La Biblioteca de Babel*, concebida por Jorge Luis Borges en 1941, son piezas de museo que retratan un mundo arcano. Son objetos que niegan su propia naturaleza al privar al hombre de la sabiduría y el arte. En Babel todo está escrito, pero nadie puede dar lectura al colosal aunque finito número de ejemplares, producto de combinaciones simbólicas ininteligibles. El quehacer del bibliotecario se transforma, así, en el vano intento por explicar el sentido de la vida sin más fuente que el sinsentido. ¿Paradoja o simple ironía? Luego, como señala el relato, cuando "se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros" y que, por tanto, "el universo estaba justificado", se esperó alcanzar la gran verdad: "el origen de la Biblioteca y del tiempo". Para ello "si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme Biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma". Primera paradoja: la Biblioteca generando un corpus que aún no existe y que, además, sea inteligible para el hombre.

Intentar asir el mundo borgeano y explicar los laberintos de su metáfora universal ha sido ejercicio frecuente, y prácticamente no hay disciplina que no haya sucumbido a la tentación de iniciar, en la seguidilla de interminables anaqueles que componen la Biblioteca Total (que alberga incluso este escrito, haciéndolo tautológico de principio a fin), la búsqueda de su verdad definitiva,

contenida en ese libro maravilloso, "compendio perfecto de todos los demás", para acabar replicando el parangón de esa historia que no es historia, precipitándose, frustrada, al abismo central hasta disolverse "en el viento engendrado por la caída, que es infinito". ¿Puede ser ilimitado un universo finito? ¿Puede un catálogo contener todos los catálogos si no contiene los comentarios de aquél? Algunas de las conclusiones a que han arribado semiólogos, sicólogos, matemáticos o analistas de sistemas en su revisión de las estructuras de la Biblioteca, probablemente asombrarían al propio autor porteño. Nueva paradoja: La Biblioteca de Babel ha devenido en Biblioteca de Babel por sí misma.

En 1955, poco después de ser nombrado director de la Biblioteca de Buenos Aires, Jorge Luis Borges perdió la vista. La ceguera que quizá le habría salvado de la locura en la Biblioteca de Babel, le impidió disfrutar el anhelado y ahora cumplido sueño de alcanzar el Paraíso deambulando entre novecientos mil volúmenes escritos en diversas lenguas, vivas y aprehensibles para el literato y traductor argentino. No paradoja, pero sí ironía que él mismo resumió en el *Poema de los dones*: "Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche".

C.C.S.

La mujer blanca

Hugo Rodríguez Alcalá

Su madre se negó a criarla. Se la dio a una mujer desgreñada, de pelo gris, que resultó ser su abuela. La abuela vivía en una casa desmantelada. Un largo corredor de gruesos pilares era lo mejor de la casa. Allí había suficiente espacio entre la pared y los pilares para colgar hamacas en que dormían unas mujeres enjutas, ni jóvenes ni viejas, que rara vez hablaban entre sí.

La abuela a ella no le hacía caso; primero la dejó gatear a su gusto por el corredor de baldosas quebradas y el patio de tierra. Alguien, alguna sirvientita, quizás hija natural de un varón ausente de la familia, la ponía en una hamaca y se olvidaba de ella. Ya podía llegar hasta la hamaca el sol y calentar su tejido sucio hasta hacer irrespirable el aire allí en el fondo donde estaba la criatura. Se acostumbró a no llorar porque llorando no conseguía nada, ni comida, ni atención, ni sombra. Así fue creciendo sin que se pudiera saber si era linda o fea, porque la suciedad la cubría como otra piel encima de su piel, oscura y cuarteada. Sus cabellos eran una masa mugrienta de color indefinido.

De vez en cuando la abuela la llevaba a casa de su madre; allí había una vieja, acaso una parienta, que no era mala. Solía bañarla y dejarla apenas limpia porque para quedar limpia del todo el baño debía ser largo y lento. La abuela, impaciente, se la llevaba de vuelta a la casa del corredor cruzado de hamacas. En ese tiempo ya tendría unos cinco años.

Su verdadero nombre, Otilia, se lo cambiaron, por huraña y salvaje, y la llamaron Ortiga. Un día encontró en la calle un espejito ovalado, ordinario, con marco de hojalata, sucio de tierra. Lo limpió y se miró en él. Le pareció que sus ojos, de un verde brillante, eran los más grandes que había visto. Entonces fue cuando aprendió a sacar agua del pozo para lavarse la cara, los brazos y todo el cuerpo. Su pelo no resultó ser negro o castaño oscuro, sino rubio con algunos mechones achocolatados. A escondidas se bañaba y a escondidas se lavaba la poca ropa que tenía.

No recuerda cómo consiguieron que un colegio religioso la aceptara. Pero lo cierto es que a la huraña, a la salvaje Ortiga, ya había gente que la ponderaba por lo linda. El edificio era viejo y destartado. De noche, cuando hacía calor, calor de verdad, se sacaban las camas de hierro al patio. El patio estaba embaldosado a medias, y era a medias de tierra roja apisonada. Las camas no eran ni grandes ni pesadas. Por eso las pupilas, de a dos en dos, las alzaban y sacaban del gran dormitorio con cruces negras en las paredes.

-¿Otilia, te ayudo?- Le dijo una vez una pupila. Ya sabía que su verdadero nombre era Otilia. Con ella sacaba su cama al patio. Un árbol, un ybapobó de sombra tupida y de follaje verde muy claro, lleno de nidos, cubría

buena parte del patio. Ella ponía su cama cerca del árbol, pero cerca no más, no a su sombra, porque quería mirar el cielo; porque sobre ese colegio, aunque feo y medio cárcel, el cielo era mejor que en ninguna parte. Así pensaba ella.

Acostada boca arriba, prefería mirar las estrellas a dormir como las otras chicas.

Fijando la vista más en algunas que en otras, yo podía dibujar figuras en el cielo. Una noche más clara que ninguna vi de pronto a la Mujer Blanca, toda de blanco. Eso debió de ser hacia el alba y mi visión no duró mucho. No supe entonces si estaba despierta o dormida. Pero a la noche siguiente volví a ver a la mujer blanca, ahora con una flor blanca, más blanca que ella, que le brillaba sobre las manos. Esa flor que brillaba debería ser una rosa blanca y con luz adentro, como la mujer de allá arriba.

La noche aquella cuando al fin quedó dormida tenía ella los ojos llenos de lágrimas. Era feliz por primera vez. Durmió más hondamente que nunca, con un sueño muy dulce.

-Así habré dormido dos o más horas cuando al despertar, sentada en un costado de mi cama de hierro, la Mujer Blanca me dijo que iba a decir algo importante. Me habló tan suavemente que me pareció que me haría dormir de nuevo para que en el sueño la escuchara mejor. Me dijo que una flor hermosa, una flor con luz que ahora ella ponía sobre mi pecho, me dijo que yo tenía que llevársela a una mujer, blanca como esa flor, que vivía aquí abajo, en la ciudad, y no lejos.

-Yo te ayudaré desde arriba. No te será difícil encontrar la casa. La puerta de la calle estará entreabierta. A ver, a levantarse...

No había nadie en las calles llenas de luna. Yo sabía adónde ir; me lo habían indicado muy bien: a pocas cuadras del colegio, yendo hacia el río, doblar a la izquierda. No lejos de un baldío habría una casa de seis balcones bajos. Llegué a la casa y vi el zaguán; mejor dicho vi la puerta del zaguán, alta y labrada. Estaba entreabierta. La empujé y se abrió del todo. El zaguán no estaba oscuro. Avancé y vi un patio cubierto por una parra. La parra estaba toda iluminada por la luna. Yo llevaba la flor; aspiré su perfume una vez más porque tenía que entregarla pronto. Al final de la parra una mujer blanca como la otra, me esperaba.

Entonces me desperté y yo estaba sola en la cama de hierro cerca del árbol verde claro donde se agitaba un pájaro amarillo.

Comprendí que no había ido yo a la casa de los seis balcones, la de la puerta entreabierta y la parra con luna. Comprendí que mi cuerpo no se había movido de la cama de hierro. Yo sí; una parte de mí. Yo no tenía ninguna flor blanca; acaso la había entregado.

El domingo siguiente, después de la misa de nueve, resolví visitar la casa a la luz del sol y llevar una rosa blanca a la mujer de mi sueño. A una de ellas, a la de aquí abajo.

El sacristán no quiso darle la rosa blanca que le pedía Otilia. Otilia insistió mirándolo a los ojos con esos sus ojos grandes y brillantes que sólo se veían en su cara.

El sacristán le dio la mejor rosa del altar mayor. Ella siguió las instrucciones que le dieron. Ya conocía el camino. Llegué al baldío y, a pocos metros, estaba la casa. Empujé la puerta de calle. Cedió y quedó del todo abierta. El zaguán, idéntico al del sueño, terminaba en el patio de la parra. Los racimos, maduros todos, empapados de sol.

Caminé a lo largo de la parra hasta llegar a un cantero redondo, de altos lirios.

-¿Me trajiste, Otilia, la rosa?- Creí que era la misma mujer de allá arriba.

Cuando le di la rosa, me besó en la frente y me dijo que había llegado al Camino de la Bienaventuranza.

Yo entonces no vi ningún camino. Tampoco sabía entonces lo que es Bienaventuranza.

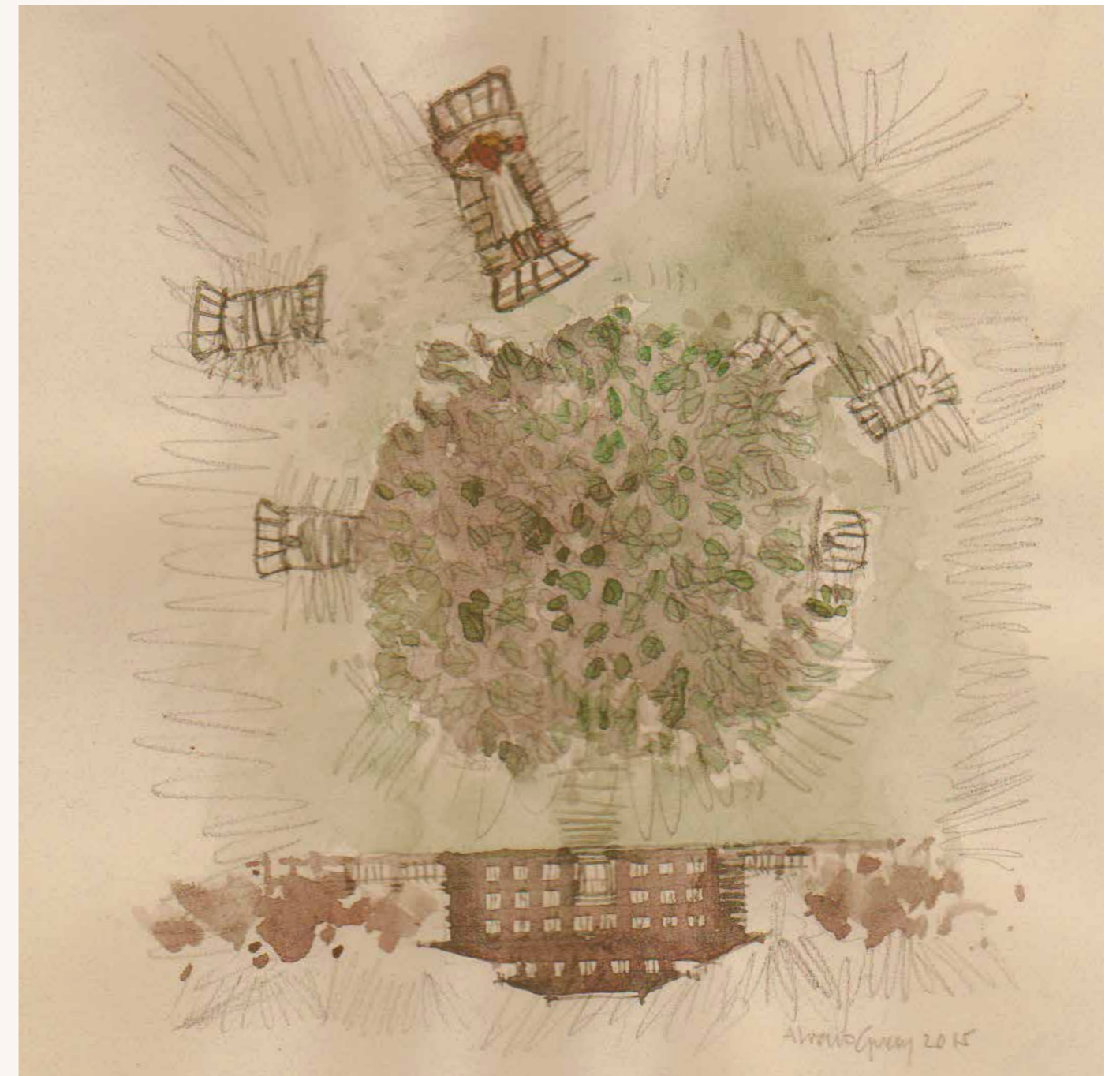


Ilustración: Alvaro Gueny

La tinta de...

Autores nacidos en julio

Para nacer he nacido, para encerrar el paso de cuanto se aproxima, de cuanto a mi pecho golpea como un nuevo corazón tembloroso.

Pablo Neruda,
Para Nacer He Nacido

*Ciudadano inspector:
le doy mi palabra,
el poeta
paga caras las palabras.
Empleando nuestro lenguaje,
la rima
es un barril.
Un barril de dinamita
la estrofa es la mecha.*

Vladimir Maiakovski, Conversación con el Inspector Fiscal sobre Poesía (fragmento)
Traducción de Irina Bogdashevski

Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas una sensación tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado.

Ernest Hemingway, Muerte en la Tarde

Los políticos totalitarios exigen obediencia y conformidad en todas las esferas de la vida, incluso, por supuesto, la religiosa. Su propósito es utilizar la religión como instrumento de consolidación social, como una contribución a la mayor eficiencia militar del país. Por este motivo, la única clase de religión que fomentan es estrictamente antropocéntrica, excluyente y nacionalista.

Aldous Huxley, Eminencia Gris: Estudio sobre Religión y Política

Siento, cuando no escribo, cómo soy expulsado de la vida por una mano inflexible.

Franz Kafka, carta a Felice Bauer.

*Te estoy haciendo un destino aquí mismo.
Lo estoy dibujando en las alas de un pájaro.
Lo estoy pintando en la pared de mi cuarto.*

*Ahora el pájaro vuela con furia,
ahora lanza su grito de guerra
y se dispara contra la pared.*

*Sus plumas están flotando en el espacio.
Sus plumas mojándose en su sangre.*

Coge una y te escribe este poema.

Óscar Hann, Eso sería todo (poema)

*Yo fui una gran tímida de niña.
Y vivía con mucho susto, un
sentimiento que aún conservo y
que, en parte, ha sido mi motor. El
miedo mueve. El miedo hace crear
porque tú quieres inventarte un
mundo donde tus ideas y tus sueños
funcionen.*

Pina Bausch, entrevista
Revista Ya (2009)

Ojo con el libro

Primicias, reediciones, datos, papel digital, descargables, de ocasión...

Fraudes, Engaños y Timos de la Historia.

Gregorio Doval

Descargar en: https://mega.co.nz/#!KB1FBAXt!Dy_4gUDPxq54Qb8DBIAU290jPFZt4L1HaZhBiuFRena



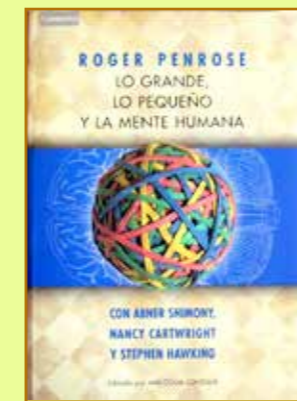
Gregorio Doval es un experto en investigar los hechos más insólitos de la historia universal y nos presenta unos libros atractivos, con hechos increíbles y asombrosos, ilustrados con fotos de época y documentos gráficos únicos. "Gracias a la verosimilitud histórica que siempre aporta Gregorio Doval,

podemos observar a ciertos personajes que están encumbrados por la historia que no son todo lo 'legales' que representan. En cada una de las secciones, se presentan las reseñas de forma breve, concisa y amena, abarcando todos los periodos de la historia, desde los más antiguos, hasta sucesos de la historia moderna".

Lo Grande, lo Pequeño y la Mente Humana.

Roger Penrose y Stephen Hawking

Descargar en: https://mega.co.nz/#!TYFD0AYK!PoXsDpCY5DMsQrJ4y7K-kKIXhr29bWAq_xpAae3K0c



La presente obra constituye una introducción accesible, esclarecedora y estimulante a la visión de Roger Penrose sobre la futura física teórica del siglo XXI. En sus páginas se resume y actualiza las originales y controvertidas ideas expuestas en sus populares libros *La*

nueva mente del emperador y *Las sombras de la mente*, y se incluye incisivas contribuciones de Abner Shimony, Nancy Cartwright y Stephen Hawking. En dos apéndices finales, por un lado, el autor explica de forma clara y sencilla el teorema de Goodstein y el pensamiento matemático, y, por otro, nos muestra experimentos para poner a prueba la reducción del estado inducida gravitatoriamente.

Por la Patria.

Diamela Eltit
Leer en papel digital en: <http://www.calameo.com/read/0003856794ba26fef8500>

Gracias a la Beca Guggenheim, conseguida en 1985 con el patrocinio de José Donoso, Jorge Edwards y Humberto Díaz-Casanueva, Diamela Eltit escribe ésta, su segunda novela, de la que señala: "Es mi novela más querida y, si tuviera que decir que soy escritora, es porque escribí este libro". Desde la intimidad de una familia integrada por Coya y sus padres, la autora da voz a grupos sexual, étnica o socialmente minoritarios, situados en alguna población de la capital de Chile y sometidos de una u otra forma a un orden tiránico. El lenguaje brutalmente vívido y el tono utilizados por Eltit son parte de su marca registrada: una prosa que no escatima realismo para retratar la marginalidad.



Antología Personal. Julio Cortázar (libro y CD), colección De viva voz, Vol. 27. Visor Libros, Madrid, 2011.

Selección de quince cuentos y prosas breves del escritor franco-argentino, en formato impreso y de audio.

Incluye, entre otros, Torito, Los discursos del pinchajeta, Continuidad de los parques, Correos y telecomunicaciones, Conducta en los velorios y los capítulos 68 y 32 de Rayuela, el primero de los cuales está escrito en el musical lenguaje gílgico inventado por Horacio y la Maga.

El disco inicia con palabras preliminares de Julio Cortázar, quien luego da lectura a los quince textos. Una edición diseñada especialmente para los amantes de su obra, que disfrutarán escuchando al propio autor con sus erres arrastradas.

AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.