

LAS VANGUARDIAS

- EL SURREALISMO EN DOS PLANOS DE MAN RAY
- LEONORA CARRINGTON EL ETERNO DESARRAIGO
- CREACIONISMO A MANSALVA EN VICENTE HUIDOBRO
- AGNÉS VARDA, LA ABUELA DE LA NOUVELLE VAGUE
- LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA Y EL ORIGEN DE LA PERFORMANCE

• JOHN STEINBECK. LAS ÁCIDAS UVAS DEL PARAÍSO • OMAR CÁCERES BAJO EL PRISMA DE MARÍA JOSÉ CABEZAS CORCIONE • MUSEO DE MI MEMORIA, HISTORIA PRIVADA Y NACIONAL A 43 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO EN CHILE • AHORA QUE ME ACUERDO, CUENTO DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
Adela Flamarique, Westport, Irlanda
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Mirsa Acevedo Molina, Santiago de Chile
María José Cabezas Corcione, Niebla, Chile
Jorge H. Calvo, Santiago de Chile
June Curiel, Bruselas, Bélgica
Héctor Uribe Morales, Santiago de Chile

Año 2, N°17
Septiembre de 2016
Diagramación: Claudia Carmona

EDITADA POR:

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

PORTADA:



Espacio de escritura. Marcel Duchamp
fotografiado por Man Ray

AGUATINTA

EDITORIAL

Originado en el ámbito bélico para designar a las filas de avanzada de un cuerpo militar, el vocablo *vanguardia* parece funcionar mejor en ese marco que en el de las corrientes artísticas donde su uso es tan frecuente. En este último, tiene la particularidad de servir como denominación sólo por un tiempo limitado, pues lo que entendemos por vanguardia deja de serlo al momento en que su propuesta se consolida y debe ceder sitio a las tendencias que vienen a desafiarla. Es decir, irónicamente, toda vanguardia está destinada a dejar de serlo o, citando a Theodor Adorno, "el concepto de vanguardia, que durante muchas décadas se reserva la corriente que en cada momento se declara la más avanzada, tiene algo de la comicidad de la juventud envejecida".

Éste es el motivo por el que quienes abordan el estudio de los movimientos artísticos que se han atribuido el apelativo, deban preferir la expresión

vanguardias históricas, aludiendo a un tiempo y escenario determinados.

De algunas de ellas nos ocupamos en esta edición de AguaTinta. En particular, de las que efectivamente vinieron a renovar la plástica, el cine, la literatura, la fotografía e, incluso, la relación de esas y otras disciplinas artísticas con su público, mediante postulados que hallaron articulación y asidero en reflexiones cuya validez es posible constatar aún, ya traspuesto el milenio, y a diferencia de ciertos conatos aislados por llamar la atención de la crítica, simples pataletas de algunos que creyeron -y de los que siguen creyendo- que basta con contrariar por contrariar.

Detrás de las propuestas que revisamos en este número, hay planteamientos estéticos profundos y cuestionamientos que honran el rol del arte, como elemento creador y renovador de las sociedades.

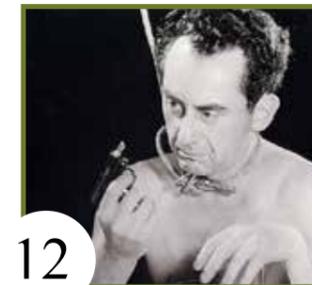
revista@aguatinta.org



CONTENIDOS DESTACADOS



4
Leonora Carrington.
El eterno desarraigo



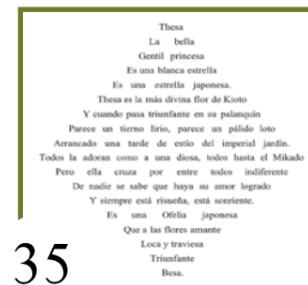
12
El surrealismo en dos
planos de Man Ray



22
Agnès Varda, la abuela
de la Nouvelle Vague



28
La performance y la
Internacional Situacionista



35
Creacionismo a mansalva
en Vicente Huidobro



40
Omar Cáceres bajo el
prisma de M. José Cabezas



42
John Steinbeck. Las
ácidas uvas del paraíso.



48
Museo de la Memoria.
Museo de mi memoria

Leonora Carrington.

El eterno desarraigo

Por Adela Flamarique

La obra de Leonora Carrington (1917 – 2011) invita al espectador a adentrarse en un mundo de magia y ocultismo, cuya misteriosa atmósfera aparece habitada por extraños personajes. Los viajes, el desarraigo y el exilio tomarán el protagonismo en esta subversión de la realidad en la que crítica, reivindicación y alquimia se dan la mano.



La búsqueda

La rebeldía de la artista, nacida en la localidad inglesa de Lancashire, se hace patente desde su niñez en el seno de una familia acomodada. Su predisposición a la fantasía fue fomentada por su niñera irlandesa, gracias a quien se enamoró de la Isla Esmeralda, su mitología y sus cuentos. La pasión por la lectura acrecentó su sensibilidad por el mundo, la vida, la muerte, el ser humano. Apoyada por su madre, tomó el arte como válvula de escape para una mente llena de interrogantes, el sendero a un mundo en el que todo es posible.

Aceptar las imposiciones sin objeción se convirtió en una tarea difícil para la artista. Su carácter la llevaría a pasar su niñez y juventud en estrictos colegios religiosos y varios internados europeos que, pese a sus intentos, no consiguieron poner límite a las ansias de conocimiento y exploración de Leonora. Finalmente, la joven decidió rechazar la vida acomodada londinense y huyó de Inglaterra para instalarse en París con su compañero, el surrealista Max Ernst, a quien conoció con sólo diecisiete años durante sus estudios en la academia Ozenfant de arte de la capital inglesa.

Su relación con el artista alemán introdujo a Leonora de Ileno en el entorno surrealista de París, donde se relacionó con figuras como Joan Miró, André Breton, Pablo Picasso o Salvador Dalí. Allí pudo observar de primera mano el desarrollo de las vanguardias, beber de los conocimientos, discusiones y debates compartidos en los cafés de la ciudad. Hasta que la Segunda Guerra Mundial truncó una vida de bohemia en la capital gala y supuso el inicio del camino de Leonora Carrington a un arte más crítico, pero también más profundo y complejo.

La reclusión de Max Ernst en un campo de concentración francés, unido a los horrores de la guerra, provocó la aparición de crisis nerviosas en la artista inglesa. Debido al avance de los alemanes, se vio obligada a huir a España, donde no corrió mejor suerte. Una violación sufrida en Madrid acentuó su estado nervioso y, por orden de su padre, fue internada en un psiquiátrico en Santander. Consiguió escapar dos años después, y en Lisboa se casó con el poeta Renato Leduc para poder huir a Nueva York. A partir de 1942, su destino sería, al igual que el de tantos otros

exiliados, el México de la posguerra, donde desarrollaría su obra más intensa.

El Surrealismo, ¿bandera de libertad?

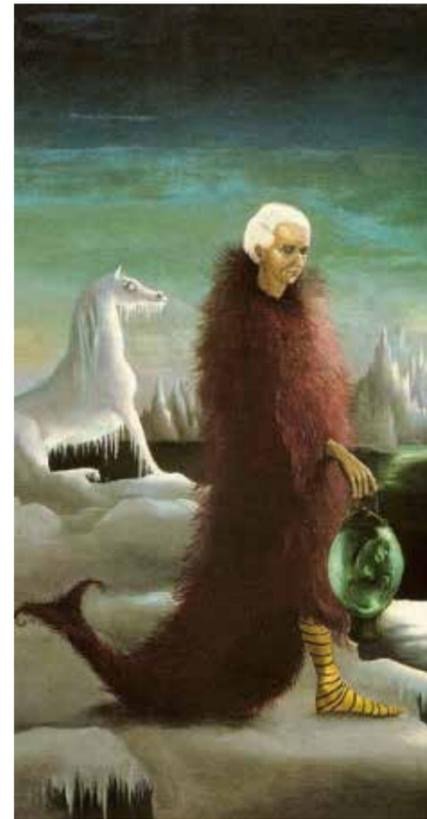
El trabajo de Leonora nos habla de su condición de mujer en el entorno vanguardista y de errante en un mundo en constante conflicto. Muchas mujeres se sintieron atraídas por el movimiento surrealista, debido a un aparente fomento de un arte en el que la importancia radicaba en lo personal. Sin embargo, pronto se evidenció que esta renovación fue superficial, y las mujeres intelectuales de principios de siglo tuvieron que reivindicar su capacidad y su valor, a menudo a la sombra de sus compañeros varones. Ninguna artista fue puesta en la lista oficial de miembros del movimiento, y la mujer quedó excluida del papel creativo para ser considerada únicamente una suerte de musa, simple objeto de deseo de los hombres que ellos representaban sin salirse del estereotipo.

La respuesta de Carrington fue directa: tomó los principios del Surrealismo y sus vivencias en el mundo para subvertirlos y crear un universo propio a través de un arte independiente. Hizo suyos el anhelo de búsqueda y exploración presentes en esa corriente, y técnicas

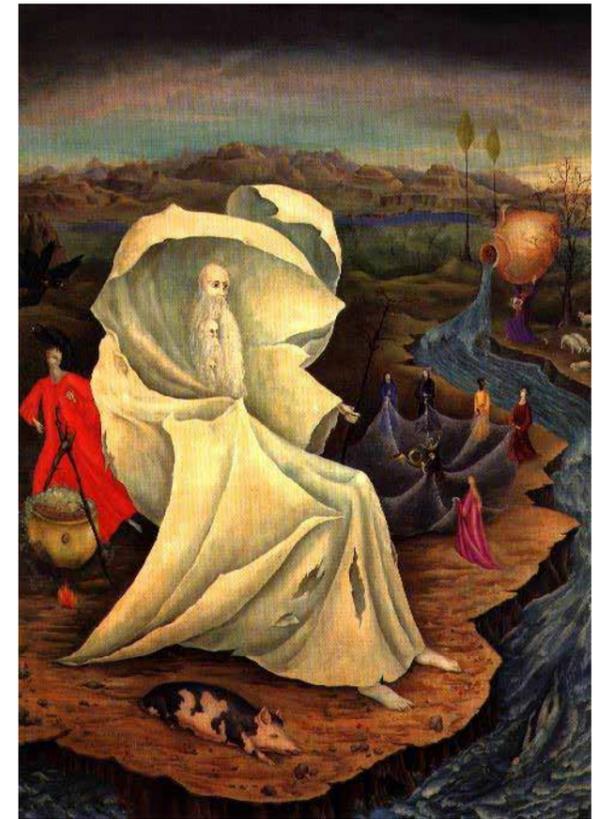
como el *frottage*, el *fumage* o la decalcomanía, que utilizó para después realizar sus detalladas imágenes, tomando así las herramientas surrealistas del azar para posteriormente controlarlo. Adoptó la subversión y la parodia del movimiento, a la vez que criticaba sus aspectos negativos, buscando una forma de autonomía vital y estética en la que el desarrollo espiritual alcanza una gran importancia. La reivindicación de la autoconciencia femenina es muy acusada en su obra, pues la artista se rebeló contra dos patrones de feminidad muy estrictos: el de su padre y el de los surrealistas. Carrington era consciente de las fuerzas culturales que imponían una jerarquía de géneros y tomó ese lenguaje inventado por el hombre para crear su propia imagen de lo femenino. Su fantasía juega con la cultura para parodiar y destruir los roles de género impuestos, ironizando acerca de las negativas asociaciones entre la mujer y la maldad, o la mujer y la ingenuidad de la infancia. La artista se centró en la búsqueda de un desarrollo personal y artístico, sin cabida en el restringido círculo surrealista ni en la hermética sociedad de la época, y llegó a su plenitud artística en la etapa mexicana, alejada de la vanguardia europea.



Autorretrato en el albergue del caballo del alba (1936-37).



Retrato de Max Ernst, 1939.



La tentación de San Antonio, 1947.

El exilio

México se convirtió en la patria de Leonora y no es casualidad que su obra alcanzara el cénit en este país. A su llegada, el ambiente romántico y entusiasta que imperaba no pasó desapercibido para Carrington, quien observó con curiosidad el anhelo de cambio social y cultural allí presente. Alejada de las reglas europeas, pero al mismo tiempo desvinculada de las tendencias mexicanas, abrazó el momento perfecto para dar rienda suelta a un estilo e iconografía propios. Tras el viaje que la llevó a México comienza ahora uno interior que tiene como meta el autodescubrimiento y su autoafirmación como creadora.

Junto con la Segunda Guerra Mundial, la derrota de la República Española aumentó el número de inmigrantes exiliados. El presidente Lázaro Cárdenas fomentó el asentamiento de miles de personas en México como su segunda patria, muchas de ellas intelectuales que, como Carrington, mantuvieron vivo el espíritu de su cultura, contribuyendo además a un enriquecimiento del movimiento cultural local que desembocaría poco después en una verdadera revolución pictórica.

La artista se vio influida por el arte mexicano, los mitos e historias de los indios de Chiapas o el *Popol vuh*, que narra la cosmogonía maya. Junto a la cultura del país que la acogió, Carrington toma innumerables y diversas influencias para el desarrollo de su trabajo pictórico, escultórico y literario. El budismo, la Qabbalah, el Tarot y la ciencia se conjugan con la literatura de Lewis Carroll o el Romanticismo alemán y francés, la obra del suizo Carl Gustav Jung y la cultura celta, pues muchos de

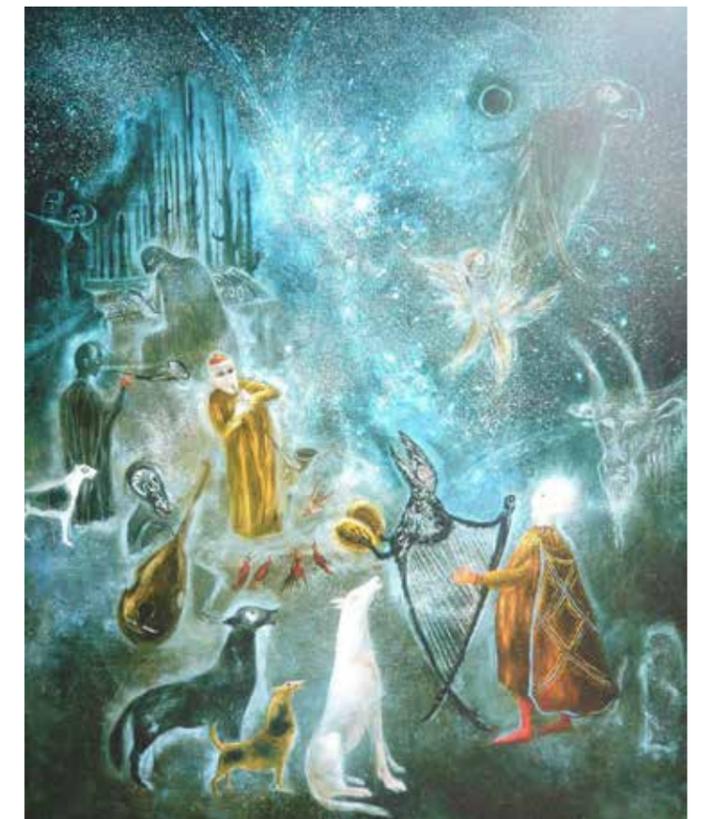
sus personajes, tanto en su obra artística como literaria, toman su nombre de los antiguos dioses de la mitología irlandesa. Compartió sus intereses con la artista española Remedios Varo, a quien había conocido anteriormente en París y que en México se convertiría en su compañera de viaje interior. La escritora Janet Kaplan dijo de ellas que "compartían la sensación de que ambas estaban especialmente inspiradas por extrañas fuerzas internas, que habían sido elegidas para un viaje psíquico especial". La poetisa Adrienne Rich llamó a este viaje "la noche abismal de la memoria femenina", en el que las artistas compartieron un proceso de descubrimiento creativo que las llevó a ser calificadas por André Breton como "los más bellos haces de luz" de la pintura de la posguerra.

La obra

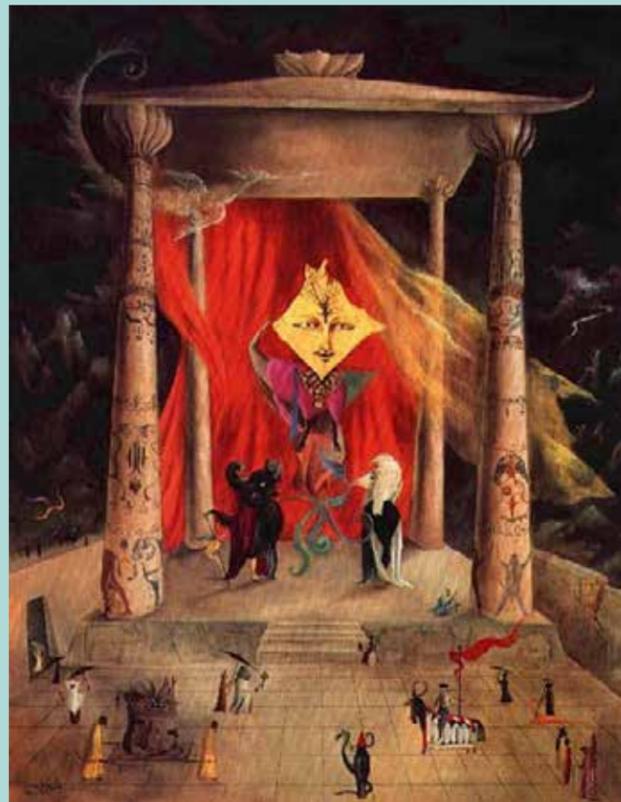
La zona de libertad creativa que acabó siendo México le permitió dar con un nuevo punto de orientación. Tomó el hogar espiritual como alternativa ante la falta del hogar material que le fue arrebatado. Su obra, sin estar subordinada a lugares existentes, dota de especial importancia a lo espiritual. Leonora tomó el caballo como su *alter ego*, figura de liberación por excelencia. Concibió esta libertad como natural a través de un animal ligado al chamanismo y que en su obra siempre será de color blanco, tal y como muestra una de las obras emblemáticas de Carrington, *Autorretrato en el albergue del caballo del alba*. El caballo, animal sagrado de la leyenda celta de los Tuatha dé Danann, es también símbolo de la masculinidad en los estudios de Freud, con los que la artista rompe para elegir su género



La gigante (la guardiana del huevo), 1947.



Mexico City, s/ fecha.



Izquierda, arriba: *La hermana del Minotauro*, 1953.
 Izq., abajo: *Sidhe. La gente blanca de Tuatha dé Danann*, 1954.
 Derecha, arriba: *El juglar*, 1954.
 Derecha, abajo: *El templo de la palabra*, 1954.

y reivindicar la posibilidad y el derecho de hacerlo.
 Hay en sus lienzos algo que no podemos alcanzar, un anhelo espiritual que desea desembocar en una iluminación mística. Esto no era ajeno al Surrealismo y ya el propio Breton reivindicaba en su *Segundo manifiesto surrealista* el ocultismo como fuente de creatividad, pero Carrington va más allá: la reivindicación de la figura femenina le lleva a enfatizar las fuerzas biológicas de la mujer y un misticismo muy personal. Su crítica y su creatividad la ponen en contacto con los poderes femeninos, biológicos, míticos y legendarios, y por ello su obra está plagada de símbolos como la luna y el sol, alusiones a la maternidad y al sexo femenino, ofreciendo una iconografía alternativa a la surrealista. Su trabajo

refleja la fe de Carrington en la necesaria y subversiva naturaleza de la diosa femenina que, junto con la figura de la bruja, tomará el protagonismo de la obra especialmente en su última etapa pictórica, de la mano de la magia y la alquimia, y simbolizando una transmutación conceptual del "yo". Leonora Carrington se anticipó al interés de muchas mujeres al movimiento feminista de finales de los sesenta en obras como *Mujeres conciencia*. La figura de la bruja anciana, presente en obras como *Kron Flower*, se inspira en las primeras diosas como las Hilanderas o las Furias, y establece en la obra una superación de los modelos de feminidad y de las condiciones hegemónicas del patriarcado. Supone una transformación del cuerpo femenino en la que se reivindica lo espiritual por encima

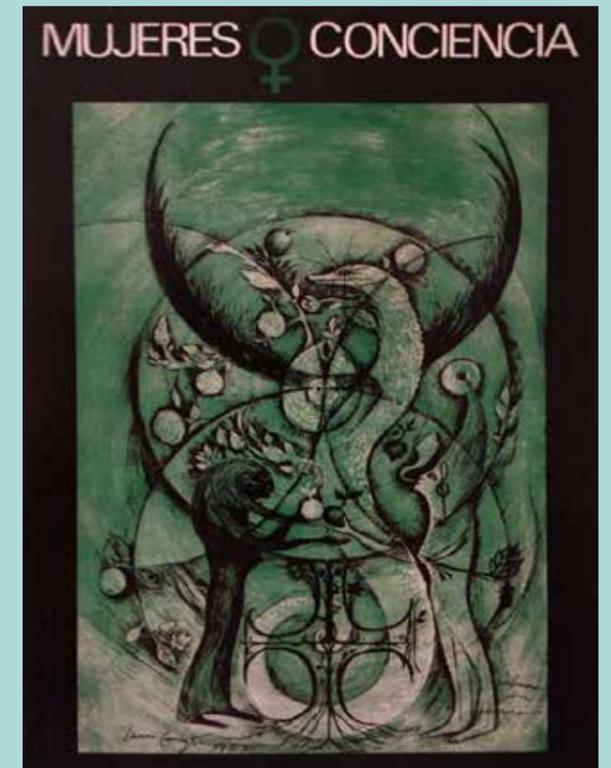


Adieu Ammenotep, 1960.

The Palmist, s/ fecha.



Mujeres conciencia, 1972.





El baño del pájaro, 1974.

un alma humana que acoge una parte animal y, en medio de ambiguos paisajes, crea seres y objetos de fuera de este mundo, mezclando sueño y realidad. La presencia de lo mágico es notable en escenarios fantásticos que coexisten con actividades cotidianas simbólicas. El juego se convierte en parte importante de esta realidad alternativa, actividad que permitió a Leonora, según Benjamin Péret, "jugar de manera peligrosa, tentando al diablo hasta volverlo loco".

La novia del viento

Si algo destaca en la vida y obra de Leonora Carrington es el ansia de libertad. La guerra, el exilio, la locura, la vida entera a la espalda no le impidieron ser fiel a sí misma, pintar y vivir como sentía. Su trabajo no es algo externo e independiente a ella, sino su propio mundo interior llevado a la pintura, a la escultura, a la literatura, expresado tal y como ella lo vivía.

No sería incorrecto hablar de exilios en plural, pues la artista no sólo se vio obligada a abandonar un país, una ciudad, un continente. Su condición de mujer en el contexto del movimiento surrealista la dejó apartada de las listas oficiales y del reconocimiento que su trabajo merecía, lo que supuso un destierro artístico. Esta misma condición de mujer, unida a su exilio y su participación en los movimientos de izquierda dieron como resultado su olvido en el campo de interés y estudio histórico artístico: un exilio histórico. Carrington llevó a cabo su obra consciente de que ésta quedaría en un segundo plano con respecto a la de sus compañeros varones y aquellos que no sufrieron el exilio, si bien en estos últimos años se ha dado una recuperación de los trabajos de los artistas que encontraron en México su segunda patria tras huir de la guerra. Leonora fue ejemplo de mujer surrealista y creadora independiente que adoptó una postura más personal y utilizó su obra como medio de exploración

de las construcciones sociales, y que ahora reclama su poder y su lugar en la vida.

Muchos de sus personajes son femeninos y aparecen acompañados por animales, consecuencia de su creencia de que cada ser humano tiene un animal específico que es su guía y compañero. La artista concibe

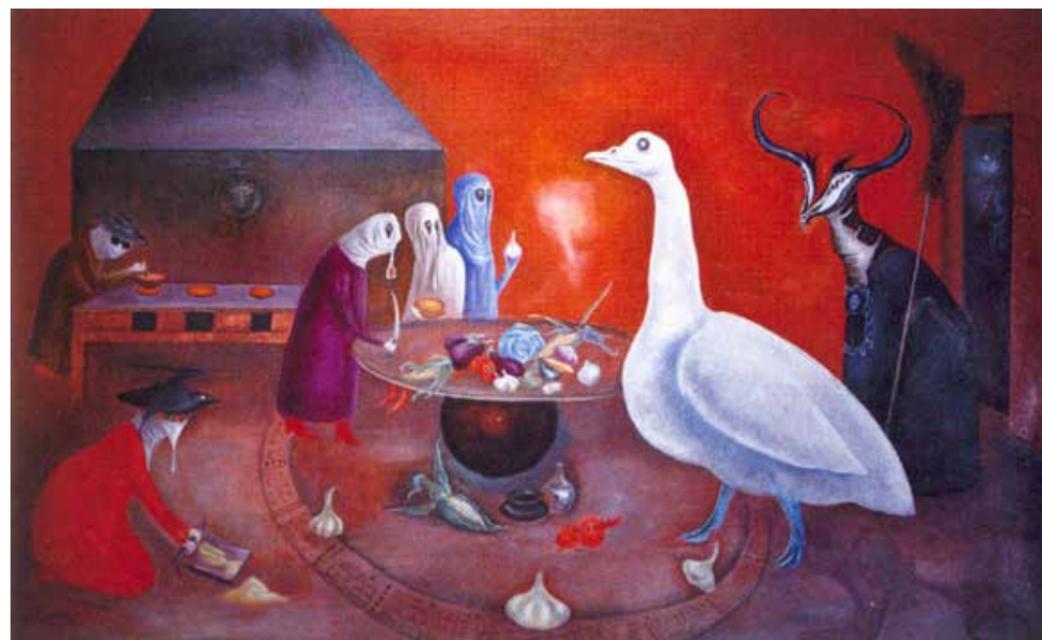
psicológica y espiritual, para vencer los límites de la sociedad y de sus propias tragedias personales.

Carrington, a diferencia de la mayoría de los artistas exiliados en México, jamás volvería a Europa. Su país de acogida le había dotado del nivel de independencia que en su país de origen no le fue dado debido a la guerra. Vivió en Ciudad de México hasta el día de su muerte el 25 de mayo de 2011, luchando intensamente a favor de

los derechos de las mujeres y llevando a cabo una obra artística en la que todo puede ocurrir y, a menudo, nada puede expresarse con palabras.



El mundo mágico de los mayas, 1975.



La cocina aromática de la abuela Moorhead, 1975.



Kron Flower, 1987.

Man Ray. Surrealismo en dos planos

Por Marcia Vega

Creación y testimonio. Son dos ámbitos en los que el polifacético e inquieto fotógrafo estadounidense se movió a sus anchas. El legado resultante es documento de una época: imágenes de su propia experimentación fotográfica enmarcada en el Surrealismo y una serie de retratos que hizo de exponentes de este movimiento, con quienes estableció vínculos artísticos y de amistad.



Rayograph.

Nació como Michael Emmanuel Radnitzky en Filadelfia en 1890, de padres judíos, de Ucrania y Bielorrusia, quienes se mudaron al barrio Williamsburg en Brooklyn, New York en 1897 y cambiaron su apellido por el de Ray por temor al antisemitismo. Al acortar su apodo, Manny, a Man, su nombre evolucionó a Man Ray. En la escuela secundaria, aprendió dibujo a mano alzada, redacción y otras técnicas de la arquitectura y la ingeniería. Sobresalió en su clase de arte, frecuentaba museos y estudió las obras de los viejos maestros por su cuenta. Después de graduarse en 1908, rechazó una beca para estudiar arquitectura, y se dedicó a su carrera como artista; cursó dibujo con Robert Henri en 1912 en la Escuela de Arte Ferrer. Conoció a maestros y artistas influyentes como Samuel Halpert, Max Weber y Adolf Wolff, y estaba rodeado por personas con ideas anarquistas, que ayudaron a dar forma a su

propia ideología.

A los veinte años se vio atraído por las obras expuestas en la galería de arte local de Alfred Stieglitz, un fotógrafo muy interesado en el arte europeo moderno, para quien realizó su primer cuadro cubista en 1913 y donde establece sus primeros contactos con los artistas de la vanguardia y las tertulias de la familia Arensberg, intrépidos coleccionistas de arte contemporáneo que jugaron un papel fundamental en la promoción del arte de vanguardia e ideas en los Estados Unidos.

Trabajó como grabador y en una agencia de publicidad, como artista comercial y fue ilustrador técnico en varias compañías de Manhattan.

Se vio inspirado por el Armory Show de 1913, que contó con las obras de Pablo Picasso, Wassily Kandinsky y Marcel Duchamp. Ese mismo año, después de compartir brevemente un pequeño estudio en Manhattan con Adolf Wolff, se trasladó

a una colonia de arte floreciente en Ridgefield, Nueva Jersey, y compartió una pequeña choza con Samuel Halpert. Después de experimentar con un estilo cubista de la pintura, cambió hacia la abstracción.

En 1914, Ray se casó con la poeta belga Adon Lacroix, unión que fracasó tras unos pocos años.

Un año después realiza su primera exposición individual como pintor en la Daniel Gallery de Nueva York y comienza a mostrar interés en la fotografía, por lo que compra su primera cámara. Conoce al artista francés Marcel Duchamp; junto a él y a Francis Picabia fundan el movimiento Dadá neoyorquino que publicaba su propia revista, *The Ridgefield Gazook*. En 1916, conformaron además la Sociedad de Artistas Independientes (*Société Anonyme, Inc.*) con Katherine Dreier, una prominente coleccionista de arte. *Société Anonyme* fue el primer museo dedicado a exhibir y promover el arte moderno en Estados Unidos, precediendo en nueve años al Museo de Arte Moderno.

El energético movimiento Dadá fue un intento por crear una obra tan absurda que confundiese el sentido de la realidad del espectador. Los dadaístas tomarían los objetos cotidianos y los presentarían como si fueran obras de arte terminadas. Para Man Ray, la experimentación del movimiento Dadá no era rival para las salvajes calles de la gran manzana, y escribió: "Dadá no puede vivir en Nueva York. Todo Nueva York es Dadá y no tolerará un rival".

En 1918 trabaja con aerógrafos sobre papel fotográfico y tres años más tarde se muda a París atraído por sus movimientos artísticos. Gracias a Duchamp, conoció a algunos de los artistas y pensadores más interesantes de la época, a muchos de los cuales capturó con su lente, en pleno auge del Surrealismo. Fue bienvenido en este grupo, convirtiéndose en el fotógrafo extraoficial de los grandes genios del arte moderno y se asoció a los círculos surrealistas de artistas y escritores del Dadaísmo parisino. Entre los muchos modelos de este período están Pablo Picasso, Ernest Hemingway, Salvador Dalí, Gertrude Stein, James Joyce y la famosa intérprete Kiki de Montparnasse, que durante seis años fue su modelo, musa y amante.

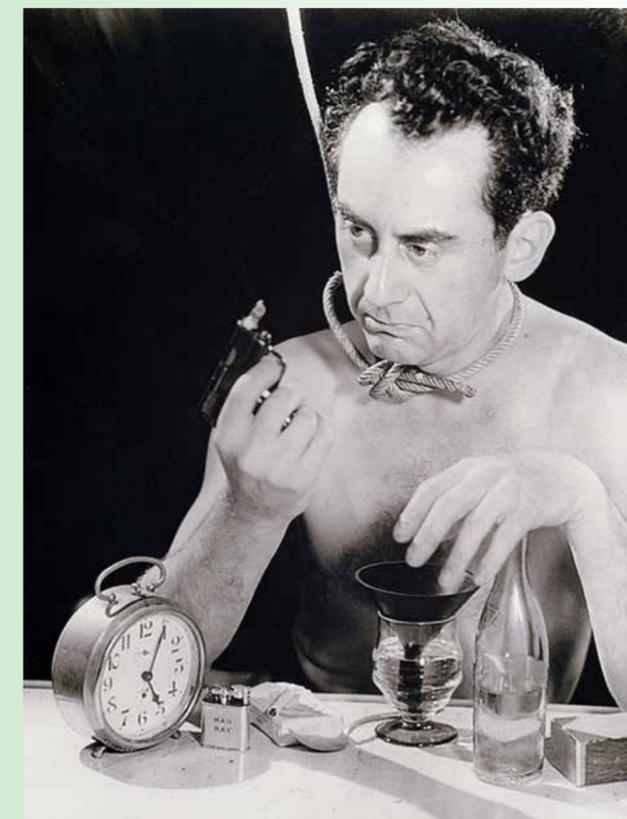
Sus experimentos con la fotografía incluyen el redescubrimiento de cómo hacer imágenes "sin cámara", que llamó rayografías. Su estilo marcó los efectos duros e inesperados de imágenes negativas, yuxtaposiciones inusuales de objetos identificables, imágenes abstractas obtenidas con objetos en movimiento expuestos sobre un papel sensible a la luz y luego revelado.

Muchos artistas respondieron positivamente a la atrevida combinación de Man Ray del minimalismo, el azar y el absurdo, y en 1922 publicó su primer libro titulado *Champs délicieux*.

El Surrealismo y el Dadaísmo se separan definitivamente en 1925 y Man Ray opta por la primera opción. La confirmación de esto producirá su primera exposición surrealista en la galería Pierre de París, ese mismo año.

A fines de los 20, mientras colaboraba con la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, contrata a

Cuando me dijeron que yo era un adelantado a mis tiempos, respondí: "No, no lo soy; yo soy parte de mi tiempo, son ustedes los que están por detrás de los tiempos".



Man Ray. Self-portrait, suicide, 1932.

la fotógrafa Lee Miller como asistente. Ella se convirtió en el tema de sus fotografías y su amante durante tres años. Con ella, Ray crea sus primeras solarizaciones, también conocidas como el "efecto Sabatier", negativos reexpuestos a la luz blanca durante el revelado, por lo que se dice que juntos reinventaron esta técnica.

Llevó la fotografía más lejos y dirigió varios cortometrajes vanguardistas influyentes, como *Cinéma pur, le retour a la raison* (1923), *Emak-Bakia* (1926), *L'étoile de mer* (1928) y *Los misterios del Castillo de Dé* (1929). Marcel Duchamp también ayudó con la cinematografía de su película *Anemic Cinema* (1926) y Ray hizo la cámara en *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger. Por su parte, en la película de René Clair *Entreacte* (1924), Man Ray aparece en una breve escena jugando al ajedrez con Duchamp.

La Segunda Guerra Mundial obligó a Man Ray a abandonar París; se trasladó a Hollywood, donde trabajó en un principio como profesor y paralelamente exponía en Los Angeles, Santa Bárbara, Pasadena y Nueva York.

Por diez años ejerció como fotógrafo de moda. En este medio produce imágenes como nadie lo había hecho antes y cambia para siempre esa disciplina a través de su trabajo para publicaciones como Vogue, Harpers Bazaar y Vanity Fair. Fue uno de los primeros fotógrafos que ejerció el control sobre sus instantáneas, gracias a lo que más tarde se convertiría en una obsesión eminentemente moderna: el retoque fotográfico. Cuentan que en una ocasión le dijo a una cliente: "Tengo un retocador maravilloso, señora. ¿Qué edad quiere tener?"

A lo largo de la década de 1930, Man Ray continuó pintando, esculpiendo y tomando retratos a los surrealistas, cuyas disposiciones liberales fueron similares a las suyas.

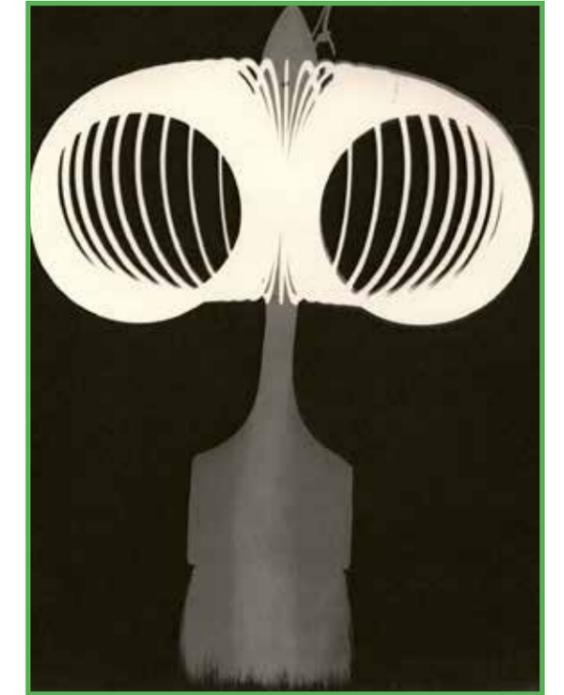
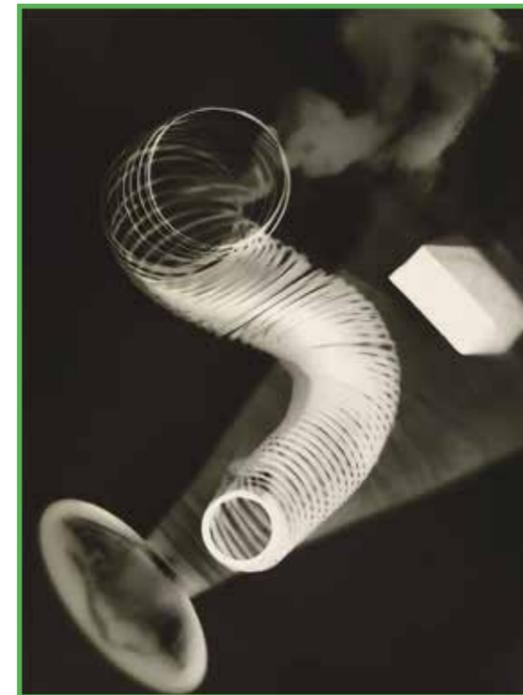
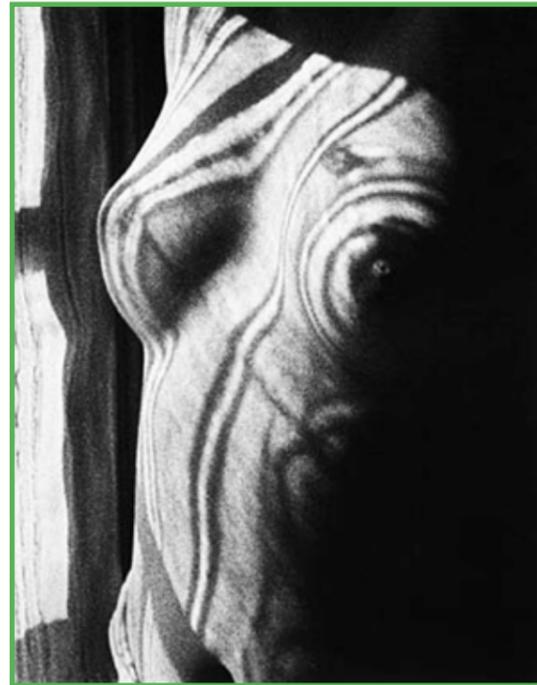
En el otoño de 1944, Ray fue objeto de la primera retrospectiva de su obra en el Instituto de Arte de Pasadena, que reunió pinturas, dibujos, acuarelas y

fotografías de su autoría cubriendo un período de treinta años de labor. Tuvo una exitosa carrera como fotógrafo en Hollywood, pero sentía que la ciudad carecía del tipo de estímulos y reconocimiento que él deseaba. A pesar de ser su propio país, sentía que los críticos estadounidenses no lograban comprenderlo, que se confundían con su versatilidad.

Conoció a su última esposa, Juliette Browner, en 1946 y se casaron en una doble boda junto a la pareja conformada por Max Ernst y Dorothea Tanning.

Volvió a París y en sus últimos años se dedicó a escribir su autobiografía, *Self portrait*, publicada en 1963, y a experimentar con la fotografía en color. Uno de sus retratos tardíos más destacados, hecho en 1968, fue el de la actriz francesa Catherine Deneuve, cuyo rostro Man Ray capturó para la revista británica *The Sunday Times*.

Continuó exhibiendo su arte en los años siguientes,



Página anterior

Izquierda, arriba: *Le violon d'Ingres*.
Izquierda, abajo: *Fashion Photography*.
Derecha, arriba: *Retour à la raison*, 1923.
Derecha, abajo: *Glass tears*.

Esta página

Izquierda, arriba: *Flowers*, 1934.
Izquierda, abajo: *Untitled Rayograph*, 1922.
Derecha, arriba: *Mlle. Barcinska*, 1932.
Derecha, abajo: *Rayograph*.

con retrospectivas de su obra, en Los Ángeles, Milán, Rotterdam, Humblebaek y París. Falleció el 18 de noviembre de 1976 y fue enterrado en el cementerio de Montparnasse, en su querido París. Sus trabajos innovadores se encuentran en exhibición en museos de todo el mundo y se le recuerda por su ingenio artístico y originalidad. Como dijo una vez su amigo Marcel Duchamp: "Su logro fue tratar a la cámara como se trataba al pincel, como un mero instrumento al servicio de la mente".

Selección de publicaciones:

Man Ray y Tristan Tzara. *Champs délicieux: album de photographies*. París, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922.

Man Ray. *Revolving doors, 1916–1917: 10 planches*. París, Éditions Surrealistes, 1926.

Man Ray. *Man Ray: photographs, 1920–1934*, París, Hartford, CT, James Thrall Soby, 1934.

Éluard, Paul y Man Ray. *Facile*. París, Éditions G.L.M., 1935.

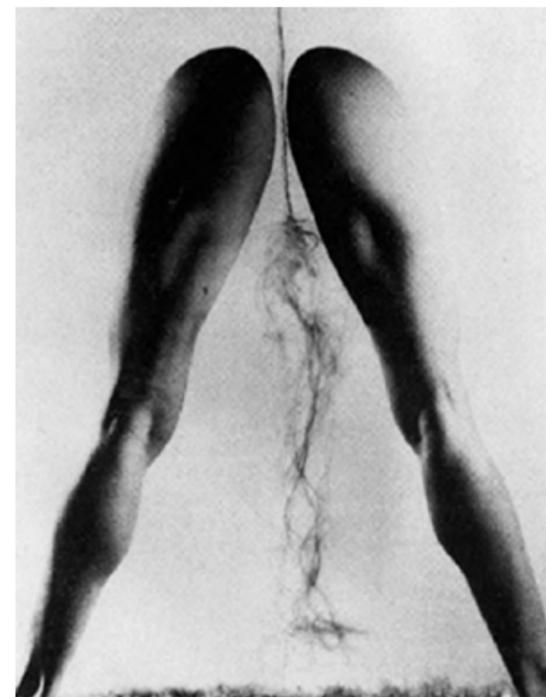
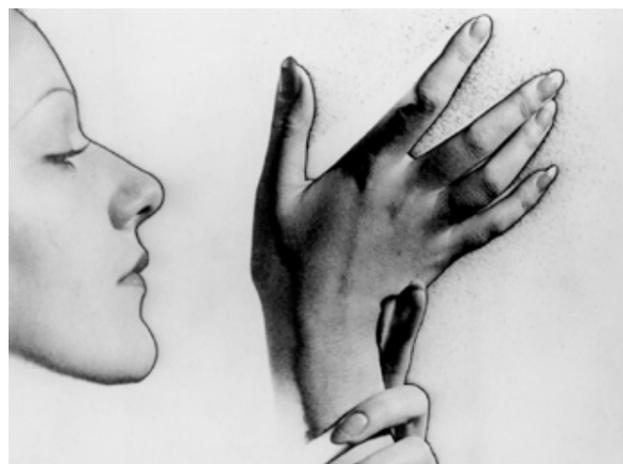
Man Ray y André Breton. *La photographie n'est pas l'art*. París, Éditions G.L.M., 1937.

Man Ray y Paul Éluard. *Les mains libres: dessins*. París, Éditions Jeanne Bucher, 1937.

Man Ray. *Alphabet for adults*. Beverly Hills, CA, Copley Galleries, 1948.

Man Ray. *Self portrait*. London, Andre Deutsch, 1963.

Man Ray y L. Fritz Gruber. *Portraits*. Gütersloh, Germany, Sigbert Mohn Verlag, 1963.



Página anterior

*Izquierda, arriba: Solarized Portrait of Lee Miller, c.1930.
Izquierda, abajo: Photography as Art, Profile and Hands.
Derecha, arriba: Male Torso, 1930.
Derecha, abajo: Rayograph. The Kiss, 1922.*

Esta página

*Izquierda, arriba: Marquise Casati, 1922.
Izquierda, abajo: Dora Maar's Legs.
Derecha, arriba: Barbette, doble exposición.
Derecha, abajo: Love Abstractions, 1926.*



Marcel Duchamp



Dora Maar



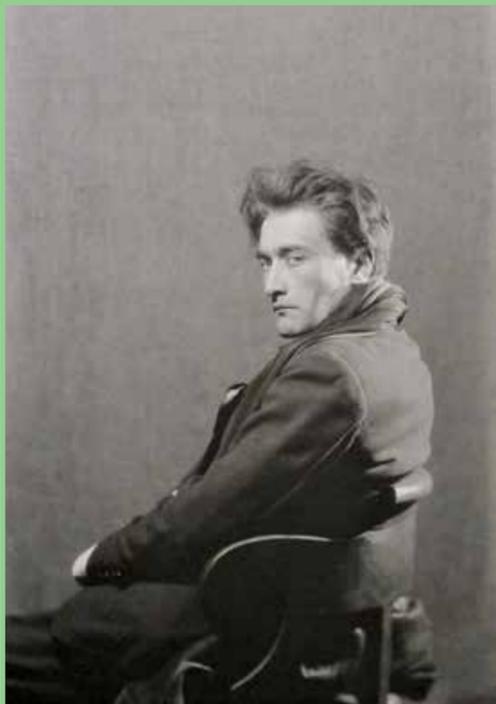
Piet Mondrian



Ezra Pound



André Breton



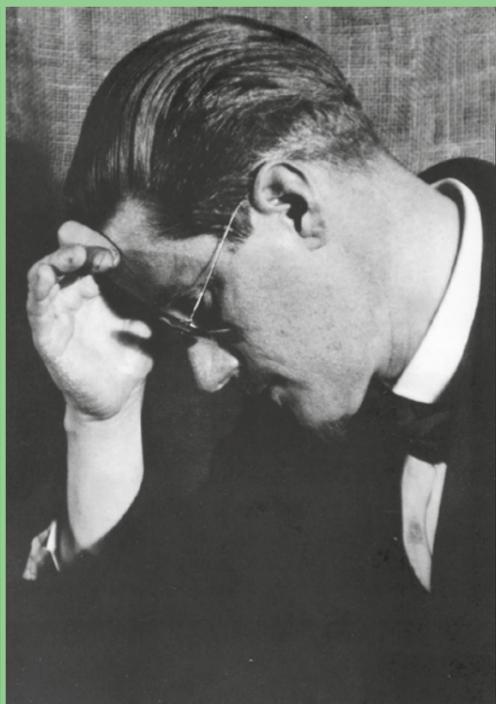
Antonin Artaud



Le Corbusier



Ernest Hemingway



James Joyce



Jean Cocteau



Pablo Picasso



Salvador Dalí

Foto fija:

INLAND
EMPIRE

Por Marcia Vega

**Te mostraré luz ahora.
Arde brillante para siempre.
No más mañanas tristes.
Estás en las alturas ahora, amor.**

El filme *Inland Empire* (2006), del realizador David Lynch, tomó dos años y medio en completarse y fue la primera película del cineasta que ha sido rodada íntegramente en video digital de definición estándar. El largometraje es una coproducción de Francia, Polonia y Estados Unidos. Lynch incluye en ella algunas de las imágenes de *Rabbits* (película que el propio Lynch colgó en su página web en 2002), así como secuencias de video nunca antes vistas de sus caracteres. También utiliza a los conejos para rodar varias escenas que implicaban personajes humanos. Lynch describió la historia como “un misterio acerca de una mujer metida en grandes dificultades”. El reparto incluye a actores habituales del director, como Laura Dern, Justin Theroux, Harry Dean Stanton y Grace Zabriskie. La película, que ha sido interpretada como un compendio del cine del director y ha sido clasificada entre los 10 filmes más subestimados de la década, es una realización experimental, surrealista, y técnicamente brillante.

A cargo de la foto fija estuvo **Michael Roberts**, por quince años fotógrafo *freelance* en Nueva York, San Francisco y en el área de Los Ángeles. Roberts retrata sin esfuerzo a celebridades de carácter y es un experto en iluminación en moda. Trabaja en comercio electrónico, *looks-books*, galerías y publicidad. También fotografía talentos para agencias en Beverly Hills y el centro de Los Ángeles. Lo más importante es su habilidad para capturar imágenes que interpelan a la gente.

Entre sus créditos en IMDb se encuentran: *Uterior Motives: Reality TV Massacre* (2016), *Until We Meet Again* (2016), *Lap Dance* (2014), *4Play* (2014), *My Sister's Wedding* (2013), *Garbage* (2013), *Queen of the Lot* (2010), *Love at First Hiccup* (2009), *The Perfect Sleep* (2009), *My Bloody Valentine* (2009), *Just Add Water* (2008), *American Fork* (2007), *Imperio* (2006); el filme para TV *1%* (2008); los cortometrajes *Don't Gag Me* (2007), *The Man Under the Tree* (2007), *Rumbero* (2007) y *Goodnight, Vagina* (2007), y la realización en video *Snakes on a Train* (2006).

Enlace para ver la película:
www.youtube.com/watch?v=Qkwe0ZxJ5a4

Reseña:
Neruda (2016)

Por Claudia Carmona Sepúlveda

La luz de un letrero de neón titila roja –no tan a lo lejos– y se apaga. Con ella se despide el personaje de Óscar Peluchonneau (Gael García Bernal) y uno de los filmes más hermosos que hayamos visto en los últimos años. La sensación reconforta: hemos asistido a una realización en la que nada falla ni queda en deuda, o, dicho en justicia, en la que todo funciona de maravilla.

Y es que *Neruda*, la recién estrenada película del realizador chileno Pablo Larraín, cumple, supera y amplía toda expectativa. Si el espectador espera ver un filme sobre la compleja figura del vate parralino, ciertamente lo hallará; si busca una historia que narre la persecución de que fueron objeto los comunistas en tiempos de Gabriel González Videla, no se sentirá defraudado; si se decidió a pagar la entrada para ver a Luis Gnecco en el tremendo desafío de dar voz al Poeta universal, se verá compensado. Lo que difícilmente haya estado en los planes de los asistentes a este estreno, era dar con una producción que *re-crea* no sólo la vida del Chile del 40, los anhelos y ambiciones de sus gentes o el peso de un futuro Nobel de Literatura gravitando en la élite artística mundial, sino las propias posibilidades creativas, pues se trata de un verdadero ejercicio metaliterario que, por decirlo en forma muy llana, difumina los límites entre realidad y ficción. Decimos metaliterario y no metacinematográfico porque es la literatura la que sirve de vehículo para la creación a pulso de Peluchonneau –personaje real, pero ficcionado–, a quien el fugitivo Neruda va dejando novelas policiales que trazan, que dan forma a su carácter al paso de los acontecimientos.

Son dos seres con ansias de convertirse en leyenda, y cada cual utilizará al otro para conseguirlo. Neruda, desafortunado Senador de la República, ha pasado a la clandestinidad tras ser acusado de subversión por el gobierno de González Videla (encarnado por el siempre magistral Alfredo Castro). El Partido le aconseja salir del país, pero el poeta, que ya sabe de reconocimientos y goza de un prestigio internacional que considera superior a todo fuero político, no escapará como un comunista más; augura –y anhela– una “persecución salvaje”. No pierde oportunidad de señalar que espera que le pisen los talones y disfruta desafiando a su perseguidor. Éste, por su parte, es un joven detective cuya única certeza



es que su madre fue una prostituta. El resto de su aún breve biografía se sustenta más en un *querer ser* que en un *haber sido*. Convencido de ser hijo del fundador de la Policía de Investigaciones de Chile se siente depositario de una herencia que debe honrar. De ahí que dar captura a Neruda sea para él un desafío profesional y personal.

Gael García Bernal está magnífico en el papel. Sin

muchos diálogos –la mayor parte de sus parlamentos están en *off*– y escaso de gestualidad facial o corporal, apoya su rol en una mirada que acaba haciéndose entrañable al espectador, mezcla de una determinación férrea y de la tristeza propia de un muchacho demasiado acostumbrado a vivir de migajas.

Larraín –que, lejos del encomio gratuito y tan frecuente de filmes biográficos, desacraliza y humaniza al Premio Nobel chileno– logra con esta película una sinfonía digna del mejor orquestador. En ello, tremendo mérito del guionista Guillermo Calderón, con quien Larraín ya trabajó en *El Club*. Fue capaz de poner frases en boca de una figura mundialmente conocida, archicitada y referida, tanto como de lograr diálogos francamente notabilísimos. Por ejemplo, el del travesti –también impecablemente actuado por Roberto Farías– a quien interroga Peluchonneau, o aquéllos con que personajes de las clases populares enrostran a Neruda, con respeto y sin estridencias, la diferencia entre ser comunista pobre y comunista famoso, o el que sostienen el detective y la Hormigueta, Delia del Carril (la argentina Mercedes Morán), una reflexión existencialista a dos voces, enmarcada en una atmósfera que cambia de escenario y temperatura con maestría. Algo similar a lo que ya había hecho Larraín con los diálogos traspuestos de set en set entre Neruda y el expresidente Alessandri (Jaime Vadell). Y si hablamos de atmósfera y temperatura, los bellos parajes del sur de Chile ven exacerbadas sus virtudes gracias a una fotografía bellísima que retrata la copiosa lluvia de la Araucanía, que no es gris sino profundamente verde y azul, y los blancos pasos cordilleranos en los que Larraín usa el contraluz a su favor.

No sobran superlativos. Simplemente se trata de una película redonda, una pieza maestra para ver no una sino varias veces. Se disfruta lo mismo, o más si cabe, en cada oportunidad.

Agnès Varda, la abuela de la *Nouvelle Vague*

Por Vivian Orellana Muñoz



Vanguardia en el cine

A partir de la década de 1920 surgen las primeras vanguardias cinematográficas inspiradas en el legado de los realizadores impresionistas, quienes buscaban hacer un arte que, con influencia del cubismo y del expresionismo, rompiera con lo establecido. Algunos exponentes son Marcel l'Herbier con *El inhumano* (1924) y Louis Delluc, teórico, crítico y cineasta, en cuyo honor hay hoy un premio de cine alternativo en Francia, quien propone películas de estilo sicológico, que muestren el alma de sus personajes. También hubo una mujer pionera e impulsora de las vanguardias, teórica en arte, Germaine Dulac, responsable de una gran polémica generada algo más tarde, en 1928, con su filme *La concha y el reverendo*. Con guion de Antonin Artaud, es considerada la primera película surrealista antes de la consolidación de esta corriente, y describe las alucinaciones eróticas que despierta en un clérigo la esposa de un general. Es con el *Manifiesto surrealista* de André Breton, en 1924, que el cine experimental francés hace su aparición. En ese marco, el español residente en París, Luis Buñuel, realiza su ópera prima *El perro andaluz*, coescrita con Salvador Dalí, la cual muestra magistralmente el ideario surrealista y materializa las representaciones oníricas de ambos artistas. Por su parte, el danés Carl Theodor Dreyer destaca con su realización *La Pasión de Juana de Arco*, mientras lo propio hacen los franceses René Clair y Jean Renoir, el primero con *El sombrero de paja de Italia*, pieza de un cine mudo muy representativo de su época, y el segundo, hijo del pintor impresionista Auguste

Renoir, mediante la aceptación, en 1927, de un pequeño rol en una película del brasileño Alberto Cavalcanti, voz muy influyente en el cine de principios del siglo veinte en su país. Algunas de las obras más notables de este último son *Nada más que las horas* y la comedia musical *Champagne Charlie*. Renoir desarrolla una larga carrera cinematográfica. *La perra*, en 1931, es su primera película sonora. En Inglaterra y Estados Unidos adquiere peso la figura del nacido británico, Alfred Hitchcock. El autor de *Psicosis* y *Los pájaros* es considerado el maestro del suspenso y pionero en las técnicas del cine de terror. Más tarde será el neorrealismo italiano que influenciará el cine, apostando por mostrar la realidad tal cual es, sin intervención subjetiva del autor; una forma de reacción al ambiente de la posguerra y a la dictadura de Mussolini. Sus grandes exponentes son Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconti. Pero Francia contrapone al cine neorrealista una estética experimental naciente, la *Nouvelle Vague*, que acuñó el concepto de cine de autor. En esta corriente nos detendremos para conocer su historia y, de paso, saludar a Agnès Varda, única mujer representante de ese período rico en creaciones independientes y rupturistas en relación al cine que se desarrollaba en Hollywood o se inspiraba en él.

Los cimientos de la Nouvelle Vague

André Bazin cimentó el camino para la consagración de la nueva estética cinematográfica que constituía en el país galo la Nouvelle Vague (Nueva ola), gracias a su participación activa y ferviente como periodista y crítico

de cine en la revista Cahiers du cinéma, de la cual es uno de sus fundadores. Lamentablemente, tras dejar numerosos escritos en diversas publicaciones especializadas como L'Ecran, La revue du cinéma y en la ya citada Cahiers, falleció de tuberculosis el 11 de noviembre de 1958, sin poder ver materializada la naciente Nouvelle Vague, que se había nutrido de sus postulados para dar un paso adelante en la historia del cine. Crítico y teórico de esta disciplina desde los años 40, Bazin fue un hombre muy culto e incisivo, de una fe cristiana que lindaba con el apostolado. En ese sentido, se dio por entero al estudio del cine. Su devoción por el séptimo arte le llevará a decir: "Esta evangelización de los hombres a la belleza del cine tiene por condición o por corolario 'el desinterés': forma de pureza a la vez moral y estética que hace converger religión de Cristo, religión del Arte y distinción en el gusto". François Truffaut lo llamaba "El santo del cine".

Bazin hace una positiva crítica del realizador que *desteatraliza* el arte cinematográfico. Es decir, de quien da espacio a la experimentación para dejar atrás el cine supeditado al orden comercial, en el que la presencia de actores o actrices vedette, como una Jeanne Moreau o una Greta Garbo, era más importante que la película en sí. Comienza así la discusión en torno una nueva estética fílmica y, por muy de avanzada que sea, se respeta a sus precursores, vanguardistas en su época, como Hitchcock y Buñuel. Esta hermenéutica sobre cine de Bazin se recoge en un artículo-manifiesto, una suerte de biblia para los cinéfilos, críticos y cineastas, que intituló *Objectif 49*, escrito en el marco de la realización del Festival del Film Maldito, en Biarritz, Francia, precisamente en 1949. Con este evento se busca la difusión de películas marginales, innovadoras, que, pese a una gran calidad artística, son desconocidas o ignoradas por razones de rentabilidad económica. Este festival es considerado también como un elemento fundador de la Nouvelle Vague: "En ese último tiempo, algunos hemos sostenido la existencia de un cierto vanguardismo en el cine contemporáneo y en fundar el cine-club Objectif 49 sobre esta misma idea conductora. De 1924 a 1930, lo que se llamaba vanguardia tomaba un sentido bien preciso y sin equívocos. Ajena a las exigencias del cine comercial, apuntaba solamente a un público restringido, del cual se esperaba que admitiera que en las búsquedas cinematográficas hay varios puntos en común con la pintura o la literatura de la época. Las películas de Fernand Léger, de Richter, de Buñuel, más tarde aquellas de Cocteau, obtenían elogios por su carácter excepcional. Al menos el público no podía equivocarse en ello; puesto que estas películas solamente pasaban en salas especializadas que constituían en cierta manera los cine-clubs. Ciertamente, podríamos hoy criticar e incluso condenar esta vanguardia en nombre de la vocación popular que tienen las películas. Es la pesada servidumbre, pero también la suerte única que tiene el cine de deberse a un público masivo. Mientras todas las artes tradicionales han evolucionado desde el Renacimiento hacia fórmulas reservadas para una élite minoritaria, privilegiada en riquezas o en cultura, el cine

está congénitamente destinado a las masas del mundo entero. Toda búsqueda estética fundada en la restricción de su público es, primero que nada, un error histórico dedicado desde ya al fracaso: una calle sin salida. También es cierto que *El perro andaluz*, a pesar de la participación de múltiples artistas de enorme talento, ha envejecido mucho más que *El lirio roto* de Griffith. Estaríamos incluso equivocados al creer que la necesidad de tocar a las masas sea una contingencia exterior al arte cinematográfico, una simple servidumbre industrial y que *podría* existir un cine más refinado, reservado a una minoría, como un libro de poemas al lado de una novela muchas veces publicada"⁽¹⁾.

La Nouvelle Vague

Este término es utilizado por primera vez por la periodista Françoise Giroud; luego se lo apropia el crítico y periodista Pierre Billard, en uno de sus artículos sobre cine.

El movimiento nace al alero de Cahiers du cinéma. Fue conformado por un grupo de cinéfilos jóvenes, algunos más intelectuales que otros, pero todos ávidos de cambiar las reglas del cine tradicional, cuestionando el inmovilismo de la industria cinematográfica que no supo adaptarse a los cambios derivados de la Segunda Guerra Mundial ni asumir los avances políticos y culturales de la sociedad gala, como el que las francesas obtuvieran en 1944 el derecho a sufragar. La llegada de estos jóvenes críticos de cine a la revista, importante referente en el mundo del celuloide, revoluciona la mirada y concepción estética del cine de fines de los 50 y principios de los 60, ya bien encaminada, como se ha dicho, por André Bazin. Se cuestionaba particularmente de la cinematografía de entonces, su búsqueda de perfección técnica, lo que daba como resultado un cine tradicional, en detrimento de la espontaneidad, de la libertad de creación de sus guionistas y directores; grabaciones carentes casi por completo de locaciones exteriores, onerosas y con decorados interiores sobrecargados; actuaciones demasiado teatrales, al punto de semejar una puesta en escena o un vaudeville filmado. En suma, era la época de un Jean Gabin, por citar a algún actor.

Los creadores más connotados de esta avanzada son François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, quienes son llamados "Los críticos", y Agnès Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, apodados de la "*Rive gauche*" (margen de izquierda) debido a sus posiciones cinematográficas de carácter más político, aunque los especialistas no gustan de esta separación puesto que algunos, como Godard, eran bastante eclécticos. Esta generación no se contentará con la teoría, sino que llevará a la praxis su discurso realizando sus propias películas con escaso financiamiento y ocupando todos los puestos técnicos, como editor, camarógrafo, y creativos, como director y guionista. Es, como señalábamos, la aparición del concepto de "cine de autor". Muchas de sus realizaciones se convirtieron en célebres películas y han sido objeto de

(1) André Bazin. *Le cinéma français de la Libération a la Nouvelle Vague (1945- 1958)*, Edition Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, págs. 325-326.



Afiche de *Los 400 golpes*, de François Truffaut.



La Pointe Courte, 1955.

Nouvelle Vague y los críticos concuerdan en reconocerle como una de sus precursoras, gracias al largometraje estelarizado por Philippe Noiret y Silvia Monfort, *La Pointe Courte*, filmado en la así llamada localidad de pescadores cerca de Sète, con escasos recursos y un relato est tico del que la crítica ha sealado que puede ser considerado "la más bella ilustración del tiempo que pasa sin clímax y que carcome insidiosamente".

Sus padres emigran a Francia huyendo de la guerra. La artista pasa parte de su vida en Sète, ciudad mediterránea donde conoce a Jacques Villar, posteriormente creador del prestigioso festival de teatro de Avignon. Gracias a este encuentro, Varda viaja a estudiar fotografía a la Escuela de Bellas Artes de París, disciplina que cruzar  toda su obra. En los comienzos de su vida profesional se convierte en fotógrafa oficial del Teatro Nacional Popular (TNP) y del Teatro de Avignon. Dentro de sus creaciones destaca un trabajo original realizado en Cuba, hasta donde llegó motivada por la Revolución, y entre cuyas miles de tomas se puede ver a Benny Mor , el mayor sonero de la isla, bailando y cantando. Todas estas fotos las filma con la técnica del cuadro a cuadro y las convierte en un cortometraje que titula *Salut, les cubains* (1963). En la realización se deja escuchar el diálogo entre el actor Michel Piccoli y la propia Agnès, quienes van derribando los prejuicios con respecto a la isla con estas simples frases:

M.P. -He aquí la bahía de La Habana, una tarjeta postal (la muestra a la cámara).

A.V. -Hola a esta estudiante con lápiz en la mano (retrato de la joven)- aludiendo a la prioridad que da a la educación el gobierno cubano.

Con este ejercicio, algo ingenuo pero lleno de ironía, busca valorar los beneficios de la Revolución, como hicieron muchos artistas de su época que viajaron a Cuba para documentar este histórico proceso. Se atribuye a este trabajo un valor testimonial, no tradicional.

Otra de sus realizaciones es *Cl o de 5 a 7*, catalogada como una de las más importantes dentro de la Nouvelle Vague, estrenada en 1962 y nominada al Festival de Cannes. Su productor fue el mecenas del cine galo Georges de Beauregard. Varda cuenta su relación con él. "La película que yo cre  que era murmullos e íntima, ha hecho ruido. Georges de Beauregard



Cl o de 5 a 7, 1972.

estaba encantado -y yo también- sobre el modo de relacionarnos. A menudo los artistas hablan de dinero con los productores; quienes quieren hablar de arte (...). Georges elegía un filme más por sus guionistas que por el guion mismo; la relación fue fácil, no teníamos nada que decirnos y nos teníamos una confianza absoluta". Esto grafica la libertad de creación que reinaba en ese momento en el cine francés.

Varda y sus heroínas

Entre las pocas cineastas de la época, además de Varda, se cuenta a Jacqueline Audrey, quien filmaba adaptaciones literarias con la voz de su marido. La autora de *La Pointe Courte*, por el contrario, nunca implicó a su esposo, Jacques Demy, en sus múltiples realizaciones, a pesar de ser también cineasta y realizador, entre otras varias películas, de *Los paraguas de Cherbourg*. Ambos cuidaban de no inmiscuirse en el trabajo del otro. Además, Varda poseía una visión un poco más social y de denuncia que Demy. Juntos, sin embargo, crearon su propia empresa de producción y distribución cinematográfica: Tamaris.

La causa femenina la aborda mediante temáticas que conciernen específicamente a la mujer, al situarla como personaje protagónico, al poner voz a sus relatos; es allí donde radica el feminismo de Varda. En *Cl o de 5 a 7* se interroga por los problemas de salud de su heroína, enferma de cáncer y aterrada ante la idea de la muerte, pero finalmente capaz lidiar contra ella. Otro ejemplo es la filmación que dio lugar a *Algunas viudas de Noirmoutier*, realizada en una localidad de pescadores en la región de la Bret a francesa. Su abordaje a las mujeres que dan vida al filme lo hizo apelando a la empatía, dialogando con ellas y relat ndoles su igual condición de viuda, lo cual facilitó la comunicación y la confianza necesarias para el rodaje. La filmación fue posteriormente presentada como una instalación artística en una sala en la que se dispuso varias sillas vacías, cada una representando a cada viuda y en las cuales se dejó sendos auriculares que el público asistente utilizaba para escuchar el relato de cada mujer. Las sillas estaban unidas entre sí por un cordón, tal vez una suerte de metáfora que simbolizaba el lazo que un a sus historias. Por su parte, en *Sin techo ni ley* es nuevamente



Sandrine Bonnaire, en *Sin techo ni ley*, 1985.

una mujer, en este caso una vagabunda, quien est  en el centro de la acción.

Varda y la libertad

Este filme de 1985, obtuvo el León de Oro en Venecia y su actriz principal, Sandrine Bonnaire, el premio Cesar a la mejor actriz. Es la historia de una joven vagabunda llamada Mona que se las arregla con diferentes astucias y trabajos menores para poder subsistir. Nunca se ata a nadie ni a nada, es libre. Los trabajos ocasionales sólo se justifican porque le permiten continuar su ruta sin destino. El filme intercala diversos relatos de gente con la que se cruzó en la calle, la mayoría de los cuales describen cuán sucia y asquerosa les parecía su presencia. Algunos le suponen un pasado de delincuente o drogadicta. Sólo una jovencita declara que sueña con estar en su lugar. Mientras hace sus deberes escolares, dice a su madre: -Me gustaría mucho irme. Esta chica que ha venido a buscar agua, es libre y va donde quiere-, a lo que esta última responde: -Quizá no come todos los días servida por su madre.

La vida de Mona termina en un frío invierno en la ciudad de Nimes. Esta producción, con la que Varda nos interpela sobre la libertad, la solidaridad y los prejuicios que albergamos respecto a personas en situación de calle, es considerada una de sus mejores películas.

Los documentales de Agnès Varda ponen en evidencia su opción por los desposeídos, por la ecología, por las mujeres y contra la segregación racial. Respondiendo a esas injusticias parte a Estados Unidos con su cámara a filmar a los afroamericanos del movimiento rebelde The Black Power y da forma al documental *Black Panthers*, en 1968. Otra realización de este género que hizo gran eco en el medio es *Les glaneuses et la glaneuse* (Los espigadores y la espigadora), en el que filma a personas que viven de la recuperación y el reciclaje, desde una artista que rescata objetos de la basura para sus creaciones artísticas hasta un hombre que se alimenta de los desechos que encuentra en los basureros, particularmente de la mercadería vencida que botan los supermercados, argumentando que nunca se ha enfermado por comer de all  y que no lo hace por ser indigente, sino por convicción, como testimonio de la cultura que impera en la sociedad de consumo, que

Antonio Saura Negar el tiempo, la historia y la cultura

Por Claudia Carmona Sepúlveda



En la imagen, Agnès Varda parodia su propio retrato realizado en los años 60.

desecha todo, incluso lo que aún sirve. La producción del año 2000 da voz a estos verdaderos militantes de la recuperación, del no al despilfarro, que prueban que se puede vivir gastando menos y provocando menor impacto en el medioambiente. Valga decir que el documental muestra también a quienes recuperan simplemente porque no tienen otra opción para subsistir. *Les glaneuses et la glaneuse* (Los espigadores y la espigadora) debe su nombre a la pintura homónima de Millet que se encuentra en el museo de Orsay en París y representa la antigua cosecha del trigo, que dejaba en el lugar espigas que no podían ser recogidas por ser un trabajo pesado y manual. Hoy, esa labor la realiza una máquina. Pero la alegoría está ahí: en el filme algunas personas recogen lo que queda tras la cosecha de papas para su propia alimentación.

En los últimos años Varda se ha dedicado a su otra pasión, la plástica, un arte que, según señala, siempre quiso desarrollar. Algunas instalaciones en diversos museos muestran que lo ha logrado con creces. Ha expuesto sus realizaciones cinematográficas, desde las más antiguas hasta las más recientes, en forma de instalaciones. En una de ellas, *Las cabañas de Agnès*, creó una cabaña y la ornamentó con todas las bobinas de la película *Las creaturas*, filmada en 1966 con la participación de Catherine Deneuve y Michel Piccoli, que no tuvo éxito de taquilla. Exhibirlas es para ella un signo de desapego, de libertad. Ahora, con una mirada retrospectiva y la claridad que da la distancia, Varda señala que no fracasó con esa película, ya que le ha dado una nueva vida.

Lo más nuevo de Varda ha sido su colaboración creativa y de amistad con el joven artista francés JR (Jean René), hoy célebre por sus intervenciones en

lugares públicos con la técnica del *collage* fotográfico. Asimismo, sus fotografías y ampliaciones de transeúntes que luego pega en un muro. Hace poco ha intervenido la pirámide del museo del Louvre, en París, y algo análogo hizo en lugares íconos de Río de Janeiro, en el marco de los Juegos Olímpicos de este año en Brasil.

De su larga trayectoria, las siguientes son algunas de sus obras más connotadas:

Largometrajes:

- 1955 *La Pointe Courte*
- 1962 *Cléo de 5 a 7*
- 1977 *Una canta, la otra no*
- 1985 *Sin techo ni ley*
- 1995 *Las cien y una noches de Simon Cinéma*

Documentales:

- 1968 *Black Panthers*
- 1995 *El universo de Jacques Demy*
- 2000 *Los espigadores y la espigadora*
- 2004 *Ydessa, los osos y etcétera*
- 2005 *Algunas viudas de Noirmoutier*
- 2008 *Las playas de Agnès*

Cortometrajes:

- 1958 *La ópera Mouffe*
- 1963 *Salut, les cubains*
- 1982 *Ulises*
- 1985 *Historia de una anciana*

Plástica:

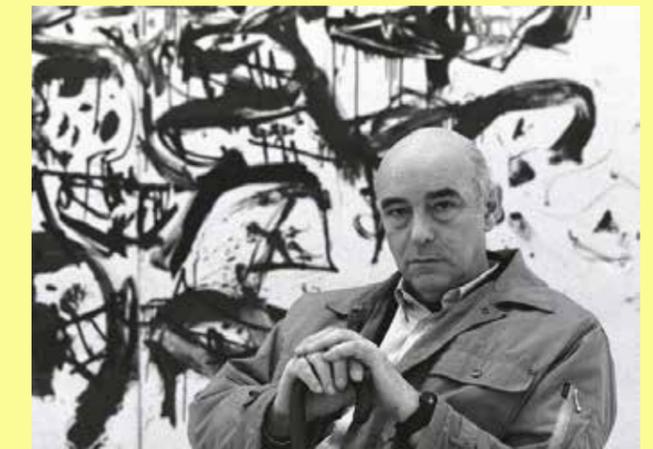
- 2006 *La isla y ella*. Fundación Carter.
- 2009 *Las cabañas de Agnès*. X Bienal de Arte Contemporáneo, en Lyon, Francia.
- 2012 *No hay solamente el mar*. Museo Paul Valéry, Sète, Francia.

Antonio Saura hizo de la desestructuración el elemento base de su construcción pictórica: descomponer para figurar no ya rostros, sino espectros de ellos, desarticulando, de paso, toda pauta clasicista en el arte y todo estereotipo en la cultura oficial del régimen franquista. Así lo ejemplifican sus *Retratos imaginarios*, en especial sus representaciones de Felipe II, sempiterno motivo de pinceles predecesores, trabajo serial en el que señala que su "personal repulsa es practicada con delectación y ternura". Su postura, que se autoproclama crítica y rupturista, hizo blanco en Francisco Goya, cuya pintura *El perro* le identifica en su desamparo hasta el empecinamiento, y en Diego Velázquez, de quien le obsesiona su *Cristo crucificado*. Toma de ellos, no obstante, algunos elementos, como la presencia del negro, que utilizará en una blasfema explosión de trazos gruesos, según algunos, como modo de expresar su propia angustia. Hastiado del arte de museo, convirtió la tela, pero también el papel, en instrumento de la polémica.

Saura se autoimpuso como inclinación intelectual el negar el tiempo, la historia y la cultura, resistiéndose a toda adscripción. Sin embargo, en la que pudiera parecer su más grande y consecuente rebelión, yazga tal vez el más noble rescate formal que haya protagonizado el irreverente pintor oscense. Cuando en 1981, bajo el gobierno de Leopoldo Calvo-Sotelo, el *Guernica*, de Pablo Picasso, fue devuelto a la Península, recuperado por el Estado español desde un salón del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde permaneció por azarosas razones durante 42 años, Antonio Saura escribía: "Detesto el *Guernica* porque es un cartelón y porque, como sucede a todo vulgar cartelón, su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito. Detesto el *Guernica* porque es el único cuadro histórico de nuestro siglo, no porque representa un hecho histórico, sino porque es un hecho histórico".

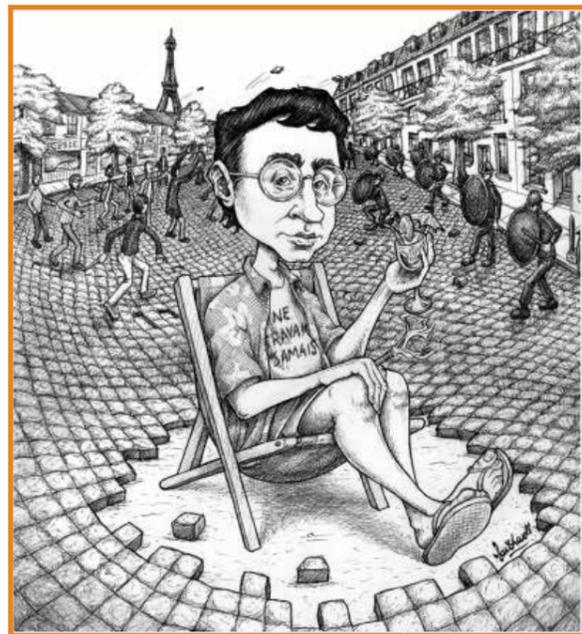
El libelo *Contra el Guernica*, en el que Saura desata una violencia verbal que a simple vista engaña, acaba finalmente por erigir la ética del artista y renegar de

la utilización que la casta política hacía de la obra de Picasso, con lo cual no hace sino adscribir al tiempo y la historia que la vieron nacer. Un retrato de derrota que le duele "porque en su regreso no ha habido intencionalidad política (...), porque va a ser protegido contra los extremismos de ambos signos", cercenado su contexto; un indicio de que el arte político podría corresponder a un arte *en situación*, cuyo mensaje no sólo muta en el tiempo sino que puede, incluso, invertirse.



Antonio Saura. Foto: <http://alchetron.com/>

La Internacional Situacionista y el surgimiento de la *performance*



Por Patricia Parga-Vega

“Intentar destruir el orden establecido, el simulacro de nuestra realidad, construido y manipulado a través de los medios de información”, ése fue el leitmotiv de la Internacional Situacionista. Una provocación abierta, consciente, política, artística e inclusiva.

Desde sus orígenes en los años cuarenta, este movimiento –como ningún otro– contemplaba todas las formas de creación: plástica, teatro, cine, fotografía, literatura, poesía, tocando la política, la moral y la vida misma. En la actualidad, las performances inducen siempre a la clásica pregunta ¿se trata de arte o no? Aguatinta busca en la historia del movimiento situacionista la respuesta, o, cuando menos, las herramientas para determinar si la pregunta tiene cabida ante una expresión artística controvertida.

Los conceptos ideológicos del movimiento Internacional Situacionista, elaborados de manera clara en sus numerosos textos, denuncian la brutal alienación que produce la sociedad de consumo, proponiendo una serie de estrategias para la liberación del individuo, bases que giran alrededor de la creación de *situaciones*. Éstas fueron actos efímeros, auténticos, irrepetibles y por ello, imposibles de mercantilizar. Una de sus situaciones más destacadas fue la acción contra la asamblea de críticos de arte internacionales en 1958. Las situaciones generadas dentro del movimiento sentaron las bases para acuñar el término *Performance Art* en los años setenta.

Un nacimiento rebelde: “No trabaje nunca” Guy Debord.

Uno de los movimientos antiarte menos conocido –y, sin duda, el más influyente de la posguerra– fue la *Internacional Situationniste* (IS).

“Último movimiento internacional de vanguardia del siglo veinte”, la IS existió entre 1957 y 1972 y su epicentro fue París. Se componía en alternancia de 72 miembros en total: europeos, americanos y norteafricanos. Es alrededor de la biografía de su responsable, Guy Ernest Debord (1931-1994), que se articula una exposición realizada entre los meses de julio y agosto de 2007, en el Museo de Arte Tinguely, localizado en

Basilea, Suiza.

El programa revolucionario del IS se proponía destruir toda forma de representación, rechazar la autoridad, desmontar los símbolos del poder, la abolición del arte –incluso el de la vanguardia tradicional– y todas las expresiones del espectáculo cultural, reapropiarse de una vida desposeída por el consumo y la productividad. Se trataba resumidamente de luchar contra la explotación ejercida por el capitalismo tardío.

La denegación del discurso intelectual en uso, el radicalismo político, pero también, más sucintamente, su reducido número de adeptos, hicieron que Guy Debord y el IS permanecieran en un relativo anonimato fuera de Francia. Por tanto, la influencia histórica que operó el IS en la encrucijada del arte, la política y la realidad, es aún difícil de delimitar.

No obstante, habida cuenta de la influencia que la crítica social radical del IS sí logró sobre la rebelión estudiantil, las ideas situacionistas han conocido una amplia difusión y han dejado su huella, aún perceptible hoy a nivel internacional, en el arte, la política, la arquitectura y la cultura pop. Reconocemos sus métodos en experiencias como Fluxus (movimiento artístico de las artes visuales, pero también de la música y la literatura), el *punk* o las *performances*, tanto como en las acciones de los altermundialistas del siglo veintiuno.

La antesala del Situacionismo

Ocho aspectos pueden ilustrar la evolución del IS: desde sus precursores (Letristas, CoBrA), pasando por las relaciones intensas entre teóricos y artistas en los años sesenta y durante las revueltas de 1968 que mucho se han caracterizado por este movimiento y explican el devenir de algunos de sus miembros expulsados por decisión de Debord. Los ocho aspectos se muestran conectados entre sí en la película *In girum imus nocte et consumimur igni*, que Debord realizó en 1978 para revivir las glorias pasadas del IS.

El negativo. Los precursores directos del IS son el Letrismo y la Internacional Letrista (IL). Los protagonistas de estos movimientos *underground*, desarrollaron al margen de las instituciones y modos de vida corrientes una subcultura dedicada sin compromiso a la protesta social. Publicaciones y acciones espectaculares certifican este negativismo intransigente, que no retrocedía ante nada, ni siquiera ante la autodestrucción. El menor acuerdo personal con las estructuras existentes estaba prohibido. Ni la producción artística ni el trabajo debían afectar a la rebelión negativista. Para los letristas, la muerte de la poesía, su fraccionamiento hasta la letra, debía permitir a la lengua liberarse. La creación nueva y liberada, formulada a partir de una reducción destructiva, se aplicó entonces a todas las artes, a todos los temas de sociedad. Había que disolver íntegramente el pasado y alcanzar una nueva génesis. La exposición realizada en Suiza muestra obras y documentos que ilustran la existencia fundamentalmente marginal de sus instigadores, así como la radicalidad de su trabajo sobre medios de expresión como la lengua o el cine.

CoBrA. El segundo grupo precursor del IS también se oponía a las tendencias institucionalizadas vanguardistas, como el surrealismo y la abstracción.



Guy Debord



Guy Debord, Michèle Bernstein y Asger Jorn. París, 1961.
Foto: Ib Hansen



Grupo CoBrA
De izq. a der.: Constant, Appel y Corneille. París, 1949.

El nombre del grupo, fundado en noviembre de 1948 por el danés Asger Jorn, el belga Christian Dotremont y el holandés Constant Nieuwenhuys, es el acrónimo de las tres ciudades de donde eran originarios los artistas y escritores implicados, Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, y evocaba al mismo tiempo al reptil que amenazaba con asfixiar la supremacía de la nomenclatura francesa en las artes. Remitiéndose al arte popular o al arte en bruto, los miembros de CoBrA se proponían liberar el arte de su microcosmos elitista para hacerlo un producto de todos: "El arte está en todas las acciones de la gente feliz. El arte es la alegría de vivir, es el reflejo automático de nuestra posición en la vida". Conducidos por esta pretensión es que Christian Dotremont, Karel Appel, Pedro Alechinsky, Constant y Corneille realizaron sus telas narrativas, a menudo oscuras y dislocadas. El arquitecto neerlandés Aldo van Eyck fue escenógrafo de las más importantes exposiciones del grupo. El movimiento asimismo incorporó a miembros de países como Islandia, Alemania y Francia. Todos los adeptos de este movimiento se miran con un fervor incansable que devuelve el hechizo al cotidiano hasta 1952, año en que el grupo comenzó a disolverse.

La Internacional Letrista. El objetivo declarado de esta fracción secreta, fundada en 1952 por Guy Debord y Gil Wolman en el seno del movimiento letrista y precursor inmediato del IS, era canalizar las acciones anarquistas y caóticas de los letristas individualistas y conferirles un significado más político. El grupo, que se concebía como una alternativa al socialismo burocrático, rechazaba cualquier obra acabada y todo trabajo; reivindicaba la libertad, en su acepción más violenta, y denunciaba todas las formas de moral.

De manera comparable, en términos de estética, Debord incitó a su paroxismo a la descomposición letrista en el cine y opuso al "espectáculo"⁽¹⁾ de la sociedad moderna la provocación de la monotonía. Sólo las reacciones molestas de los espectadores, librados a sí mismos y a su propio potencial en acción, debían constituir la banda sonora de las películas de Debord.

La IL se formó después del boicot del Movimiento Letrista a Charles Chaplin, con el que alborotaron la rueda de prensa tras la exhibición del filme *Limelight* en el Hotel Ritz de París, en octubre de 1952.

El nacimiento de la Internacional Situacionista

Es el conjunto de estas ideas el que alimenta a la *Internacional Situationniste*, fundada en la ciudad italiana de Cosio d'Arroscia⁽²⁾ el 28 de julio de 1957, en un encuentro mundial de delegados de distintas corrientes vanguardistas. Este movimiento internacional estaba constituido por grupúsculos de distintas nacionalidades, todos con aspiraciones de transformar la realidad social por medio de conceptos estéticos y de una práctica consecuente: además de los representantes del movimiento Internacional Letrista, se encuentran también los de CoBrA y los del Movimiento Internacional

por una Bauhaus Imaginista (MIBI), que había nacido en Italia, así como la Asociación Psicogeográfica de Londres. Estos revolucionarios vanguardistas fueron federados ante todo por Debord y Jorn.

Su trabajo teórico consistía, esencialmente, en exponer, de manera radical y con una profunda (auto) ironía, tesis subversivas y una crítica a la sociedad. Todos los límites normativos de la confrontación política fueron transgredidos y todas las estructuras existentes profundamente cuestionadas. Esta violación consciente de las normas en uso en el *business* cultural, no tardó en revestir el carácter de la subversión política. El Situacionismo supuso una aportación fundamental del vanguardismo europeo al intento de fusión de arte y vida. Su crítica a la sociedad del espectáculo es ahora quizá más vigente que en el momento en el que fue escrita, justo antes de los acontecimientos de Mayo del 68. Asimismo, influyeron sobre grupos como la Angry Brigade (1970-1972) y el Movimiento Ibérico de Liberación (1971-1973). Cabe destacar la importante e influyente obra literaria de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), en la que se actualiza la reflexión de la Escuela de Frankfurt y de György Lukács sobre la reificación⁽²⁾ para la situación del capitalismo de consumo tardío.

El espectáculo

La crítica del IS, bajo Debord, se refiere a la noción de "espectáculo"; no a la enajenación por el trabajo, pero sí a la colonización del tiempo libre y a la mediatización totalitaria del universo individual. El IS propagó la idea de que era necesario suprimir el arte como tal para transponerlo en la vida *libre*, ya que el arte, según el IS, forma parte de este espectáculo que reduce al hombre a la calidad de consumidor pasivo, que le hace reflejar la felicidad y la aventura confinándolo al mismo tiempo en el aburrimiento cotidiano. Esta abolición del arte volvía, en primer lugar, a suprimir todas las formas de representación. Sólo así la promesa de felicidad contenida en el arte podría concretarse en la vida diaria. Los métodos de contestación originados en la vanguardia después de la Primera Guerra Mundial debían, por fin, revelar su potencial revolucionario.

La superación del arte

El programa del movimiento Internacional Situacionista preveía poner en ejecución medios y métodos artísticos, no para producir arte o criticar la política, sino para producir realidad. Entonces, un arte que hacía parte de la sociedad de consumo no podía cumplir esta misión. Su potencial de denegación debía volverse contra sí mismo; el arte y toda sociedad del espectáculo que lo definiera, debían ser abolidos. Esta negativa categórica de toda producción artística iba a tener por consecuencia la evicción de miembros, como Asger Jorn, Constant e incluso el grupo alemán SPUR, que no pensaba renunciar a la práctica artística, sino



Cosio d'Arroscia, Italia, 27 de julio de 1957. Nacimiento de la Internacional Situacionista. De izq. a der.: Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn y Walter Olmo.

"solamente" revolucionar el arte.

En los años que siguieron, Asger Jorn extiende su campo de actividad más allá de la pintura estudiando y archivando el arte escandinavo tradicional, viajando, interesándose por las ciencias naturales, por las teorías económicas y por la filosofía. En cuanto a Constant, desarrolló sus representaciones de ciudades bombardeadas y por completo arrasadas, que sugerían maquetas de las ciudades del futuro, al conjunto de las cuales dio, a partir de 1960, el nombre de "Nueva Babilonia", que le había inspirado la película *Nowyi Wawilon*, filmada en 1929 por Leonid Trauberg y Grigorij Kosinev sobre la Comuna de París.

Por su parte, a principios de los años 60, el IS se transformó cada vez más en asociación de intelectuales políticos. El recuerdo de la vanguardia artística no subsistió más que allí donde el IS repitió los medios y los métodos para servir a su fin primero: transformar el cotidiano.

La creación de situaciones como medio de reapropiación de la vida libre

Esta transformación radical de la vida, a la cual aspiraban los movimientos de vanguardia, debía realizarse a través de intervenciones directas al cotidiano, donde sólo la riqueza podía garantizar la reconquista de una vida expoliada. En el manifiesto del IS, el *Informe sobre la construcción de las situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional*, redactado en 1957 por Debord, esta máxima es erigida en objetivo absoluto

de todas las actividades del movimiento.

Para los situacionistas, la vida real del individuo se concreta en su cotidiano. Es solamente en la subjetividad vivida que se puede recobrar la vida que el espectáculo le arrebató. La IS, pues, daba por sentado que una revolución que no cambiara fundamentalmente la realidad diaria de cada ser, sería -ni más ni menos- sólo una nueva forma de dominación y de expoliación. Ahora bien, gracias a la construcción de situaciones, la vida diaria debía, por el contrario, liberarse de las estructuras fijas y procesos mecanizados de la realidad de cada día. Liberar el diario de sus dificultades funcionales, volver a proveerle de magia mediante el juego libre y sin cesar de situaciones nuevas, significaba rechazar toda política preexistente, incluso la predicada emancipación que la vanguardia había reconocido como la *verdadera* vía que bastaría con inculcar a las masas. El desorden accionista, la radicalización, la desalienación, la inversión de los valores y la puesta en escena lúdica de situaciones diarias y concretas, debía arrancar la conciencia de las personas del letargo del "espectáculo" y conducirlos a la revolución permanente.

Détourner es desviar

La IS contemplaba el desvío como uno de los métodos más eficaces para torpedear el espectáculo y crear una situación nueva. Utilizado inicialmente sobre todo en el dominio estético, fue extendido a la producción teórica y a la acción política, hasta hacerse la marca distintiva de todo el movimiento. La desviación debía primero permitir reemplazar en un nuevo conjunto

(1) Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Colectivo Maldejojo, Bilbao, 1999.

(2) Reificación (Idioma alemán: Verdinglichung, literalmente "sobrecoficación") es la concepción de una abstracción u objeto como si fuera humano o poseyera vida y habilidades humanas; también se refiere a la reificación o cosificación de las relaciones sociales. Este concepto está vinculado a las nociones de Marx de alienación y fetichismo de la mercancía.

significativo subjetivo los pedazos del espectáculo y el devenir así creativo en su propia vida. En segundo lugar, la práctica continua del desvío debía llevar a una inflación de los valores que sabotearía el poder de las entidades llamadas históricas.

El desvío, considerado como una copia alterada de imágenes, textos o hechos concretos, hacia su utilización en situaciones subversivas. La fuente principal, pero no única, es la cultura de masas. La técnica del *détournement* pretende un doble objetivo: por un lado, poner de manifiesto el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y del papel que en ella tiene el arte y, por otro, reutilizar esa misma imagen con un fin político crítico. Desde una perspectiva pictórica, el momento clave del *détournement* se produjo alrededor de 1959 cuando el pintor y miembro del situacionismo (aunque más tarde expulsado) Pinot Gallizio expuso sus "pinturas industriales" y Jorn sus "modificaciones" (antes comentadas), ambos en París. En su exposición, Pinot Gallizio cubrió totalmente la galería René Drouin con rollos de tela pintada en un estilo próximo al del *action painting*. Además añadió luces, sonidos, espejos y olores para crear un ambiente total. Lo que pretendía era plantear dos ideas: en primer lugar, la alegría del juego que podía aportar la automatización alejada de su lógica capitalista; en segundo lugar, la parodia del mundo presente de la producción y el consumo, ya que las obras no sólo se vendían por metros, sino que estaban realizadas en una simulación de cadena de montaje, con máquinas de pintar y aerógrafos.

La deriva

La deriva, ya practicada por letristas, es una forma de movimiento que, por su ausencia de fin y de planes, se sustrae a las estructuras urbanas difícilmente funcionalizadas. El método de la deriva consiste en explorar la ciudad como el campo de experiencia y de vida, y en interrogarlo en cuanto a su potencial de construcción de situaciones. La deriva misma era una acción subversiva que pretendía socavar las funciones planificadas por la ciudad y hacer uso del material utilizable para ejercer su crítica al urbanismo. Los conocimientos adquiridos gracias a la deriva fueron transcritos en topografías psicogeográficas de la verdadera ciudad, hecha para los individuos que viven allí. La deriva era el desvío de la ciudad.

Crítica del urbanismo

Por consiguiente, la IS apostaba—como hiciera antes la modernidad clásica— por la realización concreta de su utopía en arquitectura. Mientras que la Neues Bauen⁽³⁾, que, mediante el funcionalismo de sus máquinas de vivir procuraba asegurar una imbricación armoniosa del individuo en la sociedad moderna, perdió rápidamente de vista ciertos conceptos de calidad, particularmente en la fase de auge arquitectural. El reparto funcional del espacio vital en segmentos aislados y distintos (torres dormitorio, centros comerciales, parques de ocio y

lugares de diversión, zonas de vivienda, de servicios y de industrias) acaba, pues, por hacer esquemático el desarrollo de la inexistencia.

Para artistas como Gilles Ivain, Asger Jorn y Constant, el estudio empujado por la arquitectura moderna y por el nuevo urbanismo en el corazón del análisis social, era situacionista. Estaba allí —en cierto modo— la tercera dimensión de la crítica, que permitía tener contacto directo con la realidad concreta, en la medida en que la arquitectura es el lugar de intersecciones directas entre interrogatorios estéticos y realidad de vida.

El espectáculo no se impone a la sociedad sólo por los medios de comunicación de masas, sino también por el urbanismo, la enseñanza de la historia o la mercantilización de la cultura. Ahora bien, ¿cómo acabar con todo esto? Debord y los situacionistas forman parte de la corriente revolucionaria denominada "consejista". Son los consejos de obreros o estudiantes quienes tienen que "tomar el poder" en sus centros de trabajo y transformar la sociedad. Debord afirma: "La más grande idea revolucionaria acerca del urbanismo no es urbanística, ni tecnológica, ni estética: es la decisión de reconstruir íntegramente el territorio de acuerdo con las necesidades de poder de los Consejos de Trabajadores, de la dictadura antiestatal del proletariado, del diálogo ejecutorio". Vemos en esta fórmula cuál es, para el Situacionismo, el primer paso de la gran transformación.

1968

"El programa, pues, de no dejar hablar *ex cathedra* a los especialistas de la falsificación y de disponer de los muros para un vandalismo crítico, debía hacer el máximo efecto."⁽⁴⁾

Durante la historia de la IS, la relación entre práctica y teoría fue cada vez más en el sentido de una crítica y de un análisis social teórico. Se dio a conocer así por un público más amplio en tiempos de las protestas universitarias, cuando un grupo de estudiantes de Estrasburgo, en búsqueda de apoyo revolucionario, se le acercó en 1966. Los situacionistas, favorables a la instauración de consejos obreros, desempeñan un papel clave en la revuelta de Mayo del 68, participando en los combates callejeros y asociándose al grupo radical anarquista los *Enragés* (indignados) para ocupar la Sorbonne e impulsar el movimiento de huelga en las fábricas, durante la jornada decisiva del 15 de mayo de 1968. El folleto *De la miseria y el medio estudiantil*, que se refería a aspectos económicos, políticos, psicológicos, sexuales y, en particular, intelectuales, favoreció la difusión de las tesis situacionistas entre la gran mayoría de las universidades francesas. En consecuencia, los estudiantes contestatarios de Nanterre, de París, luego de la Francia entera, propagaron lemas situacionistas, carteles, manifiestos y *comics* del IS por todo el país y fueron traducidos a una docena de lenguas en el mundo. Ciertamente, las rebeliones de 1968 no pudieron realizar la utopía de una vida libre, pero desde un punto de vista



Afiche difundido en Nanterre el 29 de enero de 1968. Su título reza: A LA ESPERA DE LA CIBERNÉTICA LOS POLICIAS. En el entrecomillado final se lee: "Para hacer que el tirano caiga / y el mundo esclavo liberar, / soplemos la potente fragua / que el hombre nuevo ha de forjar". (La Internacional)

sociológico y cultural, señalan el principio de un nuevo tiempo y ponen término definitivo a la restauración de la posguerra. Mayo de 1968 reveló también de manera notable el concepto situacionista de revolución, en tanto fiesta de la imaginación y el exceso.

El futuro del pasado

Tras la represión a la rebelión francesa, la Internacional Situacionista se refugia en Bélgica, Debord rechaza tomar la posición de jefe y pronto pone fin a la organización, justo en el momento en que alcanzaba su mayor grado de fama y cuando decenas de "revolucionarios" pasivos e idealistas, llamados despectivamente "pro-situs" por Debord, seducidos por el prestigio de la IS, buscaban enrolarse en sus filas. Debord aprovechó ese momento para explicar con claridad la necesidad imperiosa de acabar con la IS, en un texto fundamental para comprender las particularidades de los situacionistas: *La véritable scission dans l'Internationale Situationniste*, publicado en abril 1972 y con el que se oficializó su disolución.

El movimiento corría el riesgo de convertirse él mismo en un "espectáculo" y ser recuperado cada vez más por la industria cultural francesa. El mito que la Internacional Situacionista creó y dejó a la posteridad, es el de un diamante en bruto, el diamante de la revolución, que consiguió preservar de todo compromiso la autenticidad de su radicalismo. Bajo la tutela de Debord, la política de la relegación permanente de los miembros y los medios grandiosos puestos en escena para salvaguardar el purismo del ideal revolucionario, terminaron por endurecer el movimiento. El arte rechazado rehizo superficie, bajo la forma de una obra de arte total llamada Internacional Situacionista.

Performance art

En la definición dada por Wikipedia, sobre el arte de la *performance*, se le desprovee de toda referencia político-filosófica como herramienta de contestación a la autoridad o a un tipo de sistema. Desde sus inicios, el Arte de la *Performance* se ha constituido en una de las disciplinas más dinámicas y multifacéticas de las artes visuales. Tiene sus raíces en la diversidad, en en la capacidad de cruzar libremente entre distintas disciplinas, en lo multicultural y en el uso de medios diversos, integrados entre sí.

Sin embargo, lo que el Situacionismo aporta a este tipo de manifestación se sustenta en una crítica a un modelo y a la autoridad que lo administra. Bajo esta premisa, no son pocos los artistas que se reapropian de esta práctica para confrontar la autoridad o las reglas de lo políticamente correcto. Es el caso de la artista de performances luxemburguesa Deborah De Robertis, quien en sus acciones de arte utiliza prácticamente todas las herramientas del Situacionismo.

De Robertis se hizo mundialmente conocida cuando hace dos años expuso tranquilamente su vulva frente al famoso cuadro de Gustave Courbet *El origen del mundo*, e inmediatamente fue expulsada de la prestigiosa galería del Museo de Orsay, dejando al mundo del arte la tarea de dilucidar si se trataba de arte o tan sólo de una vulva. O de ambos.

A inicios de este año regresó al museo para posar esta vez como la materialización del *Olympia* de Edouard Manet. Los directores de la galería llamaron de inmediato a la policía y la artista pasó dos días en prisión por escándalo público.

De Robertis explica: "Tenía el ramo de flores de Olympia y llevaba su collar y una peluca similar a su cabello. Llevaba zapatos brillantes como referencia contemporánea y usé una cámara GoPro para simbolizar a Olympia dirigiendo su primera película. La idea principal era que la directora descendiera para recibir el ramo de flores, que en el cuadro es ofrecido por una criada. Lo que no quería para nada era imitar el cuadro al milímetro, sino revertir las relaciones de poder incluidas en la pintura y en la institución misma. Debería señalar que escribí una carta abierta al director del museo en la que le pedía que aceptara mi *performance* urgentemente. También es importante reconocer que la *performance* de la que estoy hablando no consistía en que yo me desnudara, sino más bien en colocar una cámara GoPro en la frente de Olympia y, al hacerlo, convertirme en el modelo de una actriz contemporánea. El acto consistía, por supuesto, en la filmación desde el punto de vista de Olympia (a quien yo encarnaba) y en la creación de un registro de la interacción cara a cara, que finalmente terminó con una especie de equilibrio de poderes entre la modelo desnuda y los guardias. En un escenario ideal, los guardias habrían protegido mi cuerpo desnudo del mismo modo que protegen el cuadro. El papel de los guardias y de las autoridades del museo es proteger a los artistas y a los militantes que emplean sus cuerpos para llevar el arte a la vida, y no impedirles su labor. Esto es lo que pedía del director, tanto de modo figurativo como literal, en aquella carta abierta".

Las acciones de arte de De Robertis han sido etiquetadas como actos "escandalizadores", palabra que

(3) Neues Bauen (Nuevo edificio) fue el nombre que se dio en arquitectura a la Nueva objetividad, reacción directa a los excesos estilísticos de la arquitectura expresionista y al cambio en el estado de ánimo nacional, en el que predominaba el componente social sobre el individual.

(4) Viénet, René. *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Castellote Ed., Madrid, 1978.



De Robertis



Olympia

se ha empleado tanto para describir esta *performance* como sus obras anteriores en relación con la pintura de Courbet.

“Lo que sí puedo afirmar sobre el escándalo es que no me limito a copiar el modelo, sino que también lo redefino, ya que reproduzco una escena escandalosa en medio del Museo de Orsay empleando medios modernos. Jamás me he planteado hacer mis *performances* fuera del museo porque es mi marco de actuación y me interesan mucho las relaciones de poder, los procedimientos, las políticas y los temas legales. Creo que ninguna de esas cosas puede aplicarse al arte moderno, y mis *performances* pretenden siempre ser inofensivas. No diría que se trata un ataque contra las galerías de arte, pero desde luego sí que es una confrontación directa”, agrega.

Después de París, es el turno de Bruselas, una nueva puesta en escena en el marco de la exposición *Censored Photographs*, de Andrés Serrano, en el Museo Real de Bellas Artes. De Robertis, disfrazada de monja, sentada en el suelo y de piernas abiertas, exhibió su sexo, torpemente escondida de vez en cuando por una guardia del museo. Los vigilantes finalmente la evacuaron. Es importante decir que, exponiendo las imágenes de Serrano, la institución dedica esta muestra al arte de la provocación, lejos de su imagen conservadora. Su curadora señala que, cuatro obras juzgadas escandalosas y vandalizadas en exposiciones precedentes serán presentadas para interrogar los límites de la censura. “Mostrar a Serrano es afirmar los valores que nos fundan. Contra la barbarie y la intolerancia. Contra el oscurantismo y la falta de humanidad”. ¿Pero tal institución es capaz de aceptar una desnudez femenina efectiva, sin el filtro que ejerce la fotografía o la tela? Aparentemente, no, pese a que días después hiciera público el video⁽⁵⁾ de la artista en su página web.

Deborah De Robertis provoca, choca, hasta el punto de hacer intervenir a la policía. Pero, sobre todo, hace reflexionar. ¿Dónde se sitúan los límites de la censura? Para el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica, parecen situarse en el punto de vista encarnado por el órgano sexual femenino.

Fuentes:

* Internacional Situacionista, un movimiento precursor del “Performance Art”. Celia Balbina Fernández Consuegra. Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada, Vol. 4, Nº. 1, 2014, págs. 123-147

* Comunicado de Prensa del Museo Tinguely a propósito de la exposición L’Internationale Situationniste: 1957 -1972, Basilea, Suiza, 2007.

* “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”. Revista Fuera de Banda, # 4: ni arte, ni política, ni urbanismo, Valencia, 1997.

* “La vanguardia no se rinde”: Guy Debord y el Situacionismo. Artículo de Antonio Ontañón del 2 marzo 2012 archivado en Revista impresa, Situaciones nº1. Revista de Historia y Crítica de las Artes de Barcelona.

Creacionismo a mansalva en Vicente Huidobro

Por Claudia Carmona Sepúlveda

El 10 de enero de 1893, una conservadora familia de la aristocracia chilena veía venir al mundo a su primogénito Vicente García-Huidobro Fernández. El futuro del niño era auspicioso. Hijo de un terrateniente e influyente banquero, apenas tuviera edad para ello engrandecería aun más la fortuna familiar, por entonces sustentada en la producción de vinos finos.

O al menos eso se esperaba.

Años más tarde, el joven Vicente daba vida a un manifiesto autobiográfico titulado *Yo*, en el que señalaba: “Una vieja medio bruja y medio sabia predijo que yo sería un gran bandido o un grande hombre. ¿Por cuál de las dos cosas optaré? Ser un bandido es indiscutiblemente muy artístico. El crimen debe tener sus deliciosos atractivos. ¿Ser un grande hombre? Según. Si he de ser un gran poeta, un literato, sí. Pero eso de ser un buen diputado, senador o ministro, me parece lo más antiestético del mundo”⁽¹⁾.

Su madre, en tanto, una elegante dama, más instruida e ingobernable de lo que aconsejaba la cordura de la época, tenía ambiciones mayores. Y se las hizo saber: “Yo quería que fueras rey, no presidente. Yo te formé para rey, de modo que tú llevas las calidades iniciales y si no fueras tan loco ya habrías llegado a reinar aquí en el país que naciste. Este país espera a su Salvador, a Vicente I”⁽²⁾.



(1) En García Huidobro Fernández, Vicente. *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios*. Imprenta y encuadernación Chile, Santiago, 1914, pág. 11. Descargable en Memoria Chilena: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8019.html

(2) Teitelboim, Volodia. *Huidobro. La marcha infinita*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2006, pág. 9.

(5) <https://vimeo.com/user26698516/https://vimeo.com/ilyaunedamequimontretoutatoutlemonde>

Nacido para reinar

El caso es que el niño Vicente creció sabiéndose destinado a dejar huella de su paso por este mundo. Gran ejemplo de profecía autocumplida. Habiendo escogido la poesía como motor de su vida, trazó desde muy temprano el itinerario a seguir, el que incluía estar en el sitio adecuado, en el momento preciso, rodeado, claro está, de los nombres que sirvieran a su propósito. Ese espacio, ciertamente, no era el ambiente conservador de Santiago. Al igual que los de su madre, gran anfitriona de tertulias literarias, sus ojos siempre estuvieron puestos en París. Y, como ella, supo convertir su hogar, donde fuera que éste se emplazara, en centro de convite de grandes intelectuales. Pero antes de arribar a la Ciudad Luz, donde ya había estado brevemente en su niñez, iba a dar que hablar en el ambiente literario local.

Tras seguir estudios de Literatura en la Universidad de Chile, en 1911 publicó *Ecós del Alma*, dedicado a su "niña del alma", Manuela Portales Bello, quien un año más tarde se convertiría en su primera esposa. Los cuarenta y cinco poemas que componen esta *opera prima* escrita entre 1910 y 1911, es decir, cuando tenía 17 y 18 años de edad, si bien reflejan una tendencia modernista, son una muestra de las muchas influencias de entonces, tanto en la forma, con cuartetos endecasílabos, redondillas, sonetos, versos alejandrinos y de métrica libre, como en el fondo, con alusiones religiosas y a la eterna y fortísima presencia de su madre, María Luisa Fernández. En 1913 publica *La gruta del silencio* y *Canciones en la noche*, que incluye el caligrama *Triángulo armónico*. Parte de los poemas que dieron forma a este último habían aparecido en la revista que el propio Huidobro fundó y dirigió: *Musa joven*.

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besas.

Triángulo armónico, 1913.

Pero es durante el año siguiente que el poeta que aún alternaba diversas firmas, inicia el torpedeo sistemático de la norma social y poética. Signado como Vicente García Huidobro Fernández y publicado por la Imprenta de Chile perteneciente a la orden jesuita, lanza *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios*, una descarnada crítica a la propia orden y a la casta de la que él mismo provenía. La obra fue rápidamente requisada y enviada a la hoguera, salvándose muy pocos ejemplares a medio chamuscar, por lo que hasta hoy es muy difícil conseguir uno de ellos. ¿De dónde provino el mandato de quema? Muy probablemente de su entorno familiar, si no de los propios jesuitas que, a la sazón, eran un mismo bloque. Según Teitelboim, el hecho gatilló una toma de decisión: "Los culpables serían castigados. Resolvió que era más democrático aparecer con un solo apellido en vez de tres. Y que sepan los savonarolas y los del Auto de Fe que él es un hombre libre que el mundo conocería como Vicente Huidobro. Nada más. Y nada menos"⁽³⁾. 1914 es también el año en que dicta la famosa conferencia *Non serviam*, su primer manifiesto, en el que hace explícita su opinión estética: "Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores". Y anuncia una "nueva era", advirtiendo: "No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas (...). Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos"⁽⁴⁾.

Son los esbozos del Creacionismo, nombre que, en todo caso, no surge de su autor, sino de su paso por Buenos Aires. Corría 1916 y, a poco de publicado *Adán*, Huidobro se entregaba a la satisfacción de dos necesidades: ampliar su universo y dar rienda suelta a un amor prohibido. Con el apoyo financiero de su madre, cruzó los Andes, dejando tras de sí a una aristocracia conmocionada: lo hacía acompañado de Teresa Wilms Montt, una viñamarina poseedora de grandes ojos verdes, un halo de misterio y un particular talento poético. Escaparon abandonando sus respectivos matrimonios e hijos. La fascinación de Huidobro fue completa:

"Teresa Wilms es la mujer más grande que ha producido la América. Perfecta de cara, perfecta de cuerpo, perfecta de elegancia, perfecta de inteligencia, perfecta de fuerza espiritual, perfecta de gracia"⁽⁵⁾.

En Argentina, ambos se dan a la creación y publicación de libros que gravitarían en sus respectivas carreras. Wilms edita allí sus poemas de tinte surrealista y obtiene gran reconocimiento de los círculos literarios. Por su parte, Vicente Huidobro entrega *El espejo de agua*, conjunto de nueve poemas que abrochan su propuesta: el poeta como creador, no como simple imitador de la naturaleza. El primero de ellos es su *Arte Poética*:

*Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.*

*Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.*

*Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;*

*Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.*

El Poeta es un pequeño Dios.

Estos versos los lee Huidobro en El Ateneo, ante una concurrencia de intelectuales bonaerenses, entre los que se encuentra el filósofo positivista José Ingenieros, quien expresa al poeta chileno sus dudas sobre la posibilidad de crear en términos absolutos, a lo que el aludido habría respondido: "la primera condición del poeta es crear, la segunda, crear y la tercera, crear". Tal sería el origen del apelativo de "creacionista" dado a Huidobro y, por extensión, a la corriente que funda.

Materialización de un largo anhelo: París

Buenos Aires fue apenas un ensayo. Roto el vínculo con Teresa Wilms regresa a Chile y a Manuela. Pero sólo el tiempo suficiente para preparar el gran salto: cruzar el Atlántico e instalarse en París, eje cultural de Occidente. En octubre de 1916 obtiene un pasaporte diplomático y se embarca junto a su mujer y sus dos pequeños hijos rumbo a Europa. Ingresa al Viejo Continente por España y debe esperar aún mucho tiempo para alcanzar la Meca de las vanguardias. Sólo en diciembre del año siguiente llega a la capital gala; lo hace, a diferencia de muchos artistas e intelectuales extranjeros, con la tranquilidad de la fortuna materna que le dará un buen pasar. Pero lo hace en plena Primera Guerra Mundial.

Ni la espera ni la cercanía del frente occidental de la Gran Guerra bastan para desanimar al poeta chileno nacido para ser rey. Sabe que debe relacionarse debidamente y se da a la tarea de encontrar a Guillaume Apollinaire. Comienza la búsqueda por exposiciones de pintura, pues es el contingente de artistas plásticos el que encabeza la revolución estética de la que quiere participar, renovándola incluso. En el camino conoce



Vicente Huidobro, Manuela Portales y sus hijos Vicente y Manuela, embarcados a Europa.

antes a quien sería tal vez el más grande amigo que tuvo jamás, el pintor español Juan Gris, muy bien valorado por el medio. También al poeta francés Pierre Reverdy, en un principio gran aliado, pero que con el correr de los años iniciaría con Huidobro una larga disputa por el crédito de haber fundado el Creacionismo. Con Reverdy colabora en la revista *Nord-Sud*, en la que también participa Apollinaire, de modo que alcanza su primera meta. Comienza así un año fructífero en relaciones con la crema y nata de las corrientes vanguardistas, incluido el propio Apollinaire, pero también Tristán Tzara, Paul Dermée, Max Jacob, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Hans Arp, André Breton, Max Ernst, Paul Éluard y Jacques Lipchitz, su otro gran amigo. Junto a Juan Gris forman un trío que suele escapar a la campaña con sus respectivas familias. La casa de Huidobro en París está siempre servida para atender a los contertulios que dan vida a la revolución estética en ciernes.



Vicente Huidobro, por Pablo Picasso.

(3) Teitelboim, Volodia. Op. cit., pág. 9.

(4) Huidobro, Vicente. *Antología. Altazor y otros poemas*. Empresa editora Zig-Zag, Santiago, 2014, págs. 15-16.

(5) Nómez, Nain. Citando a Vicente Huidobro, en <http://teresawilmsm.blogspot.cl/> (consultado el 17 de septiembre de 2016).

Huidobro sabe que no es suficiente con esbozar sus ideas en torno a la poesía; debe materializarlas. Publica entonces *Horizon carré*, en el que incluye la traducción al francés de algunos de sus poemas de *El espejo de agua* y que fue ilustrado por Gris. A propósito del título escogido, horizonte cuadrado, explica que en la unión de estos dos términos “lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto”, razonamiento que explica también otro de sus postulados: que la propia tipografía sea parte del poema, de su esencia. Crear el universo cantado, crear el sonido, pero también crear la forma gráfica. Es el aterrizaje de una propuesta que viene desarrollando desde Santiago y que le ha hermanado con Apollinaire, quien ha hecho lo propio: el caligrama.

La vanguardia heroica

Con 1918 llega el endurecimiento de la guerra y París está bajo permanente alarma. Los tiempos son, pues, propicios para incursionar en la Madre Patria. En Madrid publica cuatro libros durante el curso de ese año: *Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel* y *Hallali*. En España conoció a Guillermo de la Torre, otro futuro contendor, y retomó la amistad iniciada desde Argentina con el escritor, ensayista y traductor Rafael Cansinos-Assens, quien liderará el Ultraísmo, corriente que se opone al Modernismo, en la que participarán Gerardo Diego y el propio Guillermo de la Torre y que se considera heredera del Creacionismo de Huidobro.

Mientras colaboraba a distancia con la revista *Dada* que fundó y dirigía Tzara en París, sostenía en su casa de Madrid, en Plaza Oriente, nuevas tertulias literarias conocidas como las “veladas del arte nuevo”. Además de Cansinos-Assens y de la Torre, se reunían allí Ramón Gómez de la Cerna y los pintores cubistas Sonia y Robert Delaunay. En ellas, Huidobro ejerció una influencia que hasta hoy es materia de estudio en la academia hispana, la difusión en España no sólo del Creacionismo, sino también de las corrientes vanguardistas parisinas, como el Cubismo. Cansinos-Assens lo expresa con estas palabras: “Huidobro nos traía primicias completamente nuevas, nombres nuevos, obras nuevas; un ultramodernismo. Desdeñando a los doctores del templo, el autor de *Horizon carré* se limitó a difundir la buena nueva entre los pocos y los más jóvenes, en paseos y reuniones sedentes, de un encanto platónico, en que la novísima tendencia lograba la fijación de sus matices. De esos coloquios familiares, una virtud de renovación trascendió a nuestra lírica; y un día, quizá no lejano, muchos matices nuevos de libros futuros habrán de referirse a las exhortaciones apostólicas de Huidobro, que trajo el verbo nuevo”⁽⁶⁾.

Su determinación a encabezar los destinos del arte, su actitud y discurso pontificadores y su personalidad avasalladora le granjearon antipatías y disputas; pero esto parecía nutrirle de más y más bríos para conseguir sus objetivos. En Madrid fundó la revista *Creación*, una ambiciosa publicación políglota (español, francés, inglés, alemán e italiano), con la que esperaba “educar” a la intelectualidad hispana. Este período creativo, que

se extiende hasta 1921, marcado por su colaboración en publicaciones periódicas de Francia y España, es denominado “vanguardia heroica” y significó también su acercamiento a la política. Son años en que alterna su estancia entre Madrid y París, realiza cursos en la Sorbona y otras universidades europeas sobre Biología, Fisiología y Psicología Experimental y se interesa, además, por conocimientos esotéricos, tales como astrología, alquimia, cábala antigua y ocultismo en general. En la capital gala participa en exposiciones junto a pintores cubistas mostrando sus poemas gráficos.

Pero tal vez lo más significativo de esta etapa creativa es que ya está tomando forma un corpus lírico que se constituirá en su obra magna.

Hacia la desarticulación del lenguaje

En 1923 publica *Finis Britannia*, exacerbada crítica al afán imperialista de la corona inglesa que le acarrió no pocos problemas, incluyendo un supuesto secuestro por agentes británicos un año después, pero que tuvo una profusa difusión y dio a Huidobro una notoriedad mayor. En 1925 regresa a Chile, donde participa en la política nacional, funda revistas de tono crítico, participa en otras de vanguardia cultural y es proclamado candidato a la Presidencia de la República por sectores progresistas.

A partir de 1925, se mueve entre París y Santiago e incluso permanece un tiempo en Estados Unidos. Se separa definitivamente de Manuela Portales, con quien ya tenía 4 hijos, e inicia una relación con Ximena Amunátegui. Publica en París *Automne régulier*, *Tout à coup* y sus *Manifiestos*. En ellos intenta probar la existencia del Creacionismo antes de su llegada a París, en respuesta a la disputa iniciada con Reverdy quien se dice fundador de esa corriente. Aunque tal vez lo más importante de estos manifiestos es que sistematizan sus principios: “El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización (...). Cuando escribo *el pájaro anida en el arcoiris*, os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver. Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él”⁽⁷⁾.

Para 1929 está instalado nuevamente en París, dirige junto a Tristan Tzara la sección literaria de la revista *Cahiers d'Art* y ha dado a conocer algunos poemas de lo que será *Altazor* en publicaciones periódicas como *Panorama* y *Transition*. Contrae matrimonio según el rito mahometano con Ximena Amunátegui y publica en Madrid *Mío Cid campeador*. En ésta, su primera novela, Huidobro evidencia una poética de gran vuelo: “Los hombres se sienten frescos como árboles. Los pechos se llenan de trinos. El alba es el altar de los pájaros que suben al cielo en busca de Dios antes que las hostias”. Sin duda y como el propio autor señala en una carta a su madre, “es la novela de un poeta y no la novela de

un novelista. Hay muchos poetas que hacen novelas de novelistas. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del Poeta”. Este lirismo alcanza su cumbre, pues, en *Altazor o el viaje en paracaídas*, obra de largo aliento publicada finalmente en 1931, que constituye la materialización del anhelo creacionista de su autor.

“Digo siempre adiós, y me quedo”

El extenso poema está conformado por siete cantos escritos durante 13 años, lo cual explica su heterogénea estructura. Les antecede un prefacio en el que se erige como creador y justifica la creatura, y que está en escrito en una exquisita prosa colmada de figuras literarias: “Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcos iris (sic)”⁽⁸⁾. Se presenta. Es *Altazor*, el gran poeta. “De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino. Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta”⁽⁹⁾. Como éste, el canto I supone una identificación de *Altazor* con Dios. Por su parte, el canto II está dedicado a la mujer amada.

Entre los cantos III y VII, Huidobro consigue en forma paulatina desarticular el lenguaje, desembarazarlo de su objetivo comunicacional y situar la forma, las palabras, como objeto estético *per se*, primero a nivel de sintaxis y resignificando el léxico, como se observa en el canto IV:

*Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima*⁽¹⁰⁾

Más adelante, en el canto V ya la poesía es juego, y en el VI estamos ante la ausencia de significación:

*Puerta
Iluminando negro
Puerta hacia ideas estatuarias
Estatuas de aquella ternura
Adónde va
De dónde viene
el paisaje viento seda*⁽¹¹⁾

En el canto VI, Vicente Huidobro alcanza la cumbre de la desarticulación del lenguaje, al erigir el sonido por sobre la significación, con lo que consigue un verso hermético, “radicalizando algunos de los presupuestos del Cubismo literario y llegando hasta el descalabro significativo, esto es, hasta un lenguaje poético abstracto, para lo cual ha empleado el plazo establecido por esos siete cantos que pueden recordar sin violencia los siete días de la Creación enunciados en el *Génesis*”⁽¹²⁾.

*Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
Ia ia campanuso compasedo
Tralalá
Aí ai mareciente y eternauta
Redontella tallerendo lucenario
Ia ia
Laribamba
Larimbambamplanerella
Laribambamositerella
Leiramombaririlanla
lirilam*⁽¹³⁾

Casi paralelamente con la publicación de *Altazor o el viaje en paracaídas*, vino *Temblor de cielo* y, con posterioridad *Guilles de Raiz* (1932). A su regreso a Chile junto a su tercera esposa, Raquel Señoret, resurgen las tertulias literarias en su hogar, producto de las cuales nació el grupo La Mandrágora, fundado por Teófilo Cid, Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa. Aparecen luego las otras novelas de Huidobro: *Cagliostro*, nacida del guion que bajo el mismo nombre escribiera en 1923, *La próxima* y *Papá o el diario de Alicia Mir*, todas publicadas en 1934. Un año después aparece *Tres novelas ejemplares*, escrita en colaboración con Hans Arp. En 1936, firma el Manifiesto Dimensionista, junto a Robert y Sonia Delaunay, Pablo Picasso y Vasily Kandinsky. Hacia 1937 se involucra directamente con la causa republicana española y escribe el poema *Está sangrando España*.

En 1946 se instala en Cartagena, donde fallece dos años después. A los pocos meses, su hija Manuela publica *Últimos poemas*, volumen que reúne inéditos y textos aparecidos en revistas.

El Creacionismo de Vicente Huidobro tuvo representantes en España, en particular Gerardo Diego y Juan Larrea, y constituyó una interesante vanguardia que se oponía a otros “ismos”. Además de superar el Modernismo, criticaba al Futurismo su incapacidad de sacudirse los lastres del Simbolismo y de asumir que lo novedoso no es el tema, sino la manera de crear. En cuanto al Surrealismo, Huidobro nunca adscribió a la posibilidad del automatismo psíquico puro, pues el escritor escribe por la voluntad de escribir. No compartía el afán surrealista por la espontaneidad absoluta⁽¹⁴⁾.

Es el legado –vanguardia dentro de la vanguardia– de Vicente Huidobro, el poeta que nunca encajó, al que todo ambiente le quedó estrecho, el grandilocuente y ambicioso, el que se ufano de lo que llegaría a ser aun antes de serlo, el nacido en cuna de oro y enterrado en una colina frente al mar, el creador, lúcido e insufrible, avasallador; el poeta que aspiró a la universalidad; el que, como anticipó en su obra magna, dijo adiós para emprender un vuelo en paracaídas, pero se quedó en las letras de Chile y el mundo.

(6) Citado por Eva Valcárcel, en Vicente Huidobro y el Creacionismo en España. Universidad de La Coruña, 1995. <https://dialnet.unirioja.es>
(7) Huidobro, Vicente. Op. cit., págs. 234-235.

(8) Huidobro, Vicente. Op. cit., pág. 99.

(9) Huidobro, Vicente. Op. cit., pág. 101.

(10) Huidobro, Vicente. Op. cit., pág. 146.

(11) Huidobro, Vicente. Op. cit., pág. 177.

(12) <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/bnc/huidobro> (consultado el 17 de septiembre de 2016).

(13) Huidobro, Vicente. Op. cit., págs. 180-181.

(14) Cfr. Vargas, José Gerardo. *Las novelas de Huidobro*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

LUIS OMAR CÁCERES

bajo el prisma de María José Cabezas Corcione*

"Entonces canto a mis límites, mi alegría desbordada como un collar de olvido en la extremidad de un verso; contra el rumbo de la noche voy ganando hojas de plata, y he de estar dormido cuando todas me pertenezcan."

El ídolo creacionista

Este poeta cauquenino que nace el mismo año que Pablo Neruda (1904) deslumbra en muchos aspectos, tanto por su biografía como por su reveladora obra. Ya en su adolescencia estaba interesado en tratados de música, armonía, estética avanzada y crítica literaria. Comienza sus estudios de violín a los 13 años, sumado a la lectura y escritura de poesía.

Dentro de la agitada época de 1925 hasta 1931, fue mentor y portavoz de numerosos sindicatos en Santiago y San Antonio, lo que hizo que su figura fuera admirada y respetada.

En 1934 publica su único libro, *Defensa del ídolo*. Esta obra no estuvo libre de polémica pues se hizo conocida primeramente por la existencia de tres prólogos de diferentes autores (Pablo de Rokha, Ángel Cruchaga Santa María y Vicente Huidobro) y uno más, del propio Cáceres. El definitivo fue escrito por Vicente Huidobro y sería el único texto de este tipo que el autor dedicó a un poeta. Luego se conocería el famoso episodio de la quema de sus libros, el mismo día de su publicación en el patio de su casa.

Luis Omar pasó por momentos de intensa amargura y desesperación al no encontrar la palabra exacta que pudiera nombrar el lugar de la poesía. Los pequeños rayos de comprensión sobre su proceso poético y existencial lo hicieron deambular por distintos postulados y prácticas metafísicas con el único fin de comprender su estado: "Los jóvenes que verdaderamente odiamos el pasado y el presente, a fuerza de amar el porvenir, lograremos, si no alcanzar, por lo menos preparar, aquel vasto equilibrio que habrá de liberar a la humanidad, haciéndola revelarse a sí misma en su esencia más íntima".

A través de sus cuadernos, se observa cómo el poeta irá develando las inquietudes en aspectos ontológicos, como la estructura y significado de la realidad y el sentido último del ser. Leyó a los orientales, se inició en prácticas de metagnomía (estudio de la clarividencia), metaloterapia, psicología del misticismo, teosofía, alfabetos rúnicos, psicoanálisis, biorritmos, entre otros temas que van iluminando su búsqueda de lo inconsciente. Un hombre con intensa curiosidad por explorar lo recóndito de las energías físicas y espirituales. Un poeta que se sumió en

demasiadas luchas por defender algo en lo que él creía fervientemente: "Definir por medio de la expresión de mis estados interiores la verdadera situación de mi yo en el espacio y en el tiempo (...). Una nueva modalidad ético-estética debe alcanzar, necesariamente, aquel que parte en línea extrema de sí mismo".

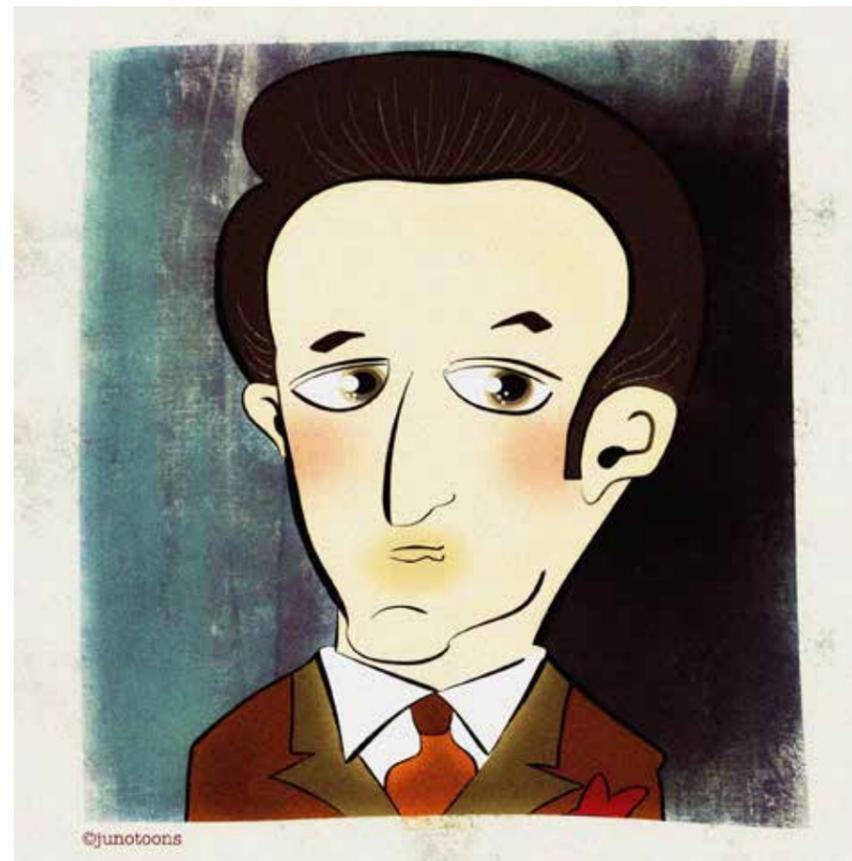
Intentó buscar el lugar de la poesía a través de la imagen de un ídolo en transformación constante dentro de un espacio que no puede definirse; como frontera hacia las formas del inconsciente, desentrañando todas las etapas del proceso de ascenso y descenso por una ruta incierta.

Teófilo Cid lo recordaba de la siguiente manera: "Era distinto. Era lo que se llama un animal de la luna, y, si así no se llama, así debiera llamarse (...). Cuando se le enterró en el panteón general alguien dijo: -Ha muerto el último bohemio".

Eduardo Anguita intentó definir su poética. "Llegó hasta la obsesión en su afán de precisar la forma concreta con que veía, por ejemplo, a un espectro, escindido su cuerpo fantasmal a la manera de una palabra". Cáceres sin descanso intentaba unir estos mundos invisibles a través de la cadencia y delicadeza con que leía sus versos o tocaba su violín. La atmósfera del lugar se invadía por un extraño suceso de velos e intuiciones: "Tenía una manera extraña de recitar, de pronunciar las palabras, saboreándolas, paladeándolas casi", señalaba Miguel Serrano.

Un poeta que desafió su presente y buscó el significado de la realidad a través de la consonancia de hilos invisibles hablándose al oído, su actitud fue "la de aquel que fue demasiado lejos en el corazón de los hombres y en su propio corazón; la de aquel orgulloso de las soberbias esperanzas que, de súbito, creyendo disponer del universo en una enumeración insólita, tropieza, en cambio, con la omnipresencia lacerada de su propio yo, mientras un índice de revelación señala esa fijeza con su fuego individual", en palabras de Cáceres.

En los versos que siguen, se percibe cómo el poeta intenta habitar el dolor de la palabra albergando el deseo de tocar el silencio.



*Yo soy el que domina esta extensión gozosa,
el que vela el sueño de los amigos,
el que estuvo siempre pronto,
el que dobla esa fatiga que adelgaza todos los
espejos.*

*Ahora sorprende mi rostro en el agua de esas
profundas despedidas,
en las mamparas de esos últimos sollozos,
porque estoy detrás de cada cosa
llorando lo que se llevaron de mí mismo.*

*Y amo el calor de esta carne dolorosa que me
ampara
la sombra sensual de esta tristeza desnuda que
robé a los ángeles,
el anillo de mi respiración, recién labrado...
Es todo cuanto queda, oh ansiedad (...).*

El itinerario de *Defensa del ídolo* es el anhelo por encontrar el lugar verdadero, una verdadera identidad. Cáceres ambicionó hallar el eco de sus súplicas –que se repetirán interminablemente en el vacío de las palabras– y logra concebir un conocimiento poético en la

conformación y evolución del ídolo que quiso defender. Al emprender el proceso de despojo o abandono de lo experimentado, alcanza una nueva forma de re-conocerse.

El transcurso de este viaje, desde las tinieblas de lo innombrable, radica en una búsqueda de la constatación de su doble. A este lugar como ruta o estado, Cáceres le llamó ídolo. Sin embargo, la frustración por no poder dar una respuesta a través de su condición mortal, desencadena el vértigo de la caída, la transformación de humano a animal poético que olfateará los "rincones latentes".

Luis Omar Cáceres se instala como un continuador del Creacionismo de Huidobro. Un importante ícono literario con una autoconciencia admirable y que puede ser develado únicamente a través de su lectura y rescate. Un poeta que descubrió lo inabarcable de la soledad. Su biografía, teñida de retazos incomprensibles y aún no resueltos, construyó un mito y un desafío para el estudio de su obra, que, escrita en un desesperado intento por cifrar lo ignoto del oficio poético, muestra una búsqueda auténtica por comprender la soledad de las palabras y la suya propia.

* María José Cabezas Corcione. Poeta chilena nacida en 1982, magister en Literatura de la Universidad de Chile y licenciada en Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Es autora de los libros *Oscurece al fin* (autoedición, Santiago, 2008), *Confabulación crítica. Asedios a Juan Luis Martínez* (Ediciones Tácitas, Santiago, 2009) y *Luis Omar Cáceres. El ídolo creacionista* (Ediciones Lastarria, Santiago, 2014).

John Steinbeck. Las ácidas uvas del paraíso

Por Jorge Calvo

*“En los ojos de los hambrientos hay una ira creciente.
En las almas de las personas, las uvas de la ira se están
llenando y se vuelven pesadas...”*

Las uvas de la ira, John Steinbeck

Una generación destinada a perderse

Corsi e ricorsi es la expresión italiana usada para nombrar una noción del filósofo de la historia Giambattista Vico que sostiene que “la historia no avanza de forma lineal empujada por el progreso, sino en forma de ciclos que se repiten”. Vico visualiza la historia como una espiral que asciende y gira de modo tal que sin proponérselo, cada cierto tiempo vuelve a instalar en el presente situaciones que se suponían olvidadas en algún pretérito. Por otro lado, como sostiene Sartre en *Qué es la Literatura*, muchas veces un escritor funciona como una sonda que penetra profundamente las capas de su época a objeto de capturar la esencia del delgado hilo que une personajes y circunstancia. Por eso no nos sorprende que en plena actualidad, al leer ciertas novelas escritas hace un siglo atrás, encontremos situaciones, conflictos y pasajes que resultan proféticos en este escenario posmoderno, neoliberal y apocalíptico donde nos toca la sospechosa suerte de vivir, particularmente en las obras de los autores de la Generación Perdida.

El término fue acuñado por Ernest Hemingway a partir de un comentario despectivo hecho por Gertrude Stein, en relación a la deficiente labor realizada por un mecánico joven que regresaba de los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial y designa a un grupo de escritores norteamericanos nacidos con el siglo XX y cuyas obras literarias retratan el período abarca desde la Gran Guerra, el auge económico de los locos veinte, la prohibición, el jazz, la aparición de adelantos tecnológicos como el automóvil y la electricidad, la producción en serie, la necesidad de consumir, el charlestón, el auge del mercado bursátil, la especulación, el crédito de consumo a gran escala, el Big Crack, la crisis económica, la depresión mundial, la aparición de los totalitarismos, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y concluye con la Guerra Fría.

Asociada a este período surge una generación de autores. Sus nombres son reconocibles: Francis Scott Fitzgerald, que en su novela *El Gran Gatsby* caracteriza la actitud de los felices y despreocupados veinte, al describir el estilo, la decadencia y la deshonestidad interpersonal de la alta aristocracia en aquella febril década. Por su parte, John Dos Pasos, que, introduciendo la técnica del *collage* propio de la pintura mediante la utilización

títulos y fragmentos de periódicos, avisos publicitarios y distintos recortes y notas intercaladas, refleja la deshumanización de miles de personas que convergen en el frío e indiferente carnaval de hierro de Nueva York, en su novela *Manhattan Transfer*, una apología a las multitudes atrapadas en una colmena caótica, visceral y violenta, donde nadie es feliz y nadie consigue lo que desea. A los dos anteriores se debe agregar los nombres de William Faulkner –un auténtico vanguardista, conocido como el maestro de las mil miradas–, cuya literatura devela entre otras cosas los escombros en que sumió al profundo Sur (*the deep South*) la Guerra Civil, y Ernest Hemingway, acaso el escritor más famoso del siglo XX, que en novelas como *Adiós a las armas*, *Por quién doblan las campanas* y tantas otras retrata el calvario de los conflictos bélicos del período. Ambos autores –Faulkner y Hemingway– obtienen el Premio Nobel, en 1949 y 1954, respectivamente. Y, para finalizar, un autor célebre por su sensibilidad social, el californiano John Steinbeck, que en 1962, algo tardíamente, también ve reconocida su labor con el preciado galardón que concede la Academia Sueca, quienes alaban a Steinbeck “sus escritos realistas e imaginativos” que combinan “humor simpático y aguda percepción social”.

Desde el punto de vista de la forma, estos escritores se caracterizaran también por introducir algunas técnicas renovadoras de la narrativa (contrapunto, perspectivismo, fragmentarismo, cuestionamiento o desaparición del narrador omnisciente, inclusión de materiales no narrativos, flujo de conciencia, etc.), que ya se venían experimentando por esos años (Marcel Proust, James Joyce, etc.). El propio Faulkner es uno de los principales renovadores de estas técnicas. En general buscan mostrar una visión múltiple de la realidad contemporánea, ya sea del profundo Sur de Estados Unidos –como hace Faulkner con su microcosmos ficticio de Yoknapatawpha– o de la nueva magalópolis deshumanizadora –Dos Passos en su *Manhattan Transfer*–.

En cuanto al contenido, percibimos en todos ellos una actitud rebelde frente a la realidad de la Primera Guerra Mundial y la sociedad opulenta que se empezó a fraguar después, sobre todo en su país, con la especulación y explosión capitalista de los años 20 y particularmente ante los valores tradicionales de la sociedad burguesa. Esta actitud rebelde se manifiesta de diversos modos,

pero asoma de modo especial en Steinbeck, en su forma de retratar a personajes sencillos y en la severa crítica a las desigualdades sociales y la miseria. Despliega una temática en la que se aprecian pesimismo y desconcierto, la inutilidad y crueldad de la guerra, un análisis de la sociedad norteamericana, conflictos ideológicos –entre progresismo y tradición, entre civilización y barbarie, igualitarismo social y capitalismo–, y la despreocupación en la era del jazz y en los felices veinte, por nombrar algunas. Entre las obras más significativas de Steinbeck destacan *Al este del paraíso*, una novela que al inicio parece ocuparse de la instalación de los primeros inmigrantes de Salinas Valley, pero que pronto bifurca a un melodrama plagado de truculencias, crueldades extremas, heroísmos, sexo, sangre y dinero; no obstante, despierta la curiosidad y la pasión del lector que devora sus páginas saltando sobre ellas. Otra novela notable es *De ratones y hombres* (1937) una concisa y brutal historia de miseria humana y amistad.

La importancia del contexto histórico

Se ha denominado “dorados veinte” o “años locos” al período ya mencionado de enorme prosperidad económica que experimenta Estados Unidos al concluir la Gran Guerra. Además de otros productos, esta nación había exportado material bélico a Europa y, al fin de la guerra, con la desaparición del imperio austro-húngaro, las economías del Viejo Mundo se encuentran en estado terminal; Alemania pierde las regiones de Alsacia y Lorena, de gran poderío en industria minera; Austria y Hungría se ven reducidas a la cuarta parte de su territorio; la hegemonía mundial de la Commonwealth resulta resquebrajada e Inglaterra debe cancelar enormes sumas a Estados Unidos. Como es de suponer, esto se traduce en motivo de prosperidad para el país norteamericano. La reconstrucción demandaba productos que Europa no podía fabricar por sí misma, por lo que debía recurrir a Estados Unidos, disparando sus ingresos y haciendo que el nivel de vida medio de sus ciudadanos se elevara vertiginosamente. Se inicia así, en 1920, esta época de prosperidad bautizada como los fabulosos veinte que se prolonga hasta 1929. Son tiempos paradisiacos. *El Gran Gatsby*, la exitosa novela de Scott Fitzgerald se sitúa en este momento histórico, de opulencia y de grandes fortunas de origen oscuro. Muestra cómo el derroche de dinero engendra un mundo extravagante y fastuoso; aquí coexisten el arte y el mal gusto, el empresario honesto y el rufián, la pacatería y el desenfreno. Al despreocupado ritmo del charlestón se vive la arrolladora abundancia de una sociedad que se dirige inevitablemente al abismo. Es un paréntesis de expansión en el desarrollo económico y, paralelamente, es también la era del jazz y de la ley seca. Mientras la economía continúa un crecimiento jamás experimentado, se genera la famosa y virtual burbuja económica que estalla el tristemente famoso “jueves negro”, el 24 de octubre de 1929, llevando a millones de trabajadores a la cesantía, destruyendo hogares, acabando violentamente con el edén y lanzando al planeta entero a una infernal depresión.

La bonanza económica experimentada por Estados Unidos en la postguerra se basó en altos niveles de producción unidos a un fuerte salto tecnológico, lo que,

por un lado, disminuía costos y, por otro, aumentaba los beneficios. Fueron los años del automóvil, el teléfono y los electrodomésticos, productos que traen aparejadas otras debutantes novedades –la abundancia y los lujos había que repartirlos–: surge la venta a plazo y el crédito. La gente sencilla podía comprar lo que quisiera en cuotas, ya no era necesario el efectivo. Nace el consumo. Y por primera vez la gente se endeuda más allá de sus posibilidades. La radio se vuelve popular como medio de comunicación masivo. La Ford sorprende con la cadena de montaje, los automóviles desfilan como hileras de hormigas, se reducen costos y tiempo de producción. Aparecen entre las nubes los primeros rascacielos. La tasa de desempleo cae a su nivel más bajo. Las clases sociales ascienden y la gente tiene más dinero en el bolsillo, la mayoría en activos bursátiles. En Nueva York se construyó el Empire State Building, en San Francisco se inician las obras del Golden Gate, el puente colgante más largo y grande del planeta y en Los Ángeles, Hollywood vive su edad de oro. En síntesis, son los mejores años de Estados Unidos. Se disfrutaba el bienestar del sueño americano y se contemplaba el futuro con optimismo.

Hacia finales de la década del veinte, mientras muchos artistas y escritores de la Generación Perdida residen en París o deambulan por el Mediterráneo, el Viejo Mundo comienza a disminuir la demanda como consecuencia directa de la acumulación excesiva de productos. La inflación de los préstamos aumenta y los precios se desploman. El aumento del consumo por medio del crédito, hace desaparecer el dinero líquido. Los bancos recurren a la Reserva Federal, los inversionistas endeudados con la banca se ven obligados a vender y pierden gran parte de sus reservas de oro por la inflación. Todo esto conduce a un desplome sin precedentes de la bolsa de valores, conocido como el Crack del '29. Muchas familias, empresas e instituciones públicas se declaran en bancarota. Empieza la Gran Depresión.

John Steinbeck: cronista literario del quiebre de un sueño.

La Gran Crisis trae como consecuencia la quiebra directa de un sinnúmero de fábricas y empresa, y hordas de gente desempleada se arroja a las carreteras en busca de sustento. Las personas no sólo han perdido su fuente laboral, además ven desaparecer sus casas y enseres y, de la noche a la mañana, se ven arrojadas a la pobreza más extrema y humillante. En pleno Central Park de Nueva York surgen como callampas poblaciones de casuchas fabricadas con latas y cartones, aparecen las ollas comunes y muchas personas comienzan a usar el automóvil como vivienda. Las familias se desarman. Y el escritor de la Generación Perdida que mejor retrata este período es John Steinbeck, especialmente en su novela *Las uvas de la ira*.

Steinbeck nace en febrero de 1902 en Salinas (California) y acude a la Universidad de Stanford. Durante su juventud trabaja como jornalero y recolector de fruta. En 1932, a la edad de 30 años, publica *Las praderas del cielo*, una colección de relatos que describe la vida en una comunidad de granjeros del sur de California. En esta obra aborda por primera vez los temas sociales que caracterizan la mayor parte de su trabajo. También

cabe citar *A un dios desconocido* (1933), la historia de un granjero cuya creencia en el culto pagano de la fertilidad le lleva a sacrificar su propia vida durante una época de terrible sequía; *Tortilla Flat* (1935), un relato entre picaresco y romántico sobre inmigrantes mexicanos establecidos en los alrededores de Monterrey, California; *Una vez hubo una guerra* (1936), la historia de una huelga de recolectores de fruta, y *La fuerza bruta* (1937), el conmovedor relato de dos jornaleros errantes que luchan por conseguir su propia granja. Pero, sin duda, la obra más significativa y trascendente de Steinbeck es *Las uvas de la ira* (1939, Premio Pulitzer 1940). Trata las amargas peripecias de una familia procedente de una región de Oklahoma azotada por la sequía, que, en plena depresión económica, opta por emprender el largo camino a la tierra prometida y se traslada a California. Esta controvertida novela, acogida como un conmovedor documento de protesta social, con el tiempo ha devenido un clásico de la literatura estadounidense.

La obra maestra de Steinbeck es un vasto y complejo testimonio de la Gran Depresión que siguió al Crack de 1929. La familia de granjeros de Oklahoma (oakies), se ven obligados a malvivir en campamentos, a trabajar en condiciones penosas por salarios miserables y a sufrir el rechazo social. Desde el punto de vista de su técnica narrativa, el gran acierto de Steinbeck consiste en intercalar o yuxtaponer, junto a capítulos de limpia ficción, centrados en la familia protagonista, los Joad, estampas documentales de la vida real, que sirven de anclaje a la ficción.

Las uvas de la ira

La novela surge de los artículos periodísticos que Steinbeck había escrito sobre las nuevas oleadas de trabajadores que llegaban a California y desató polémicas encendidas en el plano político y en la crítica, ya que fue acusado de activista y perturbador. De socialista.

La prosa de Steinbeck tiene un fuerte componente alegórico y espiritual, y se sustenta en la composición cristiana y en su opción por los desfavorecidos de todo tipo, por lo que una parte de la crítica lo ha acusado de sentimentalismo, e incluso de cierto ejercicio didáctico más o menos velado en algunos de sus personajes, sobre todo en las mujeres. Otros le han tildado de “novelista proletario” por su interés en las experiencias de las poblaciones de inmigrantes y los problemas de la clase obrera, añadido a una postura socialista o redentora. Por ejemplo, *Las uvas de la ira* ha sido catalogada como la novela que más removió las conciencias del público en la década del treinta, pues provocó la reacción fervorosa y humanista de un amplio sector opuesto a las clases conservadoras. Las ideas socialistas de Steinbeck estaban no obstante más relacionadas con la emancipación reformista evangélica del siglo XIX que con la literatura marxista; de ahí que su prosa, a pesar de sus mensajes humanistas, no pueda ser identificada con el realismo socialista que ya asomaba en esa época.

Los Joad se ven obligados a abandonar su casa, desahuciada por el banco, y emprenden rumbo a una vida mejor. Al final de la travesía, sin embargo, esa familia descubre que el lugar al que ha llegado no es de ningún modo el paraíso: sus habitantes les insultan y les

rechazan por intrusos; no encuentran una casa en la que asentarse, no hay demasiado trabajo y los salarios son tan miserables que no les permiten vivir con dignidad: “Suponte que tú ofreces un empleo y sólo hay un tío que quiera trabajar. Tienes que pagarle lo que pida. Pero (...) supón que haya cien hombres interesados en el empleo; que tengan hijos y estén hambrientos (...). Imagínate que con cinco centavos, al menos, se pueda comprar algo para los críos. Y tienes cien hombres. Ofréceles cinco centavos y se matarán unos a otros por el trabajo”.

Tres años antes de publicar la novela, Steinbeck realizó para el periódico *The San Francisco Sun* una serie de magistrales crónicas sobre la América de la Gran Depresión, reunidas luego en el libro de reportajes *Los vagabundos de la cosecha*. La realidad que el autor conoció en aquel encargo periodístico sirvió de materia prima a *Las uvas de la ira*: hechos históricos, personajes de carne y hueso, miserias verdaderas.

Hay, sin duda, en la novela algo que hoy sigue siendo realmente subversivo: el convencimiento de que en determinadas circunstancias la violencia es el único modo de alcanzar justicia o de seguir peleando por ella. El título está tomado de un pasaje elocuente: “En los ojos de los hambrientos hay una ira creciente. En las almas de las personas, las uvas de la ira se están llenando y se vuelven pesadas, ... listas para la vendimia”. Tom Joad, el joven protagonista —al que puso rostro Henry Fonda en la película de John Ford—, ha estado en la cárcel por un homicidio y vuelve a matar ahora, en un instante de cólera, a un guardián violento que protege los intereses de los ricos. Steinbeck —su discurso moral— no le condena. El lector tampoco, pues comprende que, en el mundo nada irreal de la novela, ésa es la única vía que les queda a los desposeídos para defenderse.

Las uvas de la ira tiene un final prodigioso que mezcla el horror y la esperanza: la hija mayor de la familia Joad, que por sus pésimas condiciones de vida acaba de dar a luz a un bebé muerto, amamanta con su leche a un hombre que está agonizando por el hambre. Todas las grandezas y las desventuras de la naturaleza humana en un solo gesto simbólico.

En el actual panorama de la literatura cabe preguntarse: ¿Existe algún escritor que recientemente haya escrito una novela, en cualquier lengua, que describa con tanta precisión el mundo en el que vivimos, los éxodos migratorios y la devastación laboral derivada de la última crisis económica? La respuesta es simple: No. Lo que es más, ni siquiera están interesados. La enorme mayoría se ocupa de la llamada literatura *light*.

Las uvas de la ira, a pesar de las ocho décadas transcurridas, continúa hablando de nosotros, de nuestra sociedad, de nuestros días. Es una de las grandes novelas políticas de la historia de la literatura y conserva, además, todo su vigor narrativo: después de haberla leído, como después de haber leído *Los hermanos Karamazov* o *Cien años de soledad*, uno tiene la sensación de que le ha pasado un tren por encima. No se trata de una novela ideológica. Aunque fue prohibida, quemada públicamente y calificada de manifiesto comunista, sólo difunde lo que predicaban la Declaración Universal de los Derechos Humanos, los Evangelios y cualquier libro de paz: la dignidad humana y la justicia social. Sus héroes



John Steinbeck

épicos son seres mansos y laboriosos. Buscan un trabajo con el que poder alimentarse y pagar una casa humilde.

Un fragmento

—No soy yo. Yo no puedo hacer nada. Pierdo el empleo si no sigo órdenes. Y, mire, suponga que me mata, simplemente a usted lo cuelgan, pero mucho antes de que le cuelguen habrá otro tipo en el tractor y él echará la casa abajo. Comete usted un error si me mata a mí.

—Eso es verdad —dijo el arrendatario—. ¿Quién te ha dado las órdenes? Iré a por él. Es a ése a quien debo matar.

—Se equivoca. El banco le dio a él la orden. El banco le dijo: o quitas de en medio a esa gente o te quedas sin empleo.

—Bueno, en el banco hay un presidente, están los que componen la junta directiva. Cargaré el peine del rifle e iré al banco.

El conductor arguyó:

—Un tipo me dijo que el banco recibe órdenes del este, del gobierno. Las órdenes eran: o consigues que la tierra rinda beneficios o tendrás que cerrar.

—Pero ¿hasta dónde llega? ¿A quién le podemos disparar? A este paso me muero antes de poder matar al que me está matando a mí de hambre.

—No sé. Quizá no hay nadie a quien disparar. A lo mejor no se trata en absoluto de hombres. Como usted ha dicho, puede que la propiedad tenga la culpa. Sea como sea, yo le he explicado cuáles son mis órdenes.

John Steinbeck, entre las actividades que desarrolló, además del periodismo, escribió el guion de la película *Viva Zapata*, sobre el movimiento campesino mexicano. Al recibir el Nobel de Literatura en 1964, expresó: “El escritor está a cargo de declarar y celebrar la capacidad comprobada del hombre para la bondad de corazón y de espíritu, para la gallardía en la derrota, para el valor, para la compasión y el amor. En la guerra incesante contra la debilidad y la desesperación, éstas son las banderas brillantes que alientan la esperanza y la emulación”.



Ahora que me acuerdo

Miguel Ángel Asturias

Los Güegüechos de gracia José y Agustina, conocidos en el pueblo con los diminutivos de Don Chepe y la Niña Tina hacen la cuenta de mis años con granos de maíz, sumando de uno en uno de izquierda a derecha, como los antepasados los puntos que señalan los siglos en las piedras. El cuento de los años es triste. Mi edad les hace entristecer.

—El influjo hechicero del chipilín —habla la Niña Tina— me privó de la conciencia del tiempo, comprendido como sucesión de días y de años. El chipilín, arbolito de párpados con sueño, destruye la acción del tiempo y bajo su virtud se llega al estado en que enterraron a los caciques, los viejos sacerdotes del reino.

—Oí cantar —habla Don Chepe— a un guardabarranca bajo la luna llena, y su trino me goteó de mielita hasta dejarme lindo y transparente. El sol no me vido y los días pasaron sin tocarme. Para prolongar mi vida para toda la vida, alcancé el estado de la transparencia bajo el hechizo del guardabarranca.

—Es verdad —hablé el último—, les dejé una mañana de abril para salir al bosque a caza de venados y palomas, y, ahora que me acuerdo, estaban como están y tenían cien años. Son eternos. Son el alma sin edad de las piedras y la tierra sin vejez de los campos. Salí del pueblo muy temprano, cuando por el camino amanecía sobre las cabalgatas. Aurora de agua y miel. Blanca respiración de los ganados. Entre los liquidámbaros cantaban los cenizales. La flor de las verbenas quería reventar.

Entré al bosque y seguí bajo los árboles como en una procesión de patriarcas. Detrás de los follajes clareaba el horizonte con oro y colores de vitral. Los cardenales parecían las lenguas del Espíritu Santo. Yo iba viendo el cielo. Primitivo, inhumano e infantil, en ese tiempo me llamaban Cuero de Oro, y mi casa era asilo de viejos cazadores. Sus estancias contarían, si hablasen, las historias que oyeron contar. De sus paredes colgaban cueros, cornamentas, armas, y la sala tenía en marcos negros estampas de cazadores rubios y animales perseguidos por galgos. Cuando yo era niño, encontraba en aquellas estampas que los venados heridos se parecían a San Sebastián.

Dentro de la selva, el bosque va cerrando caminos. Los árboles caen como moscas en la telaraña de las malezas infranqueables. Y a cada paso, las liebres ágiles del eco saltan, corren, vuelan. En la amorosa profundidad de la penumbra: el tuteo de las palomas, el aullido del

coyote, la carrera de la danta, el paso del jaguar, el vuelo del milano y mi paso despertaron el eco de las tribus errantes que vinieron del mar. Aquí fue donde comenzó su canto. Aquí fue donde comenzó su vida. Comenzaron la vida con el alma en la mano. Entre el sol, el aire y la tierra bailaron al compás de sus lágrimas cuando iba a salir la luna. Aquí, bajo los árboles de anona. Aquí, sobre la flor de capulí...

Y bailaban cantando:

“¡Salud, oh constructores, oh formadores! Vosotros veis. Vosotros escucháis. ¡Vosotros! No nos abandonéis, no nos dejéis, ¡oh, dioses!, en el cielo, sobre la tierra, Espíritu del cielo, Espíritu de la tierra. Dadnos nuestra descendencia, nuestra posteridad, mientras haya días, mientras haya albas. Que la germinación se haga. Que el alba se haga. Que numerosos sean los verdes caminos, las verdes sendas que vosotros nos dais. Que tranquilas, muy tranquilas estén las tribus. Que perfectas, muy perfectas sean las tribus. Que perfecta sea la vida, la existencia que nos dais. ¡Oh, maestro gigante. Huella del relámpago, Esplendor del relámpago, Huella del Muy Sabio, Esplendor del Muy Sabio, Gavilán, Maestros-magos, Dominadores, Poderosos del cielo, Procreadores, Engendradores, Antiguo secreto, Antigua ocultadora, Abuela del día, Abuela del alba!...

¡Que la germinación se haga, que el alba se haga!”

Y bailaban, cantando...

“¡Salve, Bellezas del Día, Maestros gigantes, Espíritus del Cielo, de la tierra, Dadores del Amarillo, del Verde, Dadores de Hijas, de Hijos! ¡Volveos hacia nosotros, esparcid el verde, el amarillo, dad la vida, la existencia a mis hijos, a mi prole! ¡Que sean engendrados, que nazcan vuestros sostenes, vuestros nutridores, que os invoquen en el camino, en la senda, al borde de los ríos, en los barrancos, bajo los árboles, bajo los bejucos! ¡Dadles hijas, hijos! ¡Que no haya desgracia ni infortunio! ¡Que la mentira no entre detrás de ellos, delante de ellos! ¡Que no caigan, que no se hieran, que no se desgarran, que no se quemen! ¡Que no caigan ni hacia arriba del camino, ni hacia abajo del camino! ¡Que no haya obstáculo, peligro, detrás de ellos, delante de ellos! ¡Dadles verdes caminos, verdes sendas! ¡Que no hagan ni su desgracia ni su infortunio vuestra potencia, vuestra hechicería! ¡Que sea buena la vida de vuestros sostenes, de vuestros nutridores ante vuestras bocas, ante vuestros rostros, oh Espíritus del Cielo, oh Espíritus de la Tierra, oh Fuerza

Envuelta, oh Pluvioso, Volcán, en el Cielo, en la Tierra, en los cuatro ángulos, en las cuatro extremidades, en tanto exista el alba, en tanto exista la tribu, oh dioses!”

Y bailaban cantando.

Oscurece sin crepúsculo, corren hilos de sangre entre los troncos, delgado rubor aclara los ojos de las ranas y el bosque se convierte en una masa maleable, tierna, sin huesos, con ondulaciones de cabellera olorosa a estoraque y a hojas de limón.

Noche delirante. En la copa de los árboles cantan los corazones de los lobos. Un dios macho está violando en cada flor una virgen. La lengua del viento lame las ortigas. Bailes en las frondas. No hay estrellas, ni cielo, ni camino. Bajo el amor de los almendros el barro huele a carne de mujer.

Noche delirante. Al rumor sucede el silencio, al mar el desierto. En la sombra del bosque me burlan los sentidos: oigo voces de arrieros, marimbas, campanas, caballerías galopando por calles empedradas; veo luces, chispas de fraguas volcánicas, faros, tempestades, llamas, estrellas: me siento atado a una cruz de hierro como un mal ladrón; mis narices se llenan de un olor casero de pólvora, trapos y sartenes. Al rumor sucede el silencio, al mar el desierto. Noche delirante. En la oscuridad no existe nada. En la oscuridad no existe nada...

Agarrándome una mano con otra, bailo al compás de las vocales de un grito ¡A-e-i-ou! ¡A-e-i-o-u! Y al compás monótono de los grillos.

¡A-e-i-o-u! ¡Más ligero! ¡A-e-i-o-u! ¡Más ligero! ¡No existe nada! ¡No existo yo, que estoy bailando en un pie! ¡A-e-i-o-u! ¡Más ligero! ¡U-o-i-e-a! ¡Más! ¡Criiii-criiii! ¡Más! Que mi mano derecha tire de mi izquierda hasta partirme en dos —aeiou— para seguir bailando —uoiea— partido por la mitad —aeiou—, pero cogido de las manos —criiii... criiii!

Los güegüechos oyen mi relato sin moverse, así como los santos de mezcla embutidos en los nichos de las iglesias, y sin decir palabra.

—Bailando como loco topé el camino negro donde la sombra dice: “¡Camino rey es éste y quien lo siga el rey será!” Allí vide a mi espalda el camino verde, a mi derecha el rojo y a mi izquierda el blanco. Cuatro caminos se cruzan antes de Xibalbá.

Sin rumbo, los cuatro caminos éranme vedados; después de consultar con mi corazón, me detuve a esperar la aurora llorando de fatiga y de sueño.

En la oscuridad fueron surgiendo imágenes fantásticas y absurdas: ojos, manos, estómagos, quijadas. Numerosas generaciones de hombres se arrancaron la piel para enfundar la selva. Inesperadamente me encontré en un bosque de árboles humanos: veían las piedras, hablaban las hojas, reían las agas y movíanse con voluntad propia el sol, la luna, las estrellas, el cielo y la tierra.

Los caminos se enroscaron y el paisaje fue apareciendo en la claridad de las distancias, enigmático y triste, como una mano que se descalza el guante. Líquenes espesos acorazaban los troncos de las ceibas. Los robles más altos ofrecían orquídeas a las nubes que el sol acababa de violar y ensangrentar en el crepúsculo. El culantrillo simulaba una lluvia de esmeraldas en el

cuello carnoso de los cocos. Los pinos estaban hechos de pestañas de mujeres románticas.

Cuando los caminos habían desaparecido por opuestas direcciones —opuestas están las cuatro extremidades del cielo—, la oscuridad volvió a esponjar las cosas, colándolas en la penumbra hasta hacerlas polvo, nada, sombra.

Noche delirante. El tigre de la luna, el tigre de la noche y el tigre de la dulce sonrisa vinieron a disputar mi vida. Caída el ala de la lechuza, lanzáronse al asalto; pero en el momento de ir garra y comillo a destrozar la imagen de Dios —yo era en ese tiempo la imagen de Dios—, la medianoche se enroscó a mis pies y los follajes por donde habían pasado reptando los caminos, desanilláronse en culebras de cuatro colores subiendo el camino de mi epidermis blando y tibio para el frío raspón de sus escamas. Las negras frotaron mis cabellos hasta dormirse de contentas, como hembras con sus machos. Las blancas ciñéronme la frente. Las verdes me cubrieron los pies con plumas de kukul. Y las rojas los órganos sagrados...

—¡Títtilganabáh! ¡Títtilganabáh!... —gritan los güegüechos—. Les callo para seguir contando.

—Aislado en mil anillos de culebra, concupiscente, torpe, tuve la sexual agonía de sentir que me nacían raíces. La noche era tan oscura que el agua de los ríos se golpeaba en las piedras de los montes, y más allá de los montes, Dios, que hace a veces de dentista loco, arrancaba los árboles de cuajo con la mano del viento.

—¡Noche delirante! ¡Bailes en las frondas! Los encinales se perseguían bajo las nubes negras, sacudiéndose el rocío como caballerías sueltas. ¡Bailes en las frondas! ¡Noche delirante! Mis raíces crecieron y ramificáronse estimuladas por su afán geocéntrico. Taladré cráneos y ciudades, y pensé y sentí con las raíces añorando la movilidad de cuando no era viento, ni sangre, ni espíritu, ni éter en el éter que llena la cabeza de Dios. —¡Títtilganabáh! ¡Títtilganabáh!

—A lo largo de mis raíces, innumerables y sin nombres, destilóse mi palidez centrina (Cuero de Oro), el betún de mis ojos, mis ojeras y mi vida sin principio ni fin.

—¡Títtilganabáh!

—Y después... —concluí fatigado—, sus personas me oyen, sus personas me tienen, sus personas me ven...

¡A medida que taladro más hondo, más hondo me duele el corazón!

Pero acuérdate ahora que he venido a oír contar leyendas de Guatemala y no me cuadra que sus mercedes callen de una pieza, como se les hubiesen comido la lengua los ratones...

La tarde cansa con su mirar de bestia maltratada. En la tienda hace noche, flota el aroma de las especias, vuelan las moscas turbando el ritmo de la destiladora, y por las pajas del techo la luz alarga pajaritas de papel sobre los muros de adobe.

—¡Los ciegos ven el camino con los ojos de los perros!... —concluye Don Chepe.

—¡Las alas son cadenas que nos atan al cielo! ... —concluye la Niña Tina.

Y se corta la conversación.

Museo de la Memoria: museo de mi memoria

Por Mirsa Acevedo Molina

Para los chilenos y para todos quienes miran Chile con algún grado de afecto, septiembre es mes de memoria. En particular el día 11, al cumplirse 43 años de aquel momento en que la historia cambió, junto con la de decenas de millares de familias. Como la de la historiadora Mirsa Acevedo, cuya especialización en arte le acerca a la museografía con un enfoque que bien podría ser exclusivamente académico, pero que tiene también mucho de íntimo. Una dualidad ineludible. Ineludible es también para AguaTinta el compromiso con la historia de las gentes, de los pueblos, ésa que construye la Historia, con mayúscula. Ambas adquieren su necesaria materialidad en la pluma de Mirsa y en las siguientes páginas.

El dolor de las ilusiones rotas

No sin miedo voy al Museo de la Memoria: la memoria del horror da miedo. Cuando me enfrento a un olor, el olor a las frambuesas en sus matas, por ejemplo, vienen a mí los momentos más felices de mi chillaneja infancia, en la huerta, con mi mamá embarazada de mi hermana menor. Cuando me enfrento al terror vivido en dictadura, o peor, a las imágenes de gente que con fe sonreían por el Chile más democrático y humanitario que creían ver venir, simplemente me duelen el cuerpo y el alma.

Eso ocurre mientras voy subiendo la escalera, pero inmediatamente otro alud de ilusiones rotas se agolpa, cuando en la sala Once de Septiembre veo un video que muestra cómo un grupo de trabajadores escucha el último discurso de Salvador Allende en la radio de un bar. "Los trabajadores recibieron la noticia del golpe, como un golpe", pienso cuando veo a una mujer que se desmaya, cuando veo el desaliento en su silencio. Son las ilusiones rotas de esos chilenos pobres las que me dan tanto pesar, pero también son las mías. Esas últimas palabras del que fue nuestro presidente, me han acompañado desde entonces, enseñándome de traición y de rectitud, dándome fortaleza y esperanza. Pero nunca se abrieron las grandes alamedas.

¿Es posible un museo que no sea mausoleo?

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue inaugurado en el 2010 por iniciativa del gobierno de la presidenta Michelle Bachelet. Un extracto de su discurso inaugural se encuentra en el hall de entrada:

"No podemos cambiar nuestro pasado. Sólo nos queda aprender de lo vivido, ésta es nuestra

responsabilidad y nuestro desafío".

Esta proposición pareciera ubicar a la memoria en un lugar de preeminencia para la construcción de nuestro futuro como país, pero la palabra *pareciera*, es la que se agiganta al contrastar la declaración de intenciones con las políticas de Estado desde entonces. Los derechos humanos cada vez aparecen como más marginales y más restringidos, no tienen cabida hoy, ni siquiera en el espacio del pensamiento y de la reflexión, en el ámbito de la definición conceptual y menos en el del quehacer cotidiano. Me pregunto ¿se les ha relegado al museo como forma de confinarlos al lugar donde habita lo que ya no es?, y recuerdo que Regis Debray decía que los museos de hoy son las tumbas de antaño, que uno tiene que discontinuar su vida cotidiana para llegar a ellos, y por tanto son lugares para guardar, no para mostrar. Creo que no es exactamente con museos que estructuramos la conciencia de que lo más importante es la vida digna de todos los seres humanos y que no hay razón política que pueda justificar subvertir esa razón humana.

Por otra parte está la posibilidad del decir, del evidenciar mediante lo que Pollock llama el "enquadre de la memoria", a partir de la construcción de una "memoria colectiva subterránea de la sociedad civil dominada". En este ámbito hay vulnerabilidad, hay vidas truncadas, personas que están por fuera, o al borde del mundo que predominó desde entonces, gente que vive aún una cultura subterránea: nosotros los que fuimos derrotados entonces y que nunca más nos "hallamos" en ningún lugar completamente. Un estremecedor testimonio de ello es dado por la joven hija de un ejecutado por la dictadura el año 80, afirmando vivir en la incertidumbre, en un

eterno presente, sin ser capaz de proyectarse a futuro, porque tiene miedo de que ese futuro no exista. Esta niña sufre una mutilación que no se ve, pero que se siente.

Hay en la presencia de estos testimonios un gesto del museo, que busca reparación hacia aquellos que hemos sido *los otros* durante tantos años, actualizando nuestros recuerdos, trayendo hacia el presente no solamente el pasado, sino aquello oculto en el fondo de las conciencias de quienes no han querido ver o no han querido hablar. Ese silencio que ha dado continuidad a la barbarie, esa negación que mantiene vigentes, soterradamente, todos los mecanismos de poder que gatillaron esa barbarie. Pero es muy poco lo que pueden hacer estos monumentos en el medio de la ciudad, si no se constituyen en parte de la educación vital de todos los chilenos.

El contexto del Museo de la Memoria es mi memoria

El Museo de la Memoria se emplaza frente a la Quinta Normal, rodeado de otros museos como el Pedagógico, el Matucana 100, el de Historia Natural o el Artequín. Un barrio alegre de actividad cuequera y de bares como la Cervecería Nacional o la Peluquería Francesa, es uno de los pocos en Santiago que defienden su patrimonio material e inmaterial a fuerza de dar la pelea organizada por los vecinos con numerosos proyectos colectivos. Pero es también el lugar que mi hermano ha querido olvidar durante toda su vida, el lugar en que un CNI, el año 1985, mató a mansalva a su compañero de 18 años (Oscar Fuentes, de la USACH), porque tenía un spray en

la mochila. Nunca mi hermano ha superado el dolor y la culpa, porque él era mayor, tenía, 22. Por eso no quiso declarar sino hasta el final en la comisión Valech, y cuando lo hizo, no pudo hablar y tuvo que escribir. La palabra hace que las cosas sean. Ésa es la primera razón para optar por el silencio, porque cada vez que uno lo dice, vuelve el espanto -como dice Víctor Jara en su último poema que está en el muro del museo-. Con este recuerdo en la espalda entré ayer por segunda vez al Museo de la Memoria. Pero a pesar de todo, hoy estoy hablando aquí, quizás porque ahora siento la responsabilidad de no morirme sin traspasar lo que sé a otros, a pesar del temor a no ser comprendida o ser acusada de sembrar el odio y la división de Chile o, incluso peor, de extemporánea.

No es así; he vivido la vida con alegría, pero me ha costado más porque uno también calla porque tiene que seguir viviendo. Hay que vivir en la dialéctica de olvidar un poco, pero sostener el recuerdo y la conciencia, saber hablar y saber callar. Sin embargo, no siempre se puede optar y el silencio se impone. La palabra, de todos los medios, es el menos poderoso, por eso es que también, uno se queda muda.

Para el golpe de Estado, mi padre se quedó también mudo, él, que era profesor de literatura en la Universidad de Chile y recitaba el Cid con gallardía, pasó mudo un mes. Siempre me pregunté por qué. Ahora estoy comenzando a barajar respuestas.



"El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a las víctimas y a sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan" (www3.museodelamemoria.cl/).

En la imagen, nivel de acceso al museo, en cuyo muro se ha escrito parte de *Estadio Chile* (o *Canto, qué mal me sales*), poema que no llegó a convertirse en canción, el último escrito por Víctor Jara durante su presidio y tortura en el Estadio Chile (hoy, Estadio Víctor Jara), entre el 12 y el 16 de septiembre de 1973, fecha esta última en que fue sumariamente ejecutado por un grupo de militares. (Foto: www.24horas.cl/).

La tinta de...

Autores nacidos en septiembre*



*Es el silencio el que escucharás
el silencio tras los apóstrofes, alusiones
el silencio en la retórica
o en lo llamado formalmente perfecto.
Esto es la busca en pos de un sinsentido
en el pleno sentido
y a la inversa.
Y todo lo que tan artísticamente busco poetizar
es una cosa sencilla por contraste
y vacío todo el complemento.
Lo que he escrito
está escrito entre líneas.*

Gunnar Ekelöf, *Poética*.

*Hay pocas cosas
tan ensordecedoras
como el silencio.*

Mario Benedetti, *Rincón de Haikus*.

*Un misterioso fragmento de un filósofo presocrático dice que "persiguiendo la sombra el tiempo envejece deprisa".
Es difícil saber a qué se refiere con esa sombra: ¿las ilusiones?, ¿los deseos?, ¿falsas imágenes?... La verdad es que
el tiempo nos envejece a todos deprisa, porque todos realizamos estas persecuciones. Más si cabe a los que hemos
vivido el siglo XX, que algunos historiadores denominan el siglo breve, por ser el de las ilusiones perdidas y el de
las grandes tragedias.*

Antonio Tabucchi, en entrevista con El Cultural, marzo de 2010.

*Fue nardo, fue árbol de naranjo, fue piedra, fue aroma de copal, fue maíz, fue pez, fue ave, fue sol, fue luna.
Abandonó este mundo. En ese momento, un relámpago, una lengua de plata se dibujó en el cielo y anticipó una
tormenta. Su luz iluminó la inmovilidad del cuerpo de Malinalli, quien había muerto segundos antes. Sus ojos fueron
absorbidos por las estrellas, que de inmediato supieron todo lo que ella había visto en la tierra. Fue un trece, el
día en que Malinalli nació a la eternidad. Juan Jaramillo lo celebraba a su manera. Reunía a sus hijos en el patio, lo
llenaban de flores, de cantos; luego, cada uno de ellos leía un poema escrito en náhuatl para Malinalli. Terminado el
ritual, guardaban silencio para impregnarse de ella antes de irse a dormir.*

Laura Esquivel, *Malinche*.

*Una generación nueva, que se dedica más que la última a temer la pobreza y a adorar el éxito; crece para encontrar
muertos a todos los dioses y tiene hechas todas las guerras y debilitadas toda las creencias del hombre.*

Francis Scott Fitzgerald, *A este lado del paraíso (This Side of Paradise)*.

*Puedes rodar por países lejanos
Y de Alemania hasta Italia correr;
Puedes rodar por países lejanos,
Lo que no has visto, por ansia de ver.
Pero país más alegre que el tuyo
No lo has de ver, Labrador provenzal,
Porque país más alegre que el tuyo
Ni en montes ni en valles se ha visto jamás.*

Frédéric Mistral, *Anda que te andarás a tu país volverás*.

*No es por decirlo nada,
sino para vivir eternamente
por lo que escribo esto.
Es mi codicia lo que amáis.
No me he quedado con nada.
He despreciado todos los honores.
Imperial y misteriosa,
mi codicia os ha hecho esclavos.*

Leonard Cohen, *Flores para Hitler*.

Ojo con el libro

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



Teoría de la vanguardia. Peter Bürger

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/vqzmicmqf7hp0pb/BURGER_P_TEORIA_DE_LA_VANGUARDIA.pdf?dl=0

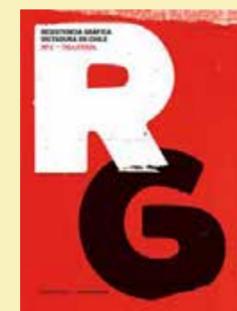


Este estudio de los movimientos históricos de vanguardia (futurismo, dadaísmo, primer surrealismo) es un lúcido análisis del efecto social del arte en nuestro tiempo y constituye el principio de una teoría crítica de la literatura, ya que dichas corrientes se cuestionaron radicalmente por primera vez el papel del arte en la sociedad burguesa. Esta teoría de la vanguardia, que el autor desarrolla en polémica con las tesis de Walter Benjamin y Theodor Adorno, facilita el instrumental teórico necesario para entender las tentativas vanguardistas de transgredir los límites del arte institucionalizado.

Bürger es uno de los autores más influyentes en la materia y entre las preguntas que intenta responder, están: ¿Por qué las vanguardias eran de avanzada? ¿En qué consistían sus producciones? ¿Cómo surgen? ¿Por qué el "no-arte" llega a institucionalizarse como "arte"? Paradoja no menor esta última, si consideramos que los movimientos históricos de vanguardia pretenden romper con los sistemas de reproducción heredados y aspiran, precisamente, a la superación de la institución arte.

Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ - TALLERSOL. Nicole Cristi, Javiera Manzi

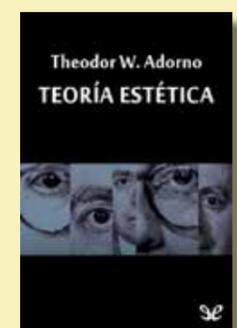
LOM Ediciones, Santiago, 2016. ISBN: 978-956-00-0655-4. Compra en línea: www.lom.cl



Este libro se introduce en aquel período de la gráfica política chilena denominado por la historiografía local como del "ocultamiento del trazo". Indaga en esa zona que permanecía inexplorada entre la "época de oro" del afiche político durante la Unidad Popular y el afiche producido después del golpe de Estado de 1973, en el exilio. Y lo hace tomando la experiencia de dos colectivos gráficos hasta ahora en penumbras: la Agrupación de Plásticos Jóvenes APJ (1979-1987) y el Tallersol (1977-). En este sentido, hace algo más que llenar un vacío, pues el término *llenar* anuncia ya una ficción de totalidad; como sabemos, nunca se llega a saturar completamente un campo de conocimiento: siempre hay vacío y hay lleno, y tal dinámica es la que produce posibilidad y futuro. Eso lo saben muy bien las autoras, quienes tienen la audacia de construir con rigurosidad y pasión un relato que sitúa y restituye el itinerario artístico-político de dos imprescindibles colectivos de acción gráfica que, a su vez, son la punta de una madeja mucho más amplia de coordinaciones, agrupaciones y experiencias aún muy poco exploradas por la crítica local. Una trama de la cual los afiches que aquí se muestra –casi por primera vez– son huella histórica y técnica. Este libro viene a reabrir la discusión sobre gráfica y política, y, además, tiene la generosidad de dejar ofrecidas múltiples aristas para el abordaje de la resistencia cultural a la dictadura de Pinochet.

Teoría estética. Theodor W. Adorno

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/vd30i14r04jufnn/ADORNO_T_TEORIA_ESTETICA.pdf?dl=0



Considerada la obra magna del filósofo alemán y uno de los textos sobre estética más importantes del siglo XX, *Teoría estética* es una publicación póstuma (1970) surgida de la recopilación de escritos fechados entre los años 1961 y 1969. En ellos, Adorno propone una metodología que amplíe las posibilidades de estudio de esta materia gracias a la incorporación de elementos de otras disciplinas, tales como la sociología, la filosofía política y la metafísica.

La complejidad de su contenido habría resultado en traducciones defectuosas, algo mecánicas, "sin preocupación por el sentido de la frase" y que, lejos de acercar al lector no germanoparlante los postulados del autor, dificultarían su comprensión. Por tal motivo, la edición de 2004 que se presenta en este enlace busca resolver tal inconveniente con una nueva traducción –incluso abierta a correcciones y contribuciones– "comprendiendo su sentido en alemán y expresándolo en castellano".

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.