

## LA MÚSICA

**FERNANDO GARCÍA: LA MÚSICA A LA ACADEMIA  
MEUWISSEN, EL LUTIER QUE FIJÓ RESIDENCIA EN EL MIM  
MÚSICA UCRANIANA EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO  
EL LEGADO DE JORGE PEÑA HEN A LAS ORQUESTAS JUVENILES**

**CENTENARIO DE ROJAS. MARATÓN DEL ALMA PARA EL POETA DEL EROS  
GEORGES MÉLIES O LA INFINITUD DE LA IMAGINACIÓN  
ILSE BING. FOTOGRAFÍA, PAUSA Y RENACIMIENTO  
CARTA DE LEV TOLSTOI A MOHANDAS GANDHI**



## CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jorge Calvo, Santiago de Chile  
Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile  
Adela Flamarique, Westport, Irlanda  
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile  
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia  
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica  
Marcia Vega, Santiago de Chile

## COLABORADORES:

Arnaldo Carvajal, Bruselas, Bélgica  
Cristina Duarte-Simões, Montpellier, Francia  
Jesús Espinoza, Nueva York, Estados Unidos

## CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

## PORTADA:



"Thais," de la serie Pintura lírica de Francisco Sanchis Cortés.  
<http://www.franciscosanchiscortes.es/>

Año 2, N°19  
Noviembre de 2016

Diagramación: Claudia Carmona

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

# AGUATINTA

# EDITORIAL

Entender la música como un flujo, como un proceso, en términos similares a como la definía Claude Debussy, atribuyendo igual importancia –porque es imposible prescindir de ninguno– al instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor, parece ser la idea más universalmente aceptada sobre un tema en el que no hay consensos ni verdades absolutas. Una explicación como la del eximio compositor gallo da cuenta de la amplitud de este universo, en que factores físicos, humanos y culturales contribuyen a dar forma y especiales características a cada obra musical.

La musicología ha hecho objeto de su estudio este amplio abanico: los principios físicos de la música, su relación con el hombre y el medio social y, naturalmente, su historia. Énfasis más énfasis menos, diversas escuelas y tendencias han ido haciendo acopio de un conocimiento que describe, entre otras cosas, el desarrollo de las expresiones musicales en diversas comunidades o su efecto en la psiquis humana.

Tendemos a calmar a un niño tarareando una canción, en una conducta probablemente instintiva pero que tal vez tenga también mucho de aprendida. Escogemos tal o cual música para tal o cual momento y estado anímico. En el primero de los ejemplos se hace evidente un fin apelativo, dirigido al otro; en el segundo el objetivo es la autosatisfacción. La música como vehículo de un mensaje y como objeto de placer, presente en la casi totalidad de las acciones humanas.

Dedicamos la presente edición de AguaTinta a esta actividad que parece cruzar toda nuestra vida y revisamos un espectro apenas microscópico de algunas de sus manifestaciones. En las siguientes páginas hemos querido representar la mayoría de los elementos que le dan forma: el instrumento, a través de un interesante diálogo con un lutier, el instrumentista y creador en reseñas de músicos y compositores, y los aspectos étnicos, sociales y culturales que median en su recepción.

Complementan el número nuestras secciones habituales en diversas disciplinas artísticas y un breve reportaje a la figura del Premio Nacional de Literatura Gonzalo Rojas y a las jornadas con que poetas y narradores chilenos han querido conmemorar el Centenario de su nacimiento, actividades de las que AguaTinta también se hizo parte.

[revista@aguatinta.org](mailto:revista@aguatinta.org)



## CONTENIDOS DESTACADOS



4

Georges Méliès o la  
infinitud de la imaginación



12

Ilse Bing. Fotografía,  
pausa y renacimiento



22

Meuwissen, el lutier que  
fijó residencia en el MIM



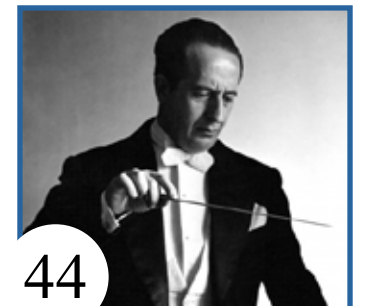
31

Fernando García.  
La música a la academia



40

Música ucraniana en los  
escenarios del mundo



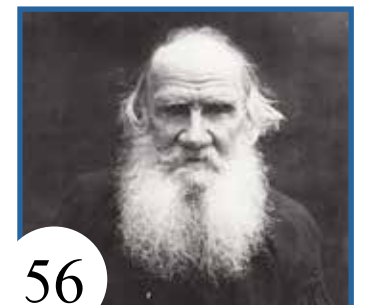
44

El legado de Peña Hen a  
las orquestas juveniles



50

Maratón del alma para  
el poeta del eros: Rojas



56

Carta de Lev Tolstoi a  
Mohandas Gandhi



# Georges Méliès o la infinitud de la imaginación

Por Adela Flamarike

*La aparente ingenuidad de las obras de Méliès oculta el arduo trabajo de un artista que aúna las más diversas artes bajo la mirada atenta de una cámara, para dar rienda suelta a su imaginación y concebir un mundo donde todo es posible.*



Georges Méliès

Marie Georges Jean Méliès (1861-1938), hijo de zapateros parisinos, contó desde pequeño con un gran ingenio y un interés por el ilusionismo que le llevarían a convertirse en el padre del cine de ciencia ficción y uno de los genios de los efectos especiales que dejaron sin habla al público de su época. Las ferias ambulantes, la magia y la lectura acrecentaron una curiosidad y una habilidad artística inherentes al joven que, con la influencia de Robert Houdin y Jasper Maskelyne y su experiencia en la reparación de máquinas del negocio de su familia, consiguió crear su propio estudio cinematográfico donde desarrollaría un trabajo lleno de fantasía.

Tras asistir a la primera representación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en 1895, Méliès quiso comprar el aparato. El padre de aquéllos, Antoine Lumière, se negó: "Este invento no está a la venta y, además, para usted sería la ruina. Se puede explotar cierto tiempo como una curiosidad científica, fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial (...). Puede durar seis meses, un año, quizá más, quizá menos". Méliès decidió comprar el kinetoscopio inglés del inventor Robert William Paul, para mejorarlo y utilizarlo posteriormente en la grabación de espectáculos de ilusionismo llevados a cabo en el teatro Robert Houdin que el cineasta adquirió con parte de la herencia paterna. A los espectáculos de magia se incorporará la representación de la vida cotidiana y también la formación teatral del artista, dando lugar a una carrera de gran éxito desde su primer filme, *Una partida de cartas* (1896).



Estudios en Montreuil

## El estudio en Montreuil

En 1897 construye en Montreuil el primer estudio de filmación de Europa, y su productora, la Star Film, con la que rodará más de quinientas películas entre 1896 y 1913. El título de una de ellas, *El hombre orquesta* (1900) define magníficamente la figura de Georges Méliès quien, además de escribir, dirigir y protagonizar sus películas, realizó los carteles para las mismas y diseñó la escenografía, maquillaje y vestuario, aspectos todos que se prestan especialmente para aumentar la calidad de la ambientación en las actuaciones. El arte está presente en todos y cada uno de los pequeños detalles de Méliès, cuya escenografía está especialmente ligada a la pintura y la arquitectura.

Méliès consideraba inconveniente rodar al aire libre, pues el viento y la lluvia dañaban los decorados. Su estudio en Montreuil estaba formado por paneles de cristal diseñados para aprovechar la luz del sol, única fuente de iluminación para sus películas, y que se difundía por el espacio mediante toldos. El lugar era una combinación entre teatro y estudio fotográfico que contaba con tramoyas, trampillas y pasarelas practicables. Hadas y divinidades sobrevolaban el espacio ayudados de cables; desfiles, danzas y toda suerte de vistosos espectáculos tenían lugar en ese universo rodeado por los llamativos decorados que el propio artista pintaba. La utilería y el mobiliario podían ser reales, coloreados



El hombre orquesta.

sobre la tela de la escenografía o recortados sobre tabla. Méliès aplicaba color a todo para engañar a la vista, unificando el escenario con una aguada modelada con sombras y luces que hacía casi imposible distinguir lo real de lo falso, confusión que aumenta esa aura de fantasía y magia que caracterizaba al cineasta.

Creando un diseño de arte único, Méliès deja su huella a lo largo de su trabajo. La escenografía adquiere una identidad propia, particular, en sus películas, evolucionando para dar lugar a un espacio arquitectónico



especial, ese mundo dentro del mundo donde todo puede suceder. A ello se suma unos efectos especiales que, ingenuos a los ojos actuales, dejaron maravillado al público del momento a través de disoluciones de imágenes, exposiciones múltiples, el uso del *stop trick* (quitar de la escena un objeto entre toma y toma)-que el propio Méliès descubrió accidentalmente- y fotogramas coloreados a mano. En forma artesanal, e intuendo las enormes posibilidades creativas del kinetógrafo, Méliès desdoblaba y sustituía personajes, realizaba fundidos y jugaba con la velocidad dando lugar a un espectáculo mágico y seductor, lleno de poesía, belleza y colorido, que causaba sorpresa por la aparición de lo inesperado.

### Una concepción teatral del cine

El rasgo que caracterizó la genialidad de Méliès fue emplear en el cine la mayor parte de los recursos del teatro. Cada uno de sus filmes conserva el punto de vista de "director de orquesta", que observa toda la escenografía. Todas las perspectivas se ordenan teniendo en cuenta el punto exacto del ojo del espectador teatral, y sus películas se dividen en cuadros o escenas a las que los histriones acceden por los laterales. La gesticulación exagerada de los intérpretes se debía a las exigencias del arte mudo de una actuación que pedía a los actores más mímica frente a una menor expresión facial.

Esa unión de elementos fotográficos y teatrales mediante una cámara inmóvil ubicada en un único punto de vista le valió críticas que le tachaban de creador aferrado al siglo XIX, incapaz de dar un paso más allá en su trabajo cinematográfico. Sin embargo, la continuidad narrativa que Méliès aportó al cine, a través de líneas argumentales que hasta entonces apenas existían, y la similitud de su cine con la iconografía de las artes plásticas, rebatió toda crítica y su cine sigue siendo una de las principales influencias para los grandes cineastas actuales del género de ficción.

Sin embargo, esta concepción del espacio y la escenografía presentes en la obra de Méliès, así como la actuación exagerada de los intérpretes no son invención del cineasta, sino que tienen su origen en disciplinas como la Commedia dell'arte del siglo XVI, desarrollada por compañías teatrales nómadas cuya tarima y cortina creaban un espacio de tres dimensiones sobre dos planos, uno vertical y otro horizontal, idea que encontramos en los filmes del cineasta francés. Este pequeño espacio para el desarrollo de un universo alternativo no escapó al ingenio de grandes artistas del Renacimiento, como Mantegna, Leonardo Da Vinci o Rafael, quienes realizaron bocetos de telones de teatro y aplicaron a la escenografía nuevas leyes de perspectiva. El arquitecto Sebastiano Serlio, inspirado por Vitruvio, fue uno de los primeros en mezclar decorados pintados y corpóreos, en un juego de perspectiva que daba pie a los espectáculos de llamativos trucos de tramoya desarrollados durante el Barroco, manierismo también presente en la puesta en escena de un Méliès que, con gran miedo al *horror vacui*, intentó -y consiguió- deslumbrar al espectador con toda clase de elementos visuales.

El espectador es, por su parte, sujeto de placer de



*El baño turco. Jean-Auguste Dominique Ingres.*

la proyección cinematográfica de Méliès, concepción que nos recuerda a aquélla de las obras de Ingres y sus odaliscas. Méliès no escapó tampoco a la atracción que a finales del siglo XIX ejercían sobre la sociedad occidental los lugares exóticos. La propia obra del pintor neoclásico francés titulada *El baño turco* contribuyó a la creación de tres filmes eróticos por parte de Méliès: *El indiscreto en la playa*, *Después del baile* y *El hipnotizador* (1897).



*Después del baile.*

La imagen del harén, tan presente en las pinturas de Ingres, también atrajo la atención de Méliès quien aludió al artista en obras como *Danza en el palacio* y *Venta de esclavas en el harén* (1897), por medio de lujosas estancias habitadas por mujeres, en un formato circular que aludían, aunque de una forma menos voluptuosa, a la obra del pintor.

Mundos lejanos como el árabe, japonés o egipcio permitieron a Méliès jugar con las ambientaciones y la caracterización. Así, en *El monstruo* (1903), vemos a un

muerto cobrar vida y convertirse en mujer frente a una esfinge egipcia, y *El rey del maquillaje* o *El taumaturgo chino* (1904) son el ejemplo de un cineasta precursor en el uso del maquillaje y con gran talento para la caricatura.



*El rey del maquillaje.*



*El taumaturgo chino.*

### Arte y fantasía

Georges Méliès tocó una amplia variedad de géneros cinematográficos, desde el filme histórico pasando por la comedia o el drama, hasta el cine de terror, del que fue pionero con *La mansión del diablo* (1886). Incluso trabajó la publicidad, rodando anuncios de crecepelo en los que asumía su calvicie sin complejos, siendo éste uno de los mejores ejemplos de un Méliès que se reía de sí mismo más que de nadie. Sin embargo, será la fantasía la que domine sus obras, género que causaba furor entre el público francés del siglo XIX. El realismo en obras como *El caso Dreyfus* o *Robinson Crusoe*, cuya escenografía está directamente inspirada en las ilustraciones del caricaturista francés J. J. Grandville para la edición de 1840 de la novela de Daniel Defoe, no desaparece, sino que se alía con lo fantástico en filmes como *El deshollinador*, *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *El ángel de la Navidad*. El ensueño toma por fin el protagonismo absoluto en *Los incendiarios* (1906),

una de las excepciones para las que Méliès accedió a rodar en escenografía natural. La representación de la "no realidad" o la "realidad onírica" presente en los sueños y el subconsciente estaba muy en boga en corrientes



*La mansión del diablo.*



*Robinson Crusoe.*

vanguardistas como el Simbolismo o el Surrealismo, a cuya influencia tampoco escapó Méliès. Amante de las sombras chinas y el romanticismo negro, el cineasta plasmó una lógica del absurdo a través de sus linternas mágicas, prueba de que el cine podía ser algo más que el registro de la realidad a través de una máquina.

El cine de Méliès estaba estrechamente ligado a las corrientes artísticas del momento. Frente a la reinterpretación de la realidad impresionista, los simbolistas promovieron una nueva forma de mirar, creando imágenes de lo irracional a través de símbolos que evocaban estados de ánimo y emociones, y al mismo tiempo exigían una respuesta por parte del espectador. La exploración del subconsciente y el mundo onírico poseen, en la obra de Méliès, el espíritu de un niño, el desarrollo psicológico de su percepción, la fascinación por las ilusiones ópticas y cierta atmósfera de alucinación, en un momento en el que la psiquiatría y la psicología experimental se interesaban por los estudios de la ambigüedad perceptual.

El artista francés crea en su obra una variedad de transformaciones simbólicas, como la metamorfosis de unas mujeres en mariposas en *Las burbujas de jabón vivas*





Los incendiarios.



Viaje a la Luna.



El sueño del astrónomo.

(1906), que sugieren una equivalencia entre las mujeres y estos delicados y bellos insectos. Pero dos mutaciones son eje articulador de sus películas: la muerte y la de género, que podemos ver en filmes como *Nuevas luchas extravagantes* (1900), donde excéntricas e inesperadas transformaciones de hombres en mujeres dan muestra de un cuidadoso diseño de formas.

*Viaje a la luna* (1902), obra clásica de Georges Méliès, es uno de los mejores ejemplos de este mundo fantástico posibilitado por una escenografía espectacular. A partir de las novelas de Julio Verne y H. G. Wells, Méliès crea una adaptación a su propio estilo, de humor fácil y atrayente, con una atmósfera infantil y cautivadora que relata el viaje de un grupo de astrónomos a la luna, donde encontramos a los inolvidables selenitas, cuyos trajes fueron hechos por el propio Méliès, o una preciosa personificación de la Osa Mayor a través de bellas jóvenes. Lo visual y la transmisión emocional estelarizan este clásico del cine mudo que se presta especialmente para el diseño artístico a través de viajes extraños, surreales y fantásticos. Esta realización nos dejó escenas tan maravillosas como la de la Luna con una nave-bala incrustada en uno de sus ojos, imagen icónica de la historia del cine, y *Viaje a la luna* aún hoy



Dibujo para *Viaje a la Luna*.

sigue influyendo en el cine de ficción, en particular, y en las artes visuales, en general. Muestra de ello es el videoclip de la canción *Tonight*, con que la banda de rock alternativo estadounidense Smashing Pumpkins homenajeó al realizador francés.





Dibujo para *Viaje a la Luna*.

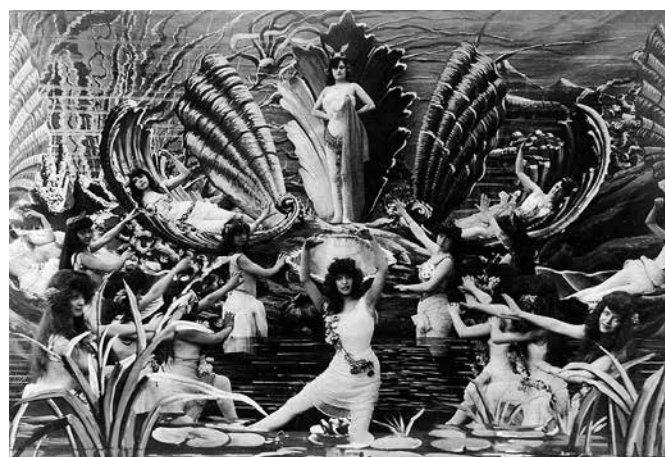
Pero Méliès no sólo se vio influido por las corrientes artísticas del momento, sino que propició el desarrollo de otras. El cómico reordenamiento de las escenas de Méliès, los espectáculos de cuerpos descompuestos y reconstruidos a partir de las exhibiciones de ilusionismo que el cineasta plasmó con maestría en sus películas, fueron para artistas como Pablo Picasso un estímulo para llevar el arte un paso más allá. El collage, tan presente en las vanguardias artísticas, mostraba ese montaje y fragmentarismo que hacían parte de la obra de Méliès sin ambigüedades, sin intención de ocultarlo. Estos materiales deconstruidos y de diversas procedencias adquieren unidad iconográfica en la obra de Méliès, en la forma de superposición de imágenes, unión de escenarios teatrales en un mismo fotograma o actuaciones superpuestas de los actores.



*Viaje a la Luna*.



S.T.



*El reino de las hadas*.



Escena del filme *La invención de Hugo Cabret*, de Martin Scorsese.

### El fin de una era

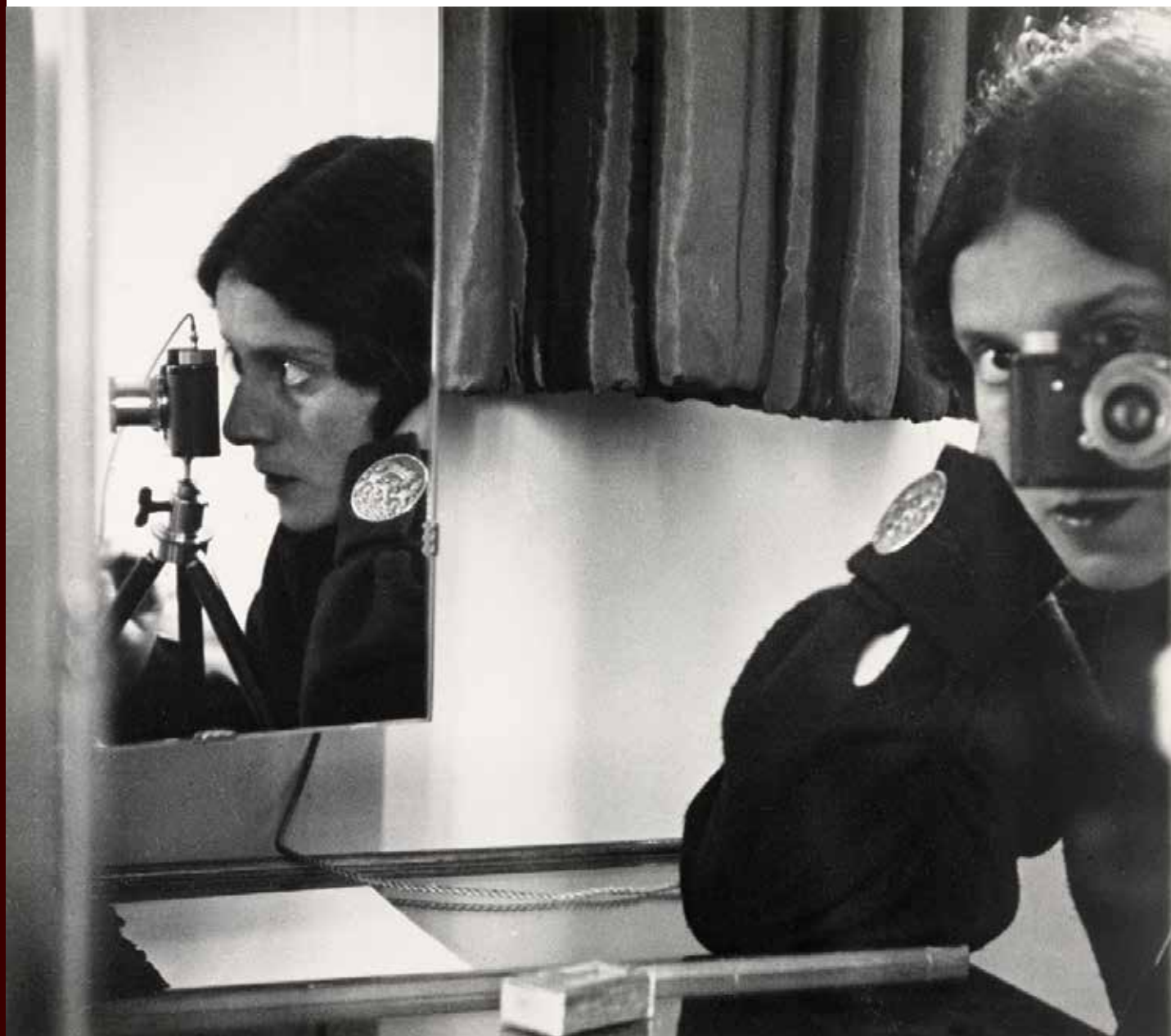
Todas sus películas daban muestra de un talento ilimitado, pero supusieron una presión económica demasiado fuerte para una empresa de producción casi artesanal como era la de Georges Méliès. Mientras las grandes sociedades europeas y norteamericanas consolidaban sus estructuras industriales, las pequeñas productoras independientes comenzaban a verse en aprietos, pues difícilmente podían competir con las primeras. Méliès aceptó una ayuda financiera del también productor Charles Pathé, para la que puso como garantía su estudio en Montreuil y el teatro Robert Houdin. A principios del siglo XX el público exigía un cine más realista; las realizaciones de Méliès dejaron de estar de moda y, a partir de 1910, el cineasta empezó a enfrentar problemas. El estallido de la guerra hizo de la plata que utilizaba el celuloide un producto escaso, pues era necesario para los recursos bélicos. El propio Méliès prendió fuego a su obra. "Actuó sumido en la desesperanza. Ya nadie le conocía, le habían olvidado, estaba en la ruina. Quemó sus obras en un acto de tristeza", según recuerda su hermano Gaston Méliès quien salvó parte de su obra vendiendo cuanto pudo a los estudios Vitagraph, lo que causó gran enfado en Georges. El artista abandonó el cine y se hizo de un puesto en la estación de Montparnasse, donde vendía juguetes. Nada se volvería a saber de él hasta 1928 cuando, tras catorce años de olvido, fue descubierto por un periodista y su figura fue recuperada para Francia y la historia universal del cine. El escritor Brian Selznick recogió esta triste etapa de la vida del cineasta galo en su libro *La invención de Hugo Cabret*, que fue magistralmente llevada al cine por Martin Scorsese, en uno de los homenajes más bellos al creador parisino.

El estilo que desarrolló Georges Méliès dio como resultado un perfecto equilibrio entre lo fantástico y lo cómico. Este mundo de gran imaginación, representado con poesía y encanto, es, a su vez, sencillo y humilde. Sus filmes, de fotogramas coloreados a mano, son la mirada de un niño al mundo, donde el espíritu se deja asombrar por el poder de la magia y donde perdura la convicción en torno a la existencia de un universo en el que todo es posible. Ciencia e ilusionismo, imaginación y realidad se dan la mano en una obra estelarizada por los sueños y posibilitan el desarrollo de un cine de ficción y efectos especiales en el que la influencia de Méliès es -aún hoy- indiscutible.



# Ilse Bing. Fotografía, pausa y renacimiento

Por Marcia Vega



La fotógrafa artística y poeta Ilse Bing nació en 1899 en Frankfurt, Alemania. Creció en una familia que veneraba las artes y las ciencias. En 1920 ingresó a la Universidad de Frankfurt para seguir Licenciatura en Matemáticas y Física, pero desertó para estudiar Historia del Arte.

Cuatro años más tarde ya comenzaba un doctorado sobre la obra del arquitecto alemán neoclásico Friedrich Gilly. Necesitando ilustrar su tesis, Bing compró en 1928 una cámara Voigtlander y se inició en forma autodidacta en la fotografía. Al año siguiente, compró una Leica, la nueva y

revolucionaria cámara de mano de 35 mm. y, aún estudiando, trabajó en fotoperiodismo para *Das Illustrierte Blatt*, suplemento mensual de la revista Frankfurter Illustrierte, donde su colaboración se extendió hasta 1931.

En este tiempo, Bing también colaboró con el arquitecto Mart Stam, un modernista que enseñó en la escuela Bauhaus. Stam encargó a Bing el registro de todos sus proyectos de vivienda en Frankfurt. También la presentó a los círculos artísticos de vanguardia, en particular al de la artista Ella Bergman-Michel y su esposo Robert, grandes

*Lo invisible*  
*Tiene que ser representado*  
*Lo indecible*  
*Tiene que ser dicho*  
*Lo impensable*  
*Tiene que ser soñado*  
*Lo intangible*  
*Tiene que mantenerse apretado*  
*Pero sin tocarlo con los dedos*



*Ferrocarril en movimiento, 1929.*



*Laban Schule, Frankfurt, 1929.*

mecenas de las artes que con frecuencia recibieron a artistas como El Lissitzky, Kurt Schwitters, Jean Arp y Hannah Höch en su casa.

Con sus horizontes artísticos en expansión, Bing renunció a su tesis en 1929 para concentrarse en la fotografía. Al año siguiente, impresionada por una exposición de fotografía moderna en Frankfurt, especialmente por el trabajo de la fotógrafa suiza vecindada en Francia, Florence Henri, decidió trasladarse a París.

El periodista húngaro Heinrich Guttman, a quien había conocido a través de la editorial del Frankfurter Illustrierte, le encontró un trabajo y le prestó su garaje para utilizar como cuarto oscuro a cambio de ilustraciones de artículos que Guttman escribió principalmente para la prensa alemana. Bing también proporcionó ilustraciones para un libro publicado por Guttman en 1930 sobre la historia de la fotografía.

Durante los primeros dos años en París, Bing también colaboró regularmente en periódicos germanos. Publicó en los principales diarios ilustrados franceses, como *L'Illustration*, *Le Monde Illustré* y *Regards*, y, a partir de 1932, trabajó para las revistas de moda *Paris Vogue*, *Adam y Marchal* y *American Harpers Bazaar*, mientras seguía haciendo fotos de acuerdo a sus propios intereses artísticos.

En una comisión para fotografiar el Moulin Rouge, tomó una serie de fotografías de bailarinas que fueron expuestas en la ventana de la galería en la recién establecida editorial *La Pléiade*, en 1931. Ésta se convirtió en su primera exposición. Ese mismo año, sus instantáneas fueron incluidas en el 26° Salón Internacional de Arte Fotográfico, organizado por la *Société Française de Photographie*. Su trabajo llamó la atención del fotógrafo y crítico Emmanuel Sougez que elogió el dinamismo de las imágenes y bautizó a Bing como 'La Reina de la Leica'. Sougez fue un importante e influyente partidario de su trabajo a lo largo de los años treinta.

En 1931 conoció al escritor holandés Hendrik Willem van Loon, de Nueva York, que acabó convertido en su mecenas. Él presentó su trabajo a clientes estadounidenses y al coleccionista y galerista Julien Lévy, quien incluyó su trabajo en la exposición *Modern European Photography: Twenty Photographers*, en su *New York Gallery*, en 1932.

Durante esa década, la alemana expuso con frecuencia en galerías parisinas, donde su trabajo





París, 1930-1940.



París, 1930-1940.



Avenida de los Campos Eliseos, 1931.



Bote en un puerto bajo la lluvia, Veere, Holland, 1931.

compartió espacio con el de Brassai, Henri Cartier-Bresson, Florencia Henri, Man Ray y André Kertész.

En 1933 se mudó a un departamento en el número 8 de la rue de Varenne y dio a la cocina la función de cuarto oscuro. Fue allí que conoció a su futuro esposo Konrad Wolff, un pianista alemán que vivía en el mismo edificio, al igual que Florence Henri, cuya obra Bing había visto por primera vez en Frankfurt. Sin embargo, más tarde Bing afirmó que tuvo poco contacto con ella y con otros fotógrafos durante sus días en París.

En 1936, expuso individualmente en la galería June Rhodes en Nueva York, organizada por Van Loon, viajó a Estados Unidos, donde permaneció tres meses y tomó fotografías en Nueva York y Connecticut.

Su visita despertó interés público. En una entrevista en el New York World Telegraph, el 8 de junio de 1936, titulada "La famosa mujer alemana ve la vida en Nueva York como transitoria y salvaje", Bing habló de su gusto por el jazz y de la novedad de las ciudades estadounidenses, así como de la naturaleza salvaje del país. Pidió ser descrita como judía alemana, explicando que su familia aún permanecía en Alemania y que le preocupaba su seguridad.

Estando ahí conoció a Alfred Stieglitz, decano del mundo fotográfico americano y gran exponente de la fotografía moderna. Esta reunión fue, dijo ella, un acontecimiento importante en su vida, lo que queda de manifiesto al ver sus escenas callejeras que muestran el realismo en el arte estadounidense, evidente influencia de Stieglitz.

En 1937 Ilse Bing se casó con Konrad Wolff. Aunque tomó menos fotografías a finales de los treinta, siguió encontrando inspiración en París. Realizó trabajos tales como algunas historias sobre la ópera de Glyndeborne, publicadas en 1938, en su único viaje documentado al Reino Unido.

Bing continuó siendo clasificada entre los fotógrafos más importantes de la época, y su trabajo fue incluido en una renombrada exposición por encuesta, 'Fotografía 1839-1937', en el MOMA, Nueva York.

En 1938 el matrimonio se mudó a Francia. Sin embargo, las fotografías que Bing hizo de las vistas desde su balcón fueron algunas de las últimas en París, pues en 1940 Bing y Wolff se vieron obligados a abandonar París y, ambos judíos, fueron internados, por separado, en dos campos de concentración en el sur de Francia.



Avenida de Maine, París, 1932.



Afiche de Greta Garbo, París, 1932.



Bailarinas de canción, 1931.



París, 1931.



Orgue de Barbarie, Ámsterdam, 1933.



Gato y muñeca, 1935.



Bing pasó seis semanas en un campamento en Gurs, en los Pirineos, antes de reunirse con su marido en Marsella. La pareja pasó nueve meses allí, esperando visas para EE.UU. Con el apoyo del editor de moda de Harpers Bazaar, pudieron salir rumbo a ese país en junio de 1941.

Aunque la artista había mantenido sus negativos con ella en el campamento, dejó todas sus copias en París bajo la custodia de un amigo, quien los envió de vuelta a Marsella, pero Bing y su marido habían dejado Francia antes de que las fotografías llegaran a sus manos. Las impresiones permanecieron en el almacén de una naviera, sorteando las muchas bombas que cayeron en el puerto, hasta el final de la guerra, momento en que fueron finalmente despachadas a su autora a Nueva York. Cuando llegaron, Bing fue incapaz de pagar la totalidad de los aranceles, tuvo que seleccionar algunas de ellas y decidir qué guardar y qué tirar. Parte de sus impresiones más importantes de la época, incluyendo las únicas fotografías que había tomado en Inglaterra, se perdieron.

Cinco años después de su estimulante y exitosa visita a Nueva York en 1936, volvía ahora en un contexto completamente diferente. Debido a un cambio en las tendencias y a la gran cantidad de fotógrafos que también habían huido de Europa y buscaban trabajo, no le fue fácil obtener encargos para reportajes, por lo que desde este punto en su carrera trabajó mucho menos como fotoperiodista.

Ilse Bing continuó haciendo retratos y se especializó



Pensión para señoritas, 1935.

en fotografía infantil. Exhibió su trabajo hasta fines de los 40 y principios de los 50. Desde 1950 utilizó la cámara Rolleiflex, de formato más grande, experimentando con mayor contraste tonal y flash. En 1957 tomó fotografías en color.

Al volver a París después de la guerra, entre 1947 y 1952, tomó muchas fotografías. En su opinión, estas últimas instantáneas de la Ciudad Luz tienen un espíritu diferente, influenciado por la experiencia de la guerra.



Dos zapatos y dobladillo de falda, 1935.



Nueva York, El elevado y yo, 1936.



Martillo, alicate, clavos, 1939.

Cuando terminaban los años cincuenta, renunció a la fotografía, buscando ir más allá de lo figurativo y trabajar de un modo más abstracto, desde lo multidisciplinario, con poemas, dibujos lineales y collage.

Tras una década de relativa oscuridad, Ilse Bing celebró su primera exposición individual en 17 años, en la galería neoyorkina Lee Witkin, en 1976. La muestra marcó un renacimiento de la atención en su obra. A fines de los años setenta, la situación de la fotografía dentro de los museos estaba siendo reevaluada, lo que coincidió con dos crecientes y renovados focos de interés: uno puesto en la obra de fotógrafos, como Bing, cuyas carreras se habían visto truncadas por la Segunda Guerra Mundial, y otro en la historia del arte feminista.

En 1976, el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió parte de su trabajo. Éste fue incluido en una exposición itinerante, organizada por el Instituto de Arte de Chicago, sobre la colección de Julien Levy. La colección, incluyendo un gran número de copias, fue adquirida por el Instituto de Arte. De allí en adelante, su trabajo fue expuesto con mayor frecuencia en museos y galerías comerciales, y adquirido por museos estadounidenses y franceses.

Una importante retrospectiva, *Ilse Bing: tres décadas de la fotografía*, se montó en el Museo de Arte de Nueva Orleans en 1985 y luego viajó al Centro Internacional de Fotografía, en Nueva York, y al Kunstverein de Frankfurt, en 1987. El Museo Carnavalet, siguió en 1988 con una retrospectiva de las fotografías tomadas en la capital gala. Este interés en el trabajo de Bing restableció la reputación de la artista a su sitio en el centro de la fotografía moderna y le aseguró un lugar permanente en la historia del medio.

Ilse Bing legó sus obras a algunas de las principales colecciones de fotografía del mundo. Es el caso del museo de artes londinense V & A que alberga 54 de sus tomas, realizadas principalmente en el apogeo de su carrera, pero que incluyen también algunos de sus primeros trabajos en Frankfurt, así como sus más finas piezas de los años treinta y otras de los años ochenta y noventa. Esta colección constituye una muestra del renaciente interés en su obra.

Ilse Bing murió a sus 98 años de edad, en Nueva York, en 1998.



Arriba: Escolares en París, 1940.  
Abajo: Super autorretrato en una ventana, París, 1947.





*Esta página, arriba, izq.: Antígona con su maestra, 1950.  
Esta página, arriba, der.: Niña en tina de baño, 1951.  
Esta página, abajo: Antenas en la azotea, 1950.  
Página derecha, arriba: Sillas con hojas, Jardines de Luxembourg, París, 1952.  
Página derecha, centro: Grifo en la nieve, 1954.  
Página derecha, abajo: Autorretrato, 1986.*



## Reseña: Sueños robados

Por Cristina Duarte-Simões

Cuando Sandra Werneck rodaba *Sueños robados* en 2010, no era la primera vez que se interesaba por los adolescentes marginados de Brasil. El filme narra la vida de tres amigas adolescentes que viven en una favela de Río de Janeiro, Jessica, Sabrina y Daiane, y está basada en el libro-reportaje *Las niñas de la esquina. Diarios de los sueños, dolores y aventuras de seis adolescentes de Brasil* (Río de Janeiro, Record, 2010), de la periodista Eliane Trindade.

La cineasta carioca relata aquí las dificultades de las jóvenes ante un futuro incierto y violento que las lleva desde el comienzo por la ruta de la prostitución, las drogas y la decadencia. La posibilidad de escapar a ese destino dependerá de diversas negociaciones que deberán hacer con los diferentes personajes que se cruzarán en su camino.

Jessica es huérfana, su padre nunca es mencionado en la película, pero la diégesis da cuenta de que su madre falleció de SIDA tras una vida disoluta, de drogas y alcohol. Como la joven, sus amigas Sabrina y Daiane son bellas, alegres, casi se podría decir que son felices. Muy unidas, se encuentran todos los días para reír, depilarse, contarse sus problemas, fumar porros y... prostituirse. De vez en cuando lucen uniforme escolar y se las puede ver yendo o viniendo del colegio con cuadernos bajo el brazo. Este aspecto de su vida es, no obstante, apenas un decorado, se muestra secundario y anecdótico.

Privadas de todo tipo de apoyo familiar, las muchachas cuentan sólo con sus atributos físicos para hacerse un lugar en la sociedad y con sus códigos de solidaridad para subsistir. Sus cuerpos constituyen la moneda de cambio para la ascensión social, o, mejor dicho, para mantenerse vivas y no caer aun más bajo. Sus sueños han sido robados, van

a la deriva en un mundo sin piedad, destinadas al placer del otro y condenadas al rol de la seducción.

El espectador que espera asistir a la caída final de estas chicas, se verá sorprendido porque Sandra Werneck propone una dirección totalmente inesperada y las jóvenes encontrarán, si no soluciones milagrosas, un leve mejoramiento a sus vidas; no hay salidas suicidas ni perdición, al menos en lo inmediato.

El tiempo de la película es de un año, durante el cual asistimos a varios cambios. Un juego que enfatiza esto es el contrapunto entre el primer y último plano de *Sueños robados*, que resume el camino recorrido por Jessica -quien es realmente el personaje central y más potente en la historia-. El plano inicial la muestra recorriendo la favela en bicicleta, para luego detenerse frente a la reja de un campo de baloncesto y observar con gran ilusión las clases de danza que se desarrollan en el lugar. La toma final repite la secuencia, pero con un sugestivo plano cerrado que insinúa el comienzo de una nueva vida.

*Sueños robados* es muy representativa de un Brasil en que el 45% de la población de entre 0 y 18 años es pobre y sus familias sobreviven con apenas dos euros diarios. La realizadora presenta un amargo retrato de este país que ignora a los más desposeídos, en particular a las mujeres, pues, como sabemos, en un sistema patriarcal éstas son las más vulnerables. Werneck escoge mostrar la sociedad brasileña lejos del carnaval, del fútbol y el samba que, en cierta manera, han contribuido a erigir una imagen superficial y fragmentada de esa nación.

Ver en línea: <http://peliculasmas.com/drama/8740/ver/suenos-robados-sonhos-roubados-2009/>



Foto fija: *Tous les matins du monde*

Por Marcia Vega



*"Oír es ser tocado a distancia. El ritmo está ligado a la vibración. Por eso la música vuelve involuntariamente íntimos unos cuerpos yuxtapuestos"*.

La película *Todas las mañanas del mundo* (Alain Corneau, 1991) está basada en el libro homónimo de Pascal Quignard. El mismo año que se lanzara el libro, el escritor junto al director adaptaron la novela al guion. Entre los hechos históricos que el relato describe se menciona la adición de la séptima cuerda a la Viola de Gamba de Sainte-Colombe, y al compositor y virtuoso ejecutante de este instrumento Marin Marais, interpretado por Guillaume y Gerard Depardieu. Quignard se inspiró en una anécdota del trabajo de Evrard Titon du Tillet, *Le Parnasse François*. La banda original del filme es de Jordi Savall, ganador de un César a la mejor música, y además una selección de piezas de Marin Marais, Sainte Colombe, François Couperin y Jean-Baptiste Lully.

La foto fija es de **Richard Melloul**, especialista en retratos de personalidades que se ha ganado la confianza de grandes estrellas, como Marcello Mastroianni, Mikhail Baryshnikov, Muhammed Ali, Vanessa Paradis, Charlotte

Rampling, Michel Sardou, Mireille Darc y, especialmente, de Gérard Depardieu, a quien ha fotografiado desde sus inicios en el cine. Ha dirigido dos documentales sobre el actor: *Depardieu, grandeur nature* (2015) y *Gérard Depardieu* (2016). En 1964, trabajó en la agencia Dalmas, y en mayo de 1968 fundó, junto a Raymond Depardon, Jean Lattès y Gilles Caron, la agencia Gamma Presse Images. Esta agrupación se dividió en 1973. Los fotógrafos tomaron sus archivos y crearon un nuevo organismo, Sygma, al que Melloul se unió en 1974 hasta 2002. Luego creó su propia agencia y hoy trabaja en forma independiente en París.

Su trabajo se publica regularmente en medios de comunicación internacionales. Ha trabajado en foto fija en películas tales como *Volpone*, *Ruy Blas*, *Balzac*, *Un pont entre deux rives*, *L'homme idéal*, *Ni vue ni connue*, *Sapho*, *Al di là delle nuvole*, *Mister Frost*, *La barbare* y en las miniseries para TV *Les misérables* y *Le Comte de Monte Cristo*. Ha publicado los libros *Baryshnikov*, *Dance Project* (1992), *Depardieu, grandeur nature* (2009), *Sardou, en chantant* (2011) y *Sardou, les images de ma vie* (2012).



# Thomas Meuwissen, el luter que fijó su residencia en el MIM

Por Patricia Parga-Vega

Fotografías de Arnaldo Carvajal



*En su apertura, a fines del siglo XIX, los lujosos almacenes Old England adquirieron una gran reputación gracias a su particular edificio que presenta en su entrada un magistral decorado Art Nouveau. El resto de la construcción se muestra en perfecta armonía con el barrio real, de estilo neoclásico.*

*Es en esta joya arquitectónica del Monte de las Artes de la ciudad de Bruselas, que el Museo de los Instrumentos Musicales, MIM<sup>(1)</sup>, alberga una de las colecciones de instrumentos más extraordinarias del mundo, compuesta por más de siete mil piezas de todas las culturas y orígenes geográficos, de las cuales mil quinientas conforman su exposición permanente. Y como si ello fuera poco, desde el año 2015 acoge el taller de Thomas Meuwissen, luter belga de prestigio internacional, quien accedió a compartir con AguaTinta su visión, su conocimiento y su proyecto de residencia en un lugar que se transforma en un verdadero laberinto de memoria, arte, educación y creación permanente.*

## Un viaje por la historia del MIM

El jueves primero de febrero de mil ochocientos setenta y siete, vio la luz el Museo Instrumental (su nombre en esa época, cuando estaba vinculado al Conservatorio Real de Música de Bruselas), con el objetivo didáctico de permitir a sus alumnos descubrir antiguos instrumentos de música.

En el origen mismo del hoy Musée des Instruments de Musique, MIM, se encuentran reunidas dos colecciones de instrumentos musicales. Por una parte, la perteneciente al famoso musicólogo belga Francois-José Fétiš (1784-1871), comprada en 1872 por el Estado belga y almacenada en el Conservatorio donde Fétiš ejercía las funciones de primer director y, por otra parte, la ofrecida en 1876 al rey Leopoldo II por el Rajah Sourindro Mohun Tagore (1840-1914), la que incluía un centenar de instrumentos indios.

Con estas dos colecciones de origen, el MIM era ya extraordinariamente rico para aquellos tiempos. Sin embargo, será su primer conservador, Charles Víctor Mahillon (1841-1924), quien lo encumbrará entre los primeros del mundo y quien aumentará en forma considerable su patrimonio. A su muerte, acaecida en 1924, el MIM posee aproximadamente tres mil seiscientos sesenta y seis piezas, de las cuales tres mil ciento setenta y siete son instrumentos originales. Gracias a sus actividades y a sus relaciones, el museo se hará rápidamente de un renombre internacional, no sólo por la importancia cuantitativa de sus colecciones, sino también por su diversidad, la calidad y la escasez de las piezas reunidas.

Además, entre 1880 y 1922, Mahillon describe las colecciones del museo en un catálogo monumental de cinco volúmenes. La obra incluye también las cuatro versiones de su ensayo de clasificación metódica de todos los instrumentos antiguos y modernos, que iba a servir de base a la clasificación de E.M. von Hornbostel y C. Sachs aún utilizada.

A partir de 1877, Mahillon crea un taller de restauración en el MIM, donde emplea a un obrero de su manufactura, Franz de Vestibule. Éste restaura las piezas dañadas, pero procede también a realizar copias de instrumentos conservados en otras colecciones públicas de las cuales no existían más ejemplares originales.

En la década de 1880, Francois-Auguste Gevaert, sucesor de Fétiš a la cabeza del Conservatorio de Música de Bruselas, organiza históricos conciertos con los instrumentos antiguos o sus copias.

En 1883, Mahillon vende al MIM sus colecciones privadas.

Comprada en 1886, la colección Contarini-Corner, está compuesta por un conjunto de ciento veintinueve instrumentos italianos y alemanes de los siglos XVI y XVII. Incluye una orquesta completa del siglo XVII, incluidas dos familias de violas de gamba construidas por Pietro Zenatto en 1683 y 1684. Se cuentan también algunos clavicordios y órganos, algunos de los cuales fueron elaborados en 1676, en Piazzola, por el luter alemán Theodor Agathe. El príncipe Marco Contarini, procurador de San Marco en Venecia, reunió estos instrumentos a

partir del siglo XVII. Mucho tiempo considerados como instrumentos rigurosamente auténticos, algunos de ellos han sido recientemente impugnados por exámenes técnicos modernos.

El notario y coleccionista renacentista César Snoeck (1832-1898) había conformado una importante colección de instrumentos de música compuesta por dos mil piezas que se dispersaron tras su muerte. En 1899 permaneció en venta la parte de esta colección que agrupaba los instrumentos de los antiguos Países Bajos, a saber, cuatrocientas treinta y siete piezas.

Menos interesado por los lotes anteriores que comprendían muchas piezas cercanas a las suyas, Mahillon esperaba, sin embargo, que estos instrumentos típicos de las regiones belgas no partieran al extranjero. Tanto más que en la época, el MIM poseía apenas un centenar. Habló con Louis Cavens (1850-1940), ardiente mecenas de las grandes instituciones científicas belgas, quien procedió a la compra de la colección con recursos propios y la donó inmediatamente al MIM. Los instrumentos a cuerdas frotadas constituyen la parte más interesante del conjunto, tanto por la diversidad de instrumentos representados como por las distintas escuelas de lutieres tras ellos. Variedad y calidad dotan a la colección de un interés considerable.

Después de la Primera Guerra Mundial, los donantes y benefactores se hicieron más escasos. Sólo entre 1924 y 1968, aproximadamente mil instrumentos entraron en las colecciones. Hasta 1957, los sucesivos conservadores a la cabeza del MIM, Ernest Closson (de 1924 a 1936), sus hijos Herman (de 1936 a 1945) y René Lyr (de 1945 a 1957) no tuvieron otras elecciones, por lo que debieron limitar sus actividades únicamente a la conservación de los instrumentos reunidos, en condiciones no siempre satisfactorias, ya que el presupuesto asignado a la institución era por completo insuficiente.

Con la llegada de Roger Bragard (1903-1985), conservador entre los años 1957 y 1968, la situación fue un tanto mejor. Este eminente latinista, que arribó a la musicología gracias a su interés persistente por los tratados antiguos relativos a la música, supo despertar la atención del Ministerio de Cultura de la época: los presupuestos aumentaron, se reinstalaron las salas de exposición, fueron contratados guías y personal científico, se organizaron conciertos de música antigua con instrumentos de época o con sus reconstituciones.

Las colecciones volvieron a enriquecerse de piezas raras. Los esfuerzos de Bragard fueron continuados por René Maeyer (a cargo del museo de 1968 a 1989), quien se rodeó de una decena de colaboradores científicos especializados en los distintos ámbitos de la organología. Nicolas Meeùs aseguró el interinato de 1989 a 1994 y lanzó las bases de la reorganización del Old England. Es bajo la dirección de Malou Odio que la transferencia se concreta y que los distintos proyectos se ponen en marcha. Actualmente el Musée des Instruments de Musique es conducido por la Directora General *ad interim* de los Museos Reales de Arte e Historia, la señora Alexandra de Poorter.

(1) <http://www.mim.be/fr>



## Arquitectura

Poco después de la creación del museo en 1877, las colecciones se almacenaban en un anexo del Conservatorio Real de Música que había sido dotado de nuevos locales, concebidos por el arquitecto Jean-Pierre Cluysenaar. El Conservatorio recibía también una casa señorial en la cual se instalaba su director, Francois-Auguste Gevaert (1828-1908). Con el aumento de las colecciones, resultó necesario encontrar nuevas instalaciones y mejorar las condiciones de conservación en las bodegas. La situación se volvió muy crítica y, en 1926, el benefactor Louis Cavens incluso amenazó con retirar las donaciones que había entregado al MIM si el Gobierno no adoptaba las medidas adecuadas. El Estado se comprometió, pero sólo encontró una solución provisoria. Se aumentaron las bodegas y se reformó la bella casona señorial con salas de exposición.

Sólo al final de los años setenta el Estado federal tomó conciencia de la necesidad de encontrar una solución global para el MIM, dispersado entonces en una quincena de casas en los barrios septentrional de Bruselas y del Sablon. Los antiguos edificios Old England fueron adquiridos en 1978 a objeto de renovarles

por completo para acoger a un tiempo las salas de exposición, las bodegas y la administración del MIM. Estas instalaciones eran dos edificios de estilos muy diferentes.

El primero de ellos, neoclásico, que da sobre la Plaza Real, se inscribe en la concepción global de este espacio diseñado en 1774 por el arquitecto Barnabé Guimard, quien se había inspirado en la Plaza Stanislas de la ciudad francesa de Nancy. El segundo es el edificio situado en la calle Montagne de la Cour, una de las más bellas construcciones de estilo Art Nouveau de Bruselas. Data de 1899 y fue concebido por el arquitecto Paul Saintenoy<sup>(2)</sup>. Se decidió empalmar a ellos un tercer edificio, nuevo, concebido pensando en albergar las bodegas de las colecciones. Los locales fueron diseñados y adaptados para responder a las condiciones modernas de seguridad y climatización que garantizaran una conservación óptima de las piezas. Los estudios previos y los trabajos propiamente tal duraron varios años. Fue recién en diciembre de 1998 que el MIM recibió oficialmente las llaves de los edificios. El traslado de las colecciones se efectuó durante 1999 y tomó, hasta su total conclusión, diez meses. El nuevo MIM abrió sus puertas en junio del año 2000.

importante institución belga de enseñanza artística superior y organizadora del prestigioso Concurso Internacional de Música Reina Elisabeth. El luter se encontraba buscando un taller en Bruselas, cuando le asaltó una idea: "... recordé la restauración de la Adoración del Cordero Místico, la obra cumbre de los hermanos Van Eyck, que se llevaba a cabo en un taller instalado en el Museo de Bellas Artes (MSK) de la ciudad de Gantes. Y me dije ¿por qué no proponer la instalación de un taller para la creación del cuarteto de cuerdas en el MIM?".

Es así que decide plantear su propuesta a la administración de Museos Reales de Arte e Historia: instalar su taller de lutería en el museo, como una vitrina más de éste, que permita al público descubrir o redescubrir este artesanado que durante cientos de años permaneció al abrigo de las miradas ajenas y cuyos secretos estaban reservados a sus cultores y a selectos discípulos. Rápidamente el MIM se entusiasma con la idea. El proyecto inicial es mantener el taller por el tiempo que tome la creación del cuarteto de cuerdas, a saber, dos violines, un alto y un violonchelo; sin embargo, el éxito alcanzado proyecta la mantención de este espacio, lo que inspira y pone muy contento a Meuwissen.

El taller de lutería situado en el séptimo piso del edificio Old England está compuesto por dos

talleres y un hall de recepción recreado al estilo de las grandes tiendas de instrumentos del siglo XIX. Thomas Meuwissen, los describe en detalle:

"Hay que recordar que la lutería florece en grandes ciudades, como Londres, París, Chicago, donde hay una rica cultura en las casas de la aristocracia. Yo quise recrear esa atmósfera aquí, porque ello hace parte integral de mi oficio. Por ejemplo, el muro está tapizado por un papel cuyo diseño corresponde al arquitecto, maestro textil, poeta y fundador del movimiento denominado como Arts and Crafts, William Morris<sup>(5)</sup>, cuya filosofía e ideología adscribía a una reflexión contra la revolución industrial que pretendía volver a la manufactura artesanal contrastada con la producción industrial de la época y así hacer llegar la cultura a las áreas menos pudientes de la sociedad. Morris fue además uno de los fundadores de la arquitectura Art Nouveau y, sin lugar a dudas, una gran influencia histórica en las artes visuales y en el diseño industrial del siglo XIX. Yo creo que hoy el violín es un buen ejemplo para reflexionar sobre la calidad de vida de la sociedad y sobre todo una reacción contra la sociedad de consumo, porque el violín tiene una larga vida y es hecho a mano, y eso va a contracorriente. Yo veo al violín y a la lutería como símbolos de un movimiento de contestación.

"Otro elemento que destaca en este hall es el retrato

## El taller Meuwissen<sup>(3)</sup>

El lutier belga Thomas Meuwissen (Lovaina, 1966) es considerado uno de los mejores fabricantes de instrumentos musicales del mundo. Trabaja según una tradición secular, manual, pero que evoluciona apoyada en conocimientos científicos modernos.

Apasionado por la escultura y la arquitectura, se inició en el arte de hacer violines en Bélgica, antes de integrar la prestigiosa Newark School of Violin Making británica. Una vez graduado, prosiguió su formación en varios afamados talleres entre los que destacan los de Premysl Spidlen, en Praga, y los de Frédérique Chaudière, en Montpellier. Miembro de EILA, Entente Internationale des Maîtres Luthiers et Archetiers d'Art<sup>(4)</sup> (Asociación internacional de maestros fabricantes de instrumentos de música y arqueteros), en 1987 dio comienzo a su especialización en la producción de violines, altos y violonchelos y en la copia al idéntico de los prestigiosos instrumentos de los maestros italianos de los siglos XVIII y XIX. Laureado con numerosos reconocimientos en concursos internacionales, sus instrumentos están presentes en distintas colecciones privadas y públicas de gran reputación, como las del Conservatorio Real de Bruselas, el Conservatorio de Ámsterdam, la Colección Beckett en el Reino Unido y el Hochschule für Musik: Felix Mendelssohn-Batholdy, en Alemania.

En 2015, Meuwissen recibe un pedido excepcional realizado por la Chapelle Musicale Reine Elisabeth,



Thomas Meuwissen



(2) Paul Saintenoy (1862–1952) arquitecto, profesor, historiador de arquitectura y escritor belga. Al término de la Primera Guerra Mundial, fue nombrado miembro de la Comisión Real de Monumentos y Lugares Históricos, donde jugó un rol primordial en la reconstrucción de Bélgica de la postguerra.

(3) <http://www.thomasmeuwissen.com>

(4) <http://www.eila.org>

(5) William Morris (Reino Unido, 1834-1896) creó un *revival* cultural en la Inglaterra victoriana, que se basaba en las artes y los oficios de la época medieval como paradigma de la primacía del ser humano sobre la máquina y, a la vez, en un trabajo hecho con acuerdo a las más altas cotas de expresión artística. En 1861 creó una empresa de decoración, junto con Rossetti, el pintor Edward Burne-Jones y otros pintores prerrafaelitas. Se dedicaron al diseño y producción de obras decorativas, como esculturas, trabajos en metal, vidrieras y alfombras, destacados por su belleza y finura e inspirados por el movimiento Arts & Crafts que trataba de dar esas cualidades a objetos de uso diario. El movimiento se extendió por Europa y Estados Unidos a lo largo de generaciones y contribuyó al desarrollo del Art Nouveau. Por otro lado, destaca su *Noticias de ninguna parte*, novela utópica muy popular que narra el paso al socialismo [N de la R].



de mi bisabuelo. Es un aspecto más íntimo y personal, pero, como decía antes, la pintura es parte importante de mi formación y además se trata del retrato de un gran hombre. Mi bisabuelo fue un ingeniero muy importante que diseñó buques transatlánticos, como el Mauritania que comunicaba los Estados Unidos con América del Sur. Está también la maqueta de su barco. Otra vitrina conserva un Stradivarius, junto a una recreación de un retrato idealizado de Antonio Stradivari, porque no hay registro de él o de su taller. Todo lo que hay de Stradivari son sus instrumentos, cerca de 450 violines, 50 violonchelos y 12 altos. También está su testamento, sus útiles y sus moldes en un museo italiano, todo ello hace parte del resultado de una gran investigación. La lutería actual está basada en lo que fue su saber hacer ya que

Esta visión viene madurando en mi reflexión, ya que en la base soy artista plástico, hice pintura, diseño, escultura y entré en el oficio de lutier porque amaba la música y las artes plásticas. Ahora que he aprendido a conocer la música en profundidad, la amo más aun. En todo caso este oficio está más relacionado con las artes plásticas, la escultura, las matemáticas, la física, que con la música. Es probablemente un poco extraño, pero la mayoría de los lutieres son personas más bien ligadas a la arquitectura o relacionados con la ingeniería. Por ejemplo, yo mismo vengo de una familia de grandes ingenieros y arquitectos, y es sobre todo ese gen el que me ha puesto en el oficio de lutier. La realización de un violín o un violonchelo -para mí- es como hacer una catedral. La sonoridad es el resultado; interpretar una música no



*Discípulo de Thomas Meuwissen*

él nunca escribió sobre su manera de trabajar, no dejó notas. Así es que se trata de un enorme puzzle, que hasta el día de hoy genera un gran debate porque nunca se ha podido documentar cuál era el procedimiento exacto de su trabajo. Por tanto, el misterio sigue en torno a este arte, es parte de él. Incluso, si hay una aproximación más racional y científica, queda igualmente ese lado místico y secreto que hace parte del oficio.

“Entramos en el primer taller, que es el de escultura. Es el corazón mismo del taller, el de la creación del instrumento, donde se trabaja la madera. Para mí un violín o un violonchelo es una escultura sonora y policromática, yo lo veo más como una obra de arte, mucho más que únicamente un instrumento de música.

es igual a la competencia de la apreciación musical, o a la de construir un instrumento. Esta última tiene más que ver con las artes aplicadas, como la arquitectura, la escultura y el arte en general.

“Pero volviendo al MIM, les explico que hay un segundo taller, que es el del lacado. Porque en la construcción de un violín el barniz tiene una gran importancia: por una parte está el elemento estético, pero el barniz ejerce a la vez una fuerte influencia en la acústica del instrumento. Y releva una importancia tal que durante mucho tiempo se creía que el secreto de un Stradivarius reposaba en su barniz. Ahora sabemos que no es el caso, pero sí que juega un rol importante en la sonoridad de un instrumento. Es por ello que se



realiza en una pieza aparte, porque trabajamos con un barniz al aceite que seca muy lentamente y por eso necesitamos de un taller que se parece al de un pintor. Es decir, que necesita de la luz del norte que es una luz más difusa y neutra. Sabiendo que, efectivamente, durante la mañana, el mediodía y la tarde la temperatura cambia, pero nunca hay rayos de sol directo que vayan a afectar el color de manera violenta. Hay un gran vínculo entre la pintura y la lutería en el siglo XVI. Por ejemplo, acá en Amberes, los dos artesanados eran parte de un mismo gremio”.

Como la tradición obliga, Meuwissen trabaja con dos discípulos, quienes heredarán su conocimiento y disciplina.

### La revolución de la lutería

El objetivo que persigue Meuwissen en la experiencia llevada al MIM con la implantación de su taller, no se limita a mostrar al público el universo en el cual evoluciona y trabaja el artesano; permite también revalorizar el oficio y todo cuanto lo rodea.

“Tengo que decir que la instalación de este taller abierto al público ha interesado a muchos jóvenes y ése es un aspecto que me interesa muchísimo y uno de mis objetivos, porque la lutería es un artesanado muy, pero muy difícil de ejecutar. Entonces, para tener buenos lutieres, hay que tener una gran cantidad de artesanos de base, por ello necesitamos que más gente se interese en la lutería. Me gusta poner como ejemplo el fútbol: hay muchos jóvenes que lo practican, pero sólo hay unos cuantos que alcanzan el más alto nivel. Con la lutería sucede algo parecido, tenemos que atraer a muchos jóvenes para poder lograr talentos superiores. En la historia de Flandes, contamos con grandes maestros de la lutería y para reeditar esa prosperidad en la creación artística, es necesario atraer a los jóvenes que en la actualidad no son muy manuales y que pasan gran parte de su tiempo ante una pantalla de ordenador”.

A punto de desaparecer hace algunas décadas, la profesión de fabricante de instrumentos de música conoce un segundo despertar a partir de los años sesenta. El interés de los jóvenes por la fabricación artesanal de los instrumentos musicales es cada vez mayor. Thomas Meuwissen lucha para que este arte sea conocido y reconocido. Compara la situación actual con el movimiento “Arts and Crafts” (Artes y Artesanías) que conoció el mundo artístico en el Reino Unido, entre 1860 y 1910. “Era una reacción y una revolución contra la sociedad industrial. Pienso que se necesita ahora una revolución contra la producción y el consumo de masas”, explica. Ésta es la razón por la que desea combatir los prejuicios relativos al comercio de instrumentos de cuerda contemporáneo y convencer a la gente, sean músicos o no, de que la artesanía tiene su lugar en el mundo de la música. Al abrir las puertas de su taller, se propone también abrir las de la música clásica: “Pienso que la gente escuchará de manera diferente la música clásica si conocen todo el trabajo que hay en torno a la elaboración de un violín”.

Detrás de las grandes vitrinas del MIM, las





condiciones de un auténtico taller de lutier de instrumentos de cuerda fueron reconstituidas al idéntico para sumergir al público. "Mucha gente no sabe que actualmente se fabrican violines y que pueden tener una calidad comparable a la de los grandes instrumentos que tienen un valor histórico". Para realizar su cuarteto de cuerda, el lutier aplicará todos los conocimientos adquiridos durante su larga formación y dejará en ellos su sello personal. "Los instrumentos que he fabricado tienen la calidad de los grandes instrumentos, como los Stradivarius, pero estéticamente me inscribo en una tradición local. Es un concepto original. Tras ello hay una profunda investigación histórica y científica en los archivos sobre las técnicas antiguas. La lutería actual reutiliza las antiguas fórmulas, digo esto para indicar que la lutería vive un renacimiento, porque después de la Segunda Guerra Mundial estaba prácticamente muerta. Había muy poca producción y muy pocos lutieres. La calidad del patrimonio de instrumentos estaba en muy mal estado".

Meuwissen es también un embajador de la cultura musical belga. Rescata, entre otras, la obra del violinista, compositor y director de orquesta Eugène Ysaÿe (Bélgica 1958-1931), prácticamente desconocido por la mayor parte del público local y autor intelectual del Concurso Internacional de Música Reina Elizabeth, a quien lo ligaba

*A la izquierda, Thomas Meuwissen muestra tres momentos del proceso de elaboración de un violín.*

*Bajo estas líneas, el compositor Eugène Ysaÿe*



una gran amistad. Ilustra en torno a la importancia de los grandes artistas que emergieron de la Escuela de violín franco belga<sup>(6)</sup> que da origen a la Escuela Rusa de violín. "Yo viajo mucho por todo el mundo para hacer la promoción de mi trabajo. Hace poco fui a un gran festival que se organiza en Los Ángeles, Estados Unidos, donde encontré la élite mundial del violonchelo. Intento estar en contacto con el más alto nivel de músicos por dos razones: primero, porque puedo trabajar, comunicarme e interactuar con estos grandes intérpretes y, en segundo lugar, porque ellos poseen instrumentos magníficos a los que puedo acceder y que puedo estudiar".

### La pensión del lutier

En su biblioteca del taller comparten espacio libros y tratados de lutería, junto a trozos de maderas que, en palabras de Meuwissen, son la "pensión del lutier". Maderas nobles y preciosas, preservadas por una decena de años, el tiempo necesario para hacerlas óptimas al trabajo de escultura.



*Arriba: Thomas Meuwissen explica cómo las piezas de madera almacenadas asegurarán su retiro.*

*Abajo: Thomas y Patricia Parga-Vega.*



(6) Debido a la proximidad geográfica, el intercambio de profesores entre los conservatorios de París, Bruselas y Lieja favoreció un nuevo estilo, muy influido por Niccolò Paganini. Este movimiento formó una generación de violinistas entre 1840 y 1920, con profesores como Carlos-Auguste de Bériot, Charles Dancla, Jacques Féréol Mazas, Henri Vieuxtemps, Lamberto Massart, François Prume, Hubert Léonard, Martin Marsick, el polaco Henryk Wieniawski, los belgas Ovide Musin, César Thomson, Eugène Ysaÿe y su discípulo Mathieu Crickboom. Sus alumnos siguieron enseñando en esta tradición, parcialmente, aún en la segunda mitad del siglo XX. De esta escuela proceden grandes solistas del siglo XX, como por ejemplo, Jacques Thibaud, Alfred Loewenguth, Ginette Neveu, Arthur Grumiaux, Christian Ferras. También Yehudi Menuhin (que trabajó el violín en París durante su juventud), Isaac Stern, Pinchas Zukerman, Itzhak Perlman y Simon Standage, extranjeros estos últimos, pero que mantuvieron contacto con esta escuela y permitieron, así, a una tradición musical muy conocida ir más allá de las fronteras.



Thomas Meuwissen es un artista, un avezado intelectual y al mismo tiempo un hombre simple y apasionado que transmite el amor por su oficio de manera sublime. Descubrir su taller, acariciar las maderas que darán vida a obras de arte que crearán otras obras de arte y conocer algunos de los secretos de este *saber hacer* ancestral, entre los que se encuentra la "caja de almas" de sus preciosos violines, es toda una aventura. Lo es también recorrer los pasillos del MIM, que susurran los acordes de instrumentos de todos los orígenes y épocas, y sus salones que seguirán enriqueciéndose gracias a este magnífico nuevo espacio que acerca la cultura al público curioso. El taller de un lutier, un espacio de creación e intercambio. En palabras del carismático Meuwissen, "la creación de un instrumento hecho por la materia muerta es el nacimiento de un objeto vivo que tiene, literalmente, un alma". Y, sin lugar a dudas, el alma del MIM se sitúa en el séptimo piso del Old England.



## FUENTES:

- \* Régie belge des Bâtiments (Gerencia Belga de Edificios Públicos) [http://www.buildingsagency.be/index2\\_fr.cfm](http://www.buildingsagency.be/index2_fr.cfm)
- \* Morris, William. *L'art et l'artisanat*. Rivage poche, Petite Bibliothèque, París, 2011.
- \* Stockhem, Michel. *La Chapelle Musicale Reine Elisabeth*. Editions Duculot, Paris-Louvain-La-Neuve, 1993.
- \* Sitio oficial de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth: <http://musicchapel.org>

## Fernando García: La música a la academia.

### Del largo y anecdótico camino hacia la profesionalización de la música en Chile

Por **Claudia Carmona Sepúlveda**  
Fotografías de **Carlos Candia**

*Cuando conversábamos sobre la forma de presentarlo en esta publicación, Fernando García nos indicaba: "compositor –que no lo soy– y musicólogo –que tampoco lo soy–; practico la composición y la musicología". Una aclaración que parece reflejar cabalmente la personalidad de un hombre más dedicado a hacer que a lucir, un trabajador del arte que ha empeñado su vida en esfuerzos por la difusión, desarrollo y enriquecimiento de la música docta en Chile, labor por la que fue reconocido en 2002 con el Premio Nacional de Artes Musicales.*





Haciendo un recorrido por la historia musical chilena, se observa una línea de maestros y discípulos, con nombres como Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Gustavo Becerra Schmidt, Juan Orrego, Carlos Isamit, Luis Advis, Fernando García, Cirilo Vila y otros. Este traspaso de conocimiento de generación en generación, que puede entenderse como una herencia natural, adquiere mayor significado cuando constatamos, por un lado, que, más que de una sensibilidad musical, se trata del legado de una forma de entender el arte como parte de la historia de los pueblos, y, por otro, que el trayecto hasta nuestros días no ha sido fácil, que ha implicado una lucha contra el aislamiento, la ignorancia y la desidia.

Quien mejor puede resumir la ruta es quien la caminó. El maestro Fernando García comparte con AguaTinta sus recuerdos y resume el legado de esos caminantes del siglo XX a la música chilena:

La cosa es bastante compleja -reflexiona el maestro-, y como es compleja hemos hecho una serie de resúmenes de la situación, porque cuando llega el siglo XX a la república de Chile, la música de tradición escrita, la música clásica, o docta, como le quieras llamar, existía muy débilmente; desde luego no había una orquesta sinfónica. Esto en el siglo XX, en circunstancias que en el siglo XIX una orquesta sinfónica es ya una pieza fundamental dentro de la música de tradición escrita. Mahler ha hecho tremendas obras para esas orquestas y acá en Chile la única que suena es la que se forma para tocar la ópera en el Teatro Municipal. Ocurre que el conocimiento que tienen los chilenos de la música, el público en general, es casi nada; básicamente es la ópera. Entonces surge entre los jóvenes de ese tiempo -léase Pedro Humberto Allende, Carlos Isamit, Alfonso Leng, Armando Carvajal, y en especial Domingo Santa Cruz- todo un movimiento cuya función particular y específica es tratar por todos los medios posibles, que la música de tradición escrita sea conocida por los chilenos, porque se encuentran por completo desamparados al respecto; se enteran de lo que ocurre en Europa sólo gracias a los viajes que hacen ellos mismos u otra gente que va y al regreso les cuenta.

#### ¿En qué ambientes o circunstancias se daba ese intercambio, ese diálogo?

Se hacían reuniones de carácter musical en las casas de algunos de estos personajes de la época, adonde llegaban pianistas, por ejemplo, porque por supuesto que pianistas sí venían y eran los espectáculos musicales que más se conocía. En estas sesiones musicales, o como las quieras llamar tú, se enteran de algunas obras que en los conciertos tampoco tocaban por esto de que el público estaba incapacitado para apreciarlas. Incluso personajes como Debussy son desconocidos. Algunos menos conocidos ni qué decir, y estamos hablando de 1920 o 1915, después de la Primera Guerra Mundial. Una ignorancia absoluta. Entonces, este

grupo, particularmente Domingo Santa Cruz, inventa una organización. Santa Cruz, que siendo alumno de la Escuela de Derecho era muy aficionado a la música, arma una sociedad, que en el fondo era un coro, y se llamó Sociedad Bach. Esta sociedad, este coro, se transforma en el punto de encuentro de todos estos personajes y en herramienta para impulsar el desarrollo de la música. A todo esto, en estos años de la guerra o un poco después de la guerra, Domingo Santa Cruz se va a Europa como secretario del embajador de Chile en España, en Madrid. Por ese tiempo quien presidía la Sociedad Bach era Alfonso Leng. Cuando Domingo regresa a Chile por problemas de carácter familiar (fallece su mujer), se dedica por completo a la Sociedad y en 1924 lo nombran presidente a él. Creo que, para ser exacto, el primero de abril leyó un discurso que yo siempre he considerado el proyecto de desarrollo de la música chilena del siglo XX, un verdadero manifiesto que se transforma en la línea de acción para todo un grupo de personas que resultaba clave entonces, los que escriben en los diarios, publican artículos sobre la música...

#### ¿Y cuáles eran los planteamientos de ese discurso? ¿Qué era, según Santa Cruz, lo que había que hacer?

Fortalecer todo el aparato que permitiera crear orquestas, mantener orquestas, crear cuartetos, hacer música, conciertos, educar a la gente y transformarla en público. Porque pone en evidencia una cuestión esencial -que plantearon en Chile, pero que vale para todo el mundo-: si no se apoya la música, no hay público. Por consiguiente, el primer problema por resolver es quién fomentará este fenómeno llamado música para ir conformando una audiencia. Entonces, llegan a la conclusión -sabía- de que quien debe hacerse cargo de esta historia en Chile es el Estado. El año 24, como te digo, se lee este manifiesto y empieza a funcionar la maquinaria con la Sociedad Bach como impulsora. Se organiza algunos conciertos, el coro da

a conocer a Palestrina y a otros que no se conocía, cuestión que resulta para nosotros rarísimo, pero es así, a Sebastián Bach se le conocía sólo de nombre; lo único que se consideraba era la ópera. A la gente le interesaba, y mucho. Entonces no se trataba de una lucha en contra de la ópera, sino de una lucha por ir más allá de ella. Consideremos que recién a principios de la década de 1910, en Valparaíso se había conformado una orquesta sinfónica que duró un suspiro, desapareció rápidamente; por consiguiente, aquí la única orquesta, te repito, en Santiago por lo menos, era la del Municipal que se organizaba para ejecutar la ópera. Claro, existe un conservatorio desde el año 1850, pero resulta que este conservatorio, que lo dirigía, ni más ni menos, que don Enrique Soro, gran compositor, un hombre con una formación magnífica, que estudió en Milán, seguía el modelo de conservatorio que hay en Europa y resulta que aquí estamos en Chile, pues, y, claro, nosotros teóricamente somos descendientes europeos, pero además de eso tenemos una cantidad de otros

agregados.

#### Perdón, hagamos un paréntesis aquí. Usted habla de que hay que formar, hay que lograr constituir un público y para constituir un público primero tiene que haber esta música apoyada por el Estado y una política o una intención de esta organización por llegar a la gente, pero, ya que menciona el conservatorio, ¿quién formaba a los docentes de ese conservatorio? Enrique Soro estudió fuera del país, luego ¿dónde aprendían los profesores que formaban a los músicos de esas orquestas?

Hijos de familias que estudiaban música en el extranjero. Otros eran músicos que venían a Chile. Cuando Enrique Soro dirigía el conservatorio, el segundo a bordo era un italiano, un tremendo músico, y muchos profesores eran alemanes que habían llegado -o franceses o chinos o lo que fuese- porque aquí a América llegaba mucha gente. No olvidemos que los europeos son campeones para agarrarse a balazos, entonces siempre estaban llegando inmigrantes y acababa de tener lugar la Gran Guerra en el 14. Pero incluso antes, en el siglo XIX, llegó una cantidad enorme de músicos acá, que son quienes formaron a nuestros músicos.

#### Pero ¿se estaba creando en Chile, o en América en general? ¿Se estaba creando o sólo se estaba recibiendo música, compositores?

También se estaba creando, en algunos países más que en otros. Por ejemplo en Brasil, en Argentina y en México la creación era bastante mayor que acá, aquí también había aunque no mucho. Podríamos mencionar, incluso, a algunos compositores del siglo XIX, pero son la excepción. Y es por eso justamente que se busca hacer de este medio un poco desorganizado y con un nivel muy bajito, algo mejor, levantarle el nivel y transformar a la música en una actividad profesional decente y ahí hay que empezar por la escuela de formación de los músicos. Hay que hacer una tremenda cantidad de cosas al mismo tiempo. Obviamente, formar un conservatorio mejor que el que había era un paso importante y esto se logra porque se propone una transformación de toda la estructura del conservatorio, de la forma de enseñar y de los contenidos que se enseñaba. Y era una reforma profunda al conservatorio que difícilmente se podía lograr considerando a qué institución estaba adscrito. El conservatorio estaba adscrito al Ministerio de Educación, donde estaba también la escuela de sordomudos. No deja de ser curioso que el conservatorio de música estuviera al mismo nivel que la escuela de sordomudos y que dependiera del mismo organismo. Eso ya refleja cuál era la situación.

#### Una dependencia directa del gobierno, entre otras cosas...

Precisamente. Y es cierto que el Ministerio de Educación es parte del Estado, pero aquí se puso en

cuestión algo que es bastante interesante, porque, en especial ahora, nos damos cuenta de que es muy posible caer en quién sabe qué desaguados si las cosas no se hacen de la forma correcta: una cosa es que sea parte del Estado, dependiente del él, y otra cosa es que sea del gobierno. Ministerio de Educación significaba gobierno, entonces se corría el riesgo de que, en cualquier momento, al conservatorio podría ir a dar el primo del ministro de Hacienda, por ejemplo. Entonces, comenzó la lucha por hacer una reforma al conservatorio, pero, simultáneamente, se empezó a discutir la posibilidad de que el conservatorio, modificado ya, pasara a pertenecer a algún organismo de nivel superior, no solamente autónomo sino también de alto nivel desde el punto de vista académico. Y la única institución de alto nivel académico en este país -estamos hablando de 1925, 26, 27, 28- era la Universidad de Chile, que en ese tiempo era prácticamente la única, porque la Universidad Católica era relativamente nueva.

Los involucrados -continúa Fernando García- eran, desde luego, Domingo Santa Cruz, que era abogado, así que había pasado por la universidad; Alfonso Leng, que era dentista, también había pasado por la universidad, él era incluso decano de la Facultad de Odontología; don Pedro Humberto Allende había estudiado en la escuela normal, por consiguiente tenía un nivel algo inferior; don Carlitos Isamit también había estudiado en la escuela normal; Armando Carvajal venía llegando de Europa y había estudiado música en Europa, en Alemania. Santa Cruz y Leng eran los mandamases de todo esto y tomaron contacto con todo el medio a su

alcance, entre los que estaba ni más ni menos que el ministro de Educación del general Ibáñez, el escritor Eduardo Barrios. Como dueño del ministerio, Barrios era el dueño del conservatorio. Alfonso Leng convenció a Eduardo Barrios -porque ambos participaban en el Grupo de los Diez- para, en primer lugar, aceptar la reforma. Domingo me contaba que invitaron a Don

Enrique Soro a participar de la discusión de la reforma, pero que no aceptó -lo deben haber invitado de tal manera que no aceptó, conociendo a los personajes... porque la verdad es que arrasaron con todo (risas)-; pero Eduardo Barrios se sumó a la reforma; se formó una comisión en la que estaban Santa Cruz, Armando Carvajal, don Humberto Allende, Isamit, en fin, todos estos personajes, y se aprobó la reforma, en 1928. Recién entonces tenemos un conservatorio como dios manda, es decir, como el dios del siglo XX manda. Pero esta dependencia del ministerio, como dije... Había que sacarlo de ahí, llevárselo a la universidad. Y también se logró. Gracias a amigos sacaron tanto al conservatorio como a la escuela de artes aplicadas del Ministerio de Educación y la Universidad de Chile aceptó hacerse cargo el 29 de diciembre de ese año; no fue el 28 de diciembre, pero casi, apenas un poquito antes -bromea-. ¿Qué significaba esto? Un cambio radical. Ése era el aspecto más importante a resolver de lo mucho que había que hacer. Levantar la música, porque ahora la música es...

*"Lo único que se consideraba era la ópera. A la gente le interesaba, y mucho. Entonces no se trataba de una lucha en contra de la ópera, sino de una lucha por ir más allá de ella".*

*"No deja de ser curioso que el conservatorio nacional de música estuviera al mismo nivel que la escuela de sordomudos y que dependiera del mismo organismo".*



### Del ámbito académico, universitaria.

Claro. El carpintero, o el maestro albañil, ahora es maestro músico de la Universidad de Chile. Es universitario. La Facultad de Bellas Artes empezó a funcionar en marzo del 29 a pesar de que se fundó el año 28, como fue al final del año, empezó a funcionar el 29. Se nombró decano a un académico del Instituto Pedagógico, de la Academia de Humanidades porque no había músicos con título universitario, así que la universidad ofreció título a varios personajes, entre ellos, a Domingo Santa Cruz, a don Armando Carvajal, a Rosita Renard, cuando la trajeron para acá, para que pudieran hacer clases... Entonces las cosas empiezan a cambiar, con la lentitud que puedes suponer, porque es obvio que para que exista la música se requiere evidentemente un músico que crea la obra y otro músico que la interpreta, pero es que, además, se necesita alguien que la escuche, si no, es como si no existiera. Cuando se incorpora el conservatorio a la universidad se han resuelto dos problemas, a lo menos: primer problema es la formación, es decir, la docencia universitaria de la música permite que el músico tenga un nivel superior porque se le empiezan a enseñar cosas que no se enseñaban. Por ejemplo, historia de la música no se enseñaba en el conservatorio, análisis de la composición no se enseñaba en el conservatorio, ni hablar de estética y esas cuestiones, ¡jamás! Por otra parte, por la esencia de la universidad, es posible hacer investigación que es algo totalmente indispensable, porque en la música, como en cualquier otra actividad humana, hay que investigar, si no, ¿cómo avanzamos? Entonces, también el tema de la investigación, toda la parte científica del proceso que estaba ausente, en la universidad se podrá conseguir en algún momento. La musicología en Chile no había nacido siquiera... Habíamos dado dos tremendos pasos. Lo que quedaba era qué se hace para formar al público.

### La extensión.

Importante tarea. Y en ella participaron todos los músicos. Hago un alto para decir lo siguiente: en todo este proceso existió siempre gran unidad por parte de los músicos. Todos están de acuerdo en que el Estado tiene que hacerse cargo de esta historia porque no hay cómo financiarla. Si usted quiere vender corbatas, fabrica corbatas, pone el almacén y vende corbatas y se autofinancia; pero yo escribo una ópera y ¿qué hago con la ópera? Me la ponen en el Teatro Municipal... ¿y quién toca?, ¿quién le paga a los músicos? Así, resulta que nos encontramos con que hay todo un proceso importante en marcha, pero que se está realizando todavía "en la medida de las posibilidades". Faltaba la parte más difícil. ¿Cómo resolvemos el problema de la difusión de la música?, es decir, fabricar público.

### Es un proceso lento... y caro.

Muy caro. Porque músicos hay. Si se puede juntar un montón de músicos para tocar la ópera, es porque hay músicos, ¿pero quién les paga? El año completo, porque el músico tiene que tener estabilidad. Entonces se inventó todo un programa, se redactó y presentó formalmente un proyecto al Congreso, en 1937. Y acabó transformándose en una ley que resultó fundamental para nosotros, en el año 1940.

### Han pasado más de 10 años, ya

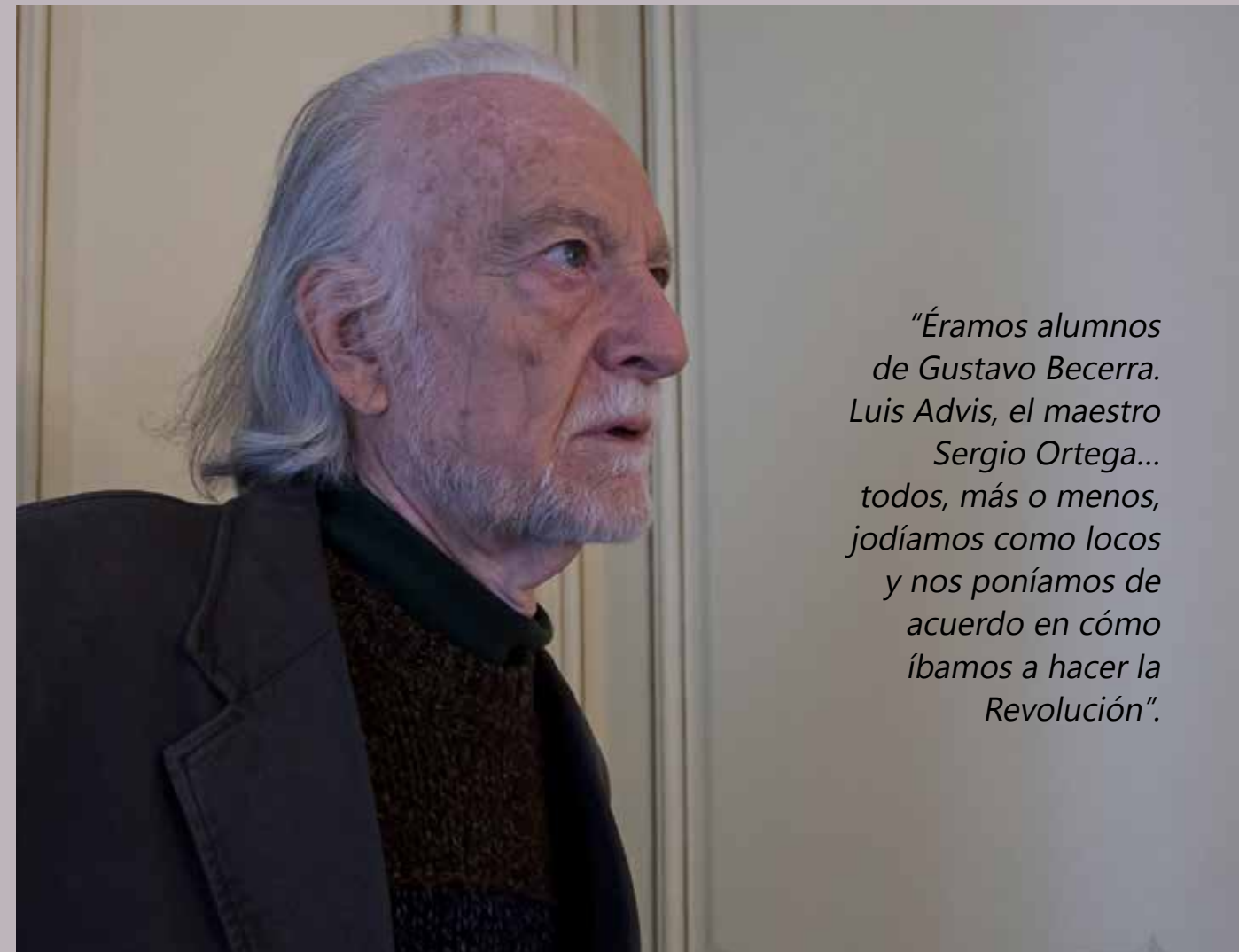
Sí, pues. Y la Ley estuvo poco tiempo en trámite, diría yo, considerando lo que se demoran ahora, del 37 al 40 son 3 años no más. Pero, claro, esto había empezado el año 24. Hacía rato que estaban peleando, porque te quiero decir, maestra querida, que Santa Cruz y todas estas personas vivían escribiendo en los diarios y sacando publicaciones y revistas, y le daban como bomba a esta historia, así que fue más que una pelea, fue una campaña muy intensa y, además, bastante unitaria. Se logra finalmente el año 1940 sacar una ley, que es la 6696, que crea el Instituto de Extensión Musical, no la tengo a la mano ahora para leértela, pero resume todo el brete de la extensión, de la difusión de la música. Ahora, eso es carísimo. De acuerdo a la Ley 6696, todo esto se financiaba con un 19% de los espectadores, el público. Eso significaría -yo no sé sacar las cuentas, pero por lo que me han contado quienes están hoy- unos 4 mil o 5 mil millones de pesos al año. Y esto era 1941, el 7 de enero, don Armando Carvajal bajó la batuta y sonó la Orquesta Sinfónica de Chile, una orquesta que debe haber tenido unos 80 músicos. Normalmente una orquesta tiene 100, 110 músicos. El caso es que para 1941 ya teníamos una orquesta y empieza todo este proceso a desarrollarse y desarrollarse. El Instituto de Extensión Musical crea la Orquesta Sinfónica de Chile, crea el Coro Nacional de Chile, crea el Ballet Nacional, crea una revista musical, el cuarteto, el quinteto, la radio; se edita música, se organiza concursos para los compositores y se arma todo un tremendo enredo que significa que nosotros andamos por todos lados tocando. El Instituto de Extensión Musical se movía desde Arica hasta Punta Arenas y no estoy inventando; pero no siempre éramos nosotros, los del Instituto, sino que auspiciábamos también a una serie de artistas que recorrían Chile, les financiábamos la gira. Y esto resulta en una cantidad de actividades que permiten que los compositores empiecen a darse a conocer, que empiecen a enseñar música contemporánea en el conservatorio, es decir, las técnicas nuevas y por consiguiente don Humberto Allende, Domingo Santa Cruz dan clases, pero ya con información, porque se ha abierto una cantidad de canales que permiten el nexos con todo este mundo, cuestión que a mí me consta. Causó admiración en todo el mundo. A mí me tocó estar en Francia y en Europa el año 52 y escuché "pero qué maravilla lo que hicieron ustedes".

### Recuperaron tiempo...

Recuperamos tiempo, exactamente. Ahora, como usted ve, maestrita querida, esta cuestión es bastante más complicada y mucho más interesante de lo que uno se imagina. Porque resulta que nadie sabe esta historia, salvo nosotros, claro, quienes la vivimos. Y, desafortunadamente, llegó este caballero, ¿cómo se llama?... este Augusto Pinochet Ugarte y sonamos como tarro porque el Instituto de Extensión Musical desapareció, nadie sabe dónde está...

### ¿Lo desarticularon?

Pero parece que nunca se derogó la ley. Se quedaron con la plata y parte de esa plata se la pasan a la Universidad, entiendo, porque en el presupuesto de la



*"Éramos alumnos de Gustavo Becerra. Luis Advis, el maestro Sergio Ortega... todos, más o menos, jodíamos como locos y nos poníamos de acuerdo en cómo íbamos a hacer la Revolución".*

nación, hay dineros que van a parar a la Universidad de Chile destinadas a la cuestión artística y parece que son parte de lo que tendríamos que recibir nosotros como Instituto de Extensión Musical, si el Instituto existiera. Ahora, nosotros empezamos a enterarnos de lo que pasaba y de lo que había pasado en la música del mundo cuando el Conservatorio empezó a dictar Historia de la Música, porque el conocimiento que tenían los músicos anteriores a nosotros era bastante magro.

**Respecto a esto, en general se estaba recibiendo una formación teórica muy europeizante, ¿no? Pero luego hubo algunos compositores chilenos, como Carlos Isamit o el mismo Pedro Humberto Allende, que quisieron incorporar el elemento folclórico ¿no es así?**

Claro. Ocorre que cuando nos pusimos en contacto con el resto del mundo empezamos a asumir una tarea que no habíamos cumplido jamás. Isamit y otros empezaron a interesarse por lo propio. Y es natural porque si sales a la calle ves que lo que suena no tiene nada que ver con Europa, es decir, en parte sí; pero hay un aspecto que no tiene nada de europeo. Si hubiésemos vivido en Perú, se habría notado aun más, considerando que en Chile tenemos una cultura bastante más homogénea, incluso más europeizada, por esta costumbre de dar de patadas a los araucanos desde siempre. Y Pedro Humberto Allende hizo las primeras grabaciones, por

ejemplo, de música mapuche, en un disco que se grabó y que se repartió por el mundo, porque el Ministerio de Relaciones Exteriores mandó muchos de estos discos que hizo nuestro Allende al extranjero...

### ¿Pero interpretada por el mapuche?

Grabaciones de mapuches, sí. Pero don Carlos Isamit no solamente hizo grabaciones, No sé si tú sabes que Isamit se fue a vivir con los mapuches y recopilaba gran cantidad de música que después transcribía o usaba como base de su propia música. Hay una obra de Isamit que es una adecuación de unos cantos que recogió en la Araucanía. Entonces resulta que estos personajes, más otros, empezaron realmente a entregar a la música nacional una cantidad de información que se ha aprovechado o no se ha aprovechado -eso es problema de cada cual-, pero lo concreto es que sí hay información. Pero, además de eso, en este abrirse al mundo, descubrimos que existía un Stravinski, un Ravel, un Debussy. Si tú no tienes una orquesta sinfónica ¿cómo vas a escuchar la música sinfónica de Stravinski? No puedes. Ahora, como ya existe la orquesta sinfónica, Armando Carvajal, muy astuto e interesado por dar todo esto a conocer, tocaba todo el tiempo; tocaba música chilena permanentemente y tocaba música contemporánea permanentemente. Lo que te quiero decir es que se enriqueció considerablemente la paleta del compositor, porque que llegara música impresa era



un lío. Entonces, por allá por los años 50, se suma al espectro el dodecafónico, así con todas las de la ley. Se enriquece la paleta con lo europeo y lo americano, porque no solamente nosotros hacemos este ejercicio de reconocer la música chilena; también los argentinos nos traspasan sus creaciones, los peruanos nos traspasan la suya, toda América.

**Esta incorporación de los estilos musicales latinoamericanos ¿es a nivel de temas musicales, de composiciones o también en el ámbito instrumental? Por ejemplo, ¿seguían siendo interpretadas por la orquesta filarmónica, con sus instrumentos característicos, o se había incorporado instrumentos folclóricos?**

Lo que pasa es que muchos de estos instrumentos están incorporados incluso en la música europea. Pero en la orquesta sinfónica no se usan esos instrumentos, salvo alguno del que no se tiene conciencia que sea africano, por ejemplo, pero en cuanto a su utilización por nosotros en nuestra música, eso todavía no se daba, eso se empieza a dar bastante después.

**Por ahí por los 60, 70**

Por ahí por los 60. Y se da porque se produce un fenómeno en la República de Chile, que afecta a todo y que ayudó a este encuentro del que te estoy



contando; es parte de esta historia. Y es este proceso de democratización que vivió Chile desde los años 20 hasta el año 1973, porque en 1920 -no podemos olvidarlo- ganó las elecciones don Arturo Alessandri Palma y con eso desbancó a todo ese conjunto de dueños del país que eran los latifundistas y se traspasó el poder a la burguesía capitalista industrial, comercial, y eso fue un choque tremendo gracias al cual se redacta la Constitución del 25 y todo este cuento. Después sigue este asunto funcionando, funcionando, funcionando, hasta que llegamos al gobierno de Salvador Allende. En el trayecto, me tocó estar con Pablo Vidal en Europa el año 52, estaban Silvia Urbina, Alejandro Reyes, éramos todos parte del coro de Pablo Vidal, en un festival de la juventud que se hizo en Rumania. Llegamos allá y, como varios de estos muchachos eran aficionados al folclor, organizados por Rolando Alarcón que fue luego director del grupo Cuncumén, armaron un conjunto folclórico, como andaban siempre con guitarras... Entonces empezaron a hacer actuaciones, Chile fue representado por todos estos muchachos. Cuando volvimos a Chile, nos juntamos -digo nos juntamos porque yo iba a veces a estas conversaciones, aunque el folclor no está dentro de mis preferencias- y fue ahí que Margot Loyola organizó a estos muchachos de los cursos de verano de la Universidad de Chile y nació Cuncumén. Como te digo, estamos hablando del año 52 y ya empezaba esta historia, porque existía una necesidad de utilizar el folclor como un elemento representativo de Chile. Si hay un grado de nacionalismo, entre comillas, se refleja en esto que te cuento. Luego viene la maduración y ocurre que la música sirve también como vehículo ideológico. Y, poco a poco, esto empieza a dar cabida a las famosas cantatas.

**Como la que usted compuso, América Insurrecta, sobre los versos del Canto General de Pablo Neruda...**

Eso fue 10 años después, el año 62. Ya hemos avanzado bastante. Cuncumén ya estaba haciendo giras, y no sólo ellos, para entonces ya habían surgido muchos otros grupos.

**Estamos, entonces, en un proceso en que la música se va haciendo nacional de alguna manera, pero en algún punto -y parece que don Gustavo Becerra tuvo bastante que ver con esto- más que el aspecto nacionalista, o la música nacional, adquiere relevancia el sentido de la historia, o el sentido del momento histórico que se vive.**

Es el proceso de democratización que vive el país. Si esto no es nacionalismo en el sentido de que vamos a defendernos de otros; el folclore es parte de nosotros, nos guste o no nos guste, tenemos que usarlo, si es nuestro. Además de que es interesante.

**A propósito de maestros, usted estudió con Juan Orrego. Y él, en un artículo de la Revista Musical Chilena<sup>(1)</sup>, se refiere a su trabajo destacando la apropiación que usted hace del momento en obras**

**que son además "perceptivas y consecuentes con las estéticas de su predilección..."**

¿Eso dice sobre mí? ¿Dónde?

**Juan Orrego Salas. A Fernando García, un recuerdo y un homenaje, ¿nunca lo ha leído?**

No, no creo. No me acuerdo de haberlo leído.

**"El total de su obra es parte integrante de su personalidad, se apoya en sus ideas, en su visión del momento histórico que vive, del espacio y la sociedad que lo rodea, y esto -dice- es lo que le da personalidad y consistencia".**

Y eso es lo que está funcionando, y no soy sólo yo, son todos los muchachos, Luis Advis..., estamos todos ahí, lo que pasa es que yo era más revoltoso.

**¿Cómo así?**

Si pues, fregaba más la paciencia. Luis, por ejemplo, era bastante tranquilo, no se metía en líos. El otro que era revoltoso era Sergio Ortega. Lo que ocurre es que yo era funcionario de la Universidad de Chile y terminé siendo dirigente sindical. En ese sentido, estaba pendiente de temas cotidianos, no sólo de la música, a eso me refiero. Yo revolví el gallinero a propósito de los problemas que teníamos los trabajadores. Terminé metido en la famosa reforma universitaria del 68 y por eso me botaron. A mí, la policía... -no me acuerdo si fueron los milicos o los carabineros- me llevaron gentilmente al aeropuerto y me subieron a un avión, el año 73, por haber estado metido en todo el asunto del 68, porque yo era más revoltoso. Pero todos pensaban que éramos lo mismo, igual que Gustavo Becerra. Éramos alumnos de Gustavo, Luis Advis, el maestro Sergio Ortega<sup>(2)</sup>... todos, más o menos, jodíamos como locos y nos poníamos de acuerdo en cómo íbamos a hacer la Revolución.

**Estamos llegando más o menos al tiempo en que aparecen las cantatas. En términos formales, ¿cómo se reconoce una cantata?**

La cantata nace en el Barroco temprano. Después viene el Barroco-Barroco. El Barroco-Barroco pertenece a don Juan Sebastián Bach, que es la música barroca que nosotros normalmente escuchamos. Y después viene el Clasicismo. ¿Cuál es la diferencia entre ambos? Yo diría que el Barroco es romántico y el Clasicismo es clásico. Esto significa que en el Barroco es la subjetividad la que prima, mientras que en el otro prima la objetividad. Aquí ocurre exactamente lo mismo, se crea la cantata en un momento en que estamos luchando, en un ambiente, yo diría, romántico, subjetivo. Entonces, a mí no me extraña

que se haya inventado la cantata justamente en ese instante y no en otro; pero el asunto es el siguiente: la cantata, antes que cualquier otra cosa, en su origen es una obra para un coro, con voces, puede ser sólo una voz también; tiene varias partes, una voz sola, después viene un coro, después el solista otra vez, después la orquesta y el coro. Desde el punto de vista formal, no tiene forma. En verdad, tiene la forma que tiene esa cantata en particular. Resulta que aquí pasa lo mismo, porque las cantatas de Luis Advis, o las Sergio Ortega, o lo que hizo Juan Orrego o lo que hizo Gustavo Becerra, responden a una necesidad histórica, estética también, pero ante todo histórica.

**¿Usted dice que podría no haberse desarrollado la cantata en Europa, en el Barroco, y nosotros igual habríamos llegado a alguna forma de cantata, por la necesidad del momento, de volcar un momento histórico?**

Es que los humanos tenemos dos mecanismos para comunicarnos: la razón -podemos conversar aquí, discutir, en base al razonamiento, estar horas hablando y conversando, sobre la base de la racionalidad, gracias a que tenemos un cerebro-, pero también tenemos un corazoncito, y resulta que las sensaciones, las caras que usted me pone, la actitud que me transmite, lo afectivo también llega. La música es un lenguaje afectivo. Por eso es que -y esto no tiene nada que ver con lo que estamos

conversando ahora-, pero por eso es que yo soy un crítico acérrimo a esto de que en este país se haya terminado con la educación artística en los colegios. Se está castrando al niño, porque resulta que el niño tiene que tener información tanto afectiva como racional. Y, fíjate que este problema que yo te planteaba al comienzo, esta petición, esta exigencia más bien, que hacen los músicos de que el Estado se haga cargo, esta cuestión que no se debería decir porque inmediatamente "ah.. ¡no!", porque con esto de que los comunistas se comen a los niños... Pues resulta que don

*"Pues resulta que don Carlitos Marx, en sus escritos que hablan sobre el arte, plantea a la postre que el capitalismo es intrínsecamente enemigo del arte, porque el arte no produce plusvalía. Todo trabajo produce plusvalía, excepto el arte, y justamente porque no produce plusvalía es que el Estado se tiene que hacer cargo".*

Carlitos Marx, en sus escritos del año 1866 creo, puede que me equivoque en la fecha, son unos famosos escritos que hablan sobre el arte, plantea a la postre que el capitalismo es intrínsecamente enemigo del arte, porque el arte no produce plusvalía. Todo trabajo produce plusvalía, excepto el arte, y justamente porque no produce plusvalía es que el Estado se tiene que hacer cargo, porque no hay quien lo financie. Ahora, esto no lo sabían Domingo Santa Cruz, ni Alfonso Letelier, porque si lo hubiesen sabido se habrían desmayado, y lo divertido es que todo este asunto que fue apoyado por todos

(1) Orrego, Juan. A Fernando García, un recuerdo y un homenaje. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/430>

(2) Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), destacado compositor y musicólogo chileno, fue profesor de Fernando García, del autor de La cantata de Santa María de Iquique, Luis Advis (1935-2004) y del compositor del himno El pueblo unido jamás será vencido, Sergio Ortega (1938-2003). Son todos nombres que la historia musical chilena vincula directamente con las composiciones de compromiso político y con las cantatas.





Garrido y Armando Sánchez, se encargaron de bajarme. Resulta que tras el golpe, Fernando Ortiz, mi jefe en la Universidad de Chile, a través de Hilda, mi mujer, me avisó que me tenía que ir a meter a la embajada de Honduras. Pensé "embajada de Honduras... -había una dictadura en Honduras- Fernando debe estar loco". El caso es que me fui a la embajada de Honduras.

#### **Andaba con Patricio Bunster, si no me equivoco...**

Me encontré con Patricio en la embajada de Honduras. Cuando se produjo el golpe, el embajador de Honduras estaba hacía muy poco tiempo en Chile. Acababan de abrir la embajada, prácticamente, tanto que el gobierno no sabía dónde estaba, dónde funcionaba. Es decir, la casa del embajador se había transformado en embajada, pero hacía como una semana que habían arrendado otra casa. Esa casa nadie en el gobierno sabía que existía, así que no estaba vigilada. Éramos no sé qué montón de personas dentro de la casa... y partí para Honduras. Una semana antes de eso, este muchacho, Celso Garrido, pasó a verme por la embajada, él se iba a Perú y me dijo "oye yo voy a hablar con la gente allá para llevarte a Perú", pues no supe más hasta que aterrizó el avión en Lima, haciendo escala. Aterrizamos y le dije a Patricio Bunster "bajémonos a ver si encontramos a algún conocido". Porque quienes han hecho giras siempre se encuentran gente conocida en los aeropuertos, los bailarines, los actores... Pues bien, me bajo yo y estaba bastante oscuro, deben haber sido como las 7:30 de la tarde y a pesar de que era noviembre, Lima siempre está bajo nubes en esa época, así es que estaba muy oscuro. Y siento unos gritos "¡Patricio Bunster, Fernando García!"... no podía ser la policía, obviamente. ¿Quién diablos estaba llamando? ¿Y por qué? Con gran esfuerzo logro ver que hay una persona con los brazos levantados haciendo gestos. Era Armando Sánchez: Me dice: "Se bajan. Dile a Patricio que baje las maletas. Se quedan aquí". Subí al avión y le conté a Patricio. "No -me respondió- yo tengo orden del partido de irme a Alemania". Yo le dije "ubícate, viejo, yo también tengo orden de irme, pero me quedo aquí. Total ¿Cuánto dura este gobierno? ¿Una semana?" Me equivoqué.

#### **Fue lo que todos dijeron...**

El asunto es que yo me bajé. Mire, maestra, usted y yo tenemos la suerte de haber nacido en este continente. Es cierto que este continente es la cuna del surrealismo. Me bajo, Armando me dice "yo te acompaño", en ese entonces este chato era el director del Instituto Nacional de Cultura, porque curiosamente la que era directora andaba de viaje y él quedó él de director interino. Mayor suerte imposible. Entramos a policía internacional: "Pasaporte..." Obviamente no tenía pasaporte, entonces le pasé el salvoconducto que me habían dado. El salvoconducto... ¿a ti nunca te han botado de alguna parte, o sí?

#### **No**

Es un papel, así, con tu foto, una autorización del gobierno de Chile para que te bajes y puedas ir a un lugar determinado, en este caso Honduras. Yo me podía bajar en Tegucigalpa, solamente... si me bajaba en otro

sitio quedaba sin papeles. Entonces, este policía mira el papel y duda... y Armando, astuto, se da cuenta y dice: "Mira, fíjate, acabo de hablar por teléfono con el Ministro de Relaciones Exteriores y él dice que el señor se queda aquí".

#### **¿Y le creyó?**

Incluso inventó: 'asilado político en tránsito' (*risas*).

#### **¿Asilado político en tránsito?**

¡Claro! ¡Y es que en tránsito no existe! ¿Cómo es eso de asilado político en tránsito? (*risas*).

#### **Y entró...**

Y ahí estuve seis años.

#### **García Márquez es una alpargata al lado de eso...**

¡Absolutamente! No, si es ridículo. Imagínate que una muchacha que trabajaba en el Ballet Nacional de

Cuba, que es amiga de García Márquez, me contaba que un día le preguntó de dónde sacaba tanta cosa absurda. "No -le decía don Gabriel García Márquez-, lo que pasa es que yo todos los días leo el diario y recorto las cosas que pasan". Y es cierto, maestra, si este continente es así.

#### **Y también tiene otra gracia este continente porque la gente efectivamente se apoya... y además hay una unidad idiomática que nos facilita la vida.**

Claro. Sin duda que hablar el mismo idioma ayuda. Yo tuve la suerte, hija, de haber aterrizado en Perú y en Cuba, dos países que no tienen nada que ver uno con el otro, culturalmente. Tú llegas a Perú y es de una riqueza cultural impresionante, yo tuve la suerte de hacer musicología allá. De hecho, hay un libro por ahí, de este tamaño, que son los instrumentos musicales del Perú. Así que me tocó investigar... Después llego a Cuba, donde América casi no existe...

No, si este continente es una maravilla -concluye-.

**Fernando García Arancibia** nació en Santiago el 4 de julio de 1930. Ingresó a la escuela de Medicina en 1948, proyecto que abandonó a los dos años para dedicarse de lleno a la música. Estudió composición con Juan Orrego-Salas (1950-1956), Carlos Botto (1956-1957), Juan Allende-Blin (1957-1958) y Gustavo Becerra-Schmidt (1957-1960). Realizó estudios de trombón con Abraham Rojas (1956-1957) y se inició en la musicología con el investigador español avecinado en Chile Vicente Salas Viu (1964-1965).

Es autor del libro *Historia de la música en Chile* y de numerosos artículos en revistas especializadas internacionales y nacionales. Durante su exilio en Perú participó en la creación del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (1978).

Prolífico compositor, sus creaciones han sido interpretadas, además de en Chile, en diversos países, como Argentina, Austria, Bélgica, Bolivia, Canadá, Cuba, la ex Checoslovaquia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Hungría, Italia, Luxemburgo, México, Perú, Polonia, Puerto Rico, la antigua República Democrática Alemana, la República Federal Alemana, la ex Unión Soviética, Uruguay y Venezuela, y ha sido transmitida por radio en otros países de América y Europa. Para cuando recibió el Premio Nacional de Artes Musicales, en 2002, era autor de alrededor de 160 obras (a la fecha, alcanzan casi las tres centenas). Para otorgarle el máximo galardón de las artes de Chile se consideró su

condición de "músico completo" que ha abarcado las áreas de la interpretación, la musicología, la composición y la docencia.

En 2013 la Sociedad Chilena del Derecho de Autor le reconoció como Figura Fundamental de la Música Chilena. Tras una carrera ligada a la Universidad de Chile, hoy es miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes.

Dignas de destacar son sus obras *Estáticas* (1961), clave en la revitalización que experimentó la música para piano en ese período; *Variaciones* (1959), *Sinfonía* (1960) (1965) y *Firmamento sumergido* (1968), con las que aportó nuevas propuestas en géneros y medios no tradicionales de música sinfónica. Su música de los *Cuatro poemas concretos* (1966), *Urania* (1965) y *Sebastián Vásquez* (1966) fueron utilizadas para ballet (Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)).

En su creación comprometida con la renovación social se cuentan el *Himno de la CUT* (1963), *Tres canciones para una bandera* (1965), *La tierra combatiente* (1965), *La arena traicionada* (1966) y *¡Cómo nacen las banderas!* (1972).

Mención aparte merecen *Poemas árticos*, inspirada en la obra de Vicente Huidobro y su monumental cantata *América insurrecta* (1962), basada en el *Canto General* de Pablo Neruda. Una interpretación de ésta, bajo la dirección de Mikis Theodorakis y con las voces Petros Pandis y Maria Farandouri Munich, en el Olympia Halle, en 1981, está disponible en la sección Multimedia de nuestro sitio:

<http://aguatinta.org/america-insurrecta/>



# DakhaBrakha

## La música ucraniana en el escenario del mundo

- Nacieron en Kiev hace 12 años.
- Recorrieron Ucrania recopilando canciones folclóricas a las que dan un toque teatral y propio.
- Han girado desde China a Nueva York. Desde Barcelona a Australia.



DakhaBrakha: 'dar y tomar' en ucraniano antiguo.

### Por María Eugenia Meza Basaure

Armonizaciones de voces por completo reconocibles y del todo diferentes a las de Occidente. La música del Este suena y resuena con la profundidad de las largas noches y el lamento de las estepas heladas o de los abandonados territorios en Chernobyl tras el desastre nuclear.

Quizá podamos reconocer las canciones y bailes de los cosacos, ricos en sonoridad y belleza plástica, así como las melodías popularizadas por los coros del Ejército Rojo. Pero lo más posible es que no los asociemos con Ucrania y, sin embargo, ése es su origen.

Pero vamos lento. Miremos un poco a Ucrania, país ubicado en los confines de lo que fueran el antiguo Imperio Ruso y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, cuyos conflictos actuales conocemos poco y mal, esa guerra que involucra territorios que alguna vez no pertenecieron a ese país, como Crimea. Tal cual ocurre en buena parte de Europa, sus límites cambiantes -que incluyen la anexión de espacios de Polonia, Checoslovaquia y Rumania- han influido en su cultura y, por supuesto, en su música. Al igual que los grandes dramas vividos, entre ellos el 'holodomor' o "la gran hambruna" -que habría que llamar genocidio- de los años 1932-1933, en que murieron de hambre entre 7 y 10 millones de personas, principalmente campesinos. No hay cálculo preciso.

Considerado uno de los más ricos de los creados por los pueblos eslavos orientales, el folclor ucraniano y su música rural están vivos y presentes, y no sólo son un reflejo de los dolores y las vivencias de sus pueblos, sino el permanente trasvasije cultural con las naciones vecinas -en sus melodías y ritmos es posible encontrar aires rusos, bielorrusos, polacos, eslovacos, húngaros, rumanos, gitanos, griegos y turcos- y, ya en el siglo XXI, con influencias de todos los rincones del mundo.

Así como la música de los Balcanes conquistó al mundo con Goran Bregovic y Emir Kusturica a la cabeza, quizá en breve tiempo sea el momento estelar para los grupos contemporáneos de Ucrania y sus sonidos -que han sabido unir la tradición de instrumentos y formas musicales, con la renovación de los ritmos populares occidentales, como el jazz y el rock- nos vuelen la cabeza.

### La máquina del tiempo

Documentado en imágenes, incluso en iglesias como la Catedral de Santa Sofía en Kiev, la capital, se sabe ya que la música era importantísima en las cortes principescas. No era, claro, actividad exclusiva de los poderosos. El pueblo tenía sus intérpretes, entre ellos los músicos viajantes, llamados *kobzars* que, como todos los trovadores, cantaron las gestas de héroes y relataron los romances más encendidos.

Cómo sería de importante la música en las aldeas que, en el siglo XVIII, un rabino llamado Israel Ben Elieser, más conocido como el Baal Shem Tov (Maestro del Buen Nombre) concibió la idea de que los judíos pobres -sin conocimientos, recursos ni tiempo para estudiar la *Torah*- podían llegar a Dios mediante el canto y el baile, fundando el movimiento jasídico, que existe hasta hoy y en el que la música y la alegría son los elementos místicos centrales.

Un siglo más tarde, el folclor dio pie a su utilización en música docta, creándose la escuela de los compositores ucranianos. Un pianista, recopilador de folclor y fundador de la música profesional de esa nación fue Nicolái Lisenko, a quien se debe las primeras piezas con formato docto.

Paralelamente, la música popular se enriquecía con nuevas formas que pasaron a ser parte del patrimonio sonoro del país.

### Presentando a DakhaBrakha

Afirmábamos que la música folclórica está viva en Ucrania. Pero no sólo ella; los más diversos estilos son desarrollados, desde el rock al hip-hop y al jazz, con exitosas bandas que han sabido encontrar el equilibrio entre las tradiciones y los componentes del sonido europeo o anglosajón. Las más exitosas son Vopli Vidopliasova, Okean Elzi, Plach Ieremii, Mandri, Skriabin (en honor al músico atonal ruso) y Gaidamaki.

Pero este artículo no existe para hablar de ellas, sino para presentar a un grupo que se ha convertido en una leyenda ya en Occidente: DakhaBrakha ('dar y tomar').

Renovar el folclor tradicional fue el objetivo de la creación de este grupo, hace 12 años, en el Teatro de Arte Contemporáneo de Kiev, cuando el director de teatro vanguardista Vladyslav Troitskyi y sus alumnos unieron teatro y música.

El cuarteto -integrado por la multintérprete, folclorista y actriz Iryna Kovalenko, la bajista Olena Tsibulska, la cellista Nina Garenetska y el también multintérprete Marko Halanevych- define su música como "ethno caos" y su nombre, en ucraniano antiguo, deriva del movimiento de energía que sienten en los conciertos entre ellos y el público, aunque también de la experiencia de recorrer toda Ucrania escuchando, compartiendo y tocando con músicos locales. Es decir: dando y tomando.

A las audiencias primero las entusiasmaron en casa y luego internacionalmente, cuando se dieron a conocer en la versión australiana de Womad, el importantísimo festival de músicas del mundo, en 2011. Luego vino el asombro: han actuado en gran parte del mundo, desde Barcelona al Central Park de Nueva York; desde China a Canadá. Y han tocado en programas de televisión con patente de hipercalidad, como el espectáculo de la BBC *Late... with Jools Holland*, en el que sólo aparecen los magníficos.

"Es increíble cómo hemos sido aceptados: desde Australia a la China, desde Rusia a Canadá, la gente ha abierto sus corazones para sentir la música, aun sin entender nada de lo que estamos cantando. Tratamos de adaptar nuestras *performances* en cada nueva gira, poniendo detalles que tengan relación con la peculiaridad de la audiencia. Igualmente, siempre hay un poco de improvisación en lo que hacemos. En Ucrania nuestro público es muy joven. Sin embargo, en otras partes del mundo vienen a nuestros conciertos personas de todas las edades, incluso muy mayores".

La banda no tiene un líder aparente. En su formación, hay tres mujeres en primera línea y un varón que pareciera quedar en un relativo segundo plano. Visten ropajes basados en las tradicionales vestimentas del país y las chicas se adornan con hermosas joyas también ancestrales. Complementan el atuendo, sombreros de gran envergadura que prolongan sus cabezas de manera teatral.

"Cuando empezamos, lo que hacíamos era realmente nuevo. La música tradicional había dejado de ser popular y fuimos los primeros en tocar folclor de esta manera -dice Iryna en una entrevista publicada en



la revista digital Village Underground<sup>(1)</sup>-. Al comienzo, los estudiosos decían que no hacíamos las cosas bien, que estábamos desvirtuando el folclor. Querían preservar la música mediante el control. Al final, muchos de ellos cambiaron de parecer; diversos grupos ahora tratan de llevar su propio estilo a la música tradicional y nosotros somos exitosos porque hacemos algo genuino, no música pop que es igual en cualquier país. Esta música es especial y la gente está lista para escucharla”.

Sobre las diferencias entre los temas que interpretan, Iryna dice:

“La música de Ucrania es diferente según la región del país. Es tan variada como la geografía. Hay marcadas diferencias de estilo entre las distintas regiones. Soñamos con crear un completo mapa musical ucraniano, una suerte de *blues* ucraniano, con nuestras tradiciones. Por ejemplo, hay una tradición polifónica fuerte, con voces de mujeres. Usamos esa forma en muchas de nuestras canciones y eso no existe en Rusia. En Rusia cantan a una

*Iryna Kovalenko:*

*“La música de Ucrania es diferente según la región del país. Es tan variada como la geografía. Soñamos con crear un completo mapa musical ucraniano”.*

*Marko Halanevych:*  
*“Tenemos una misión: presentar la cultura ucraniana al mundo y demostrar a los ucranianos que somos interesantes para el mundo”.*

voz; en Ucrania, con muchas”.

Los temas y sentimientos a los que cantan son muy variados: desde canciones sobre celebraciones como Navidad, funerales o bodas, a canciones románticas sobre amor o la vida cotidiana de los tiempos en que no había Internet.

“La gente hacía sus quehaceres acompañándose de estas canciones. Solían cantar en toda ocasión. Muchas de las personas que hacen eso están muriendo, por lo que tratamos de salvar esas canciones a nuestra manera, haciéndolas aceptables para nuestra generación. Es muy difícil reproducirlas de modo auténtico; requiere de una especialización como la necesaria para la música clásica. Por eso hacemos música como la sentimos; la gente lo entiende”.

El gran esfuerzo estético desplegado en sus presentaciones en vivo aparece con fuerza en sus videos. Usan el cine en blanco y negro, la animación figurativa



y abstracta y el *stop-motion*, logrando obras de alta calidad y gran belleza.

“Es complejo hacer videos, porque no queremos que sean literales, deseamos dejar algo para la imaginación. Por otra parte, muchas de las cosas que cantamos son difíciles de filmar y deben poder ser transmitidas por la televisión. Ya es difícil que pasen las canciones por la radio, más aun en la televisión. Estamos siempre abiertos a las visiones artísticas y mucha gente joven quiere hacer videos para nosotros. Les pedimos que nos hagan *storyboards* y vemos cuánto encajan con nosotros. También usamos esas filmaciones en las *performances*”.

“Tenemos una misión –dice Marko– presentar la cultura ucraniana al mundo y demostrar a los ucranianos que somos interesantes para el mundo. Siempre sentimos el apoyo del público, su comprensión de nuestra música y recientemente también una gran solidaridad con Ucrania. Ahora, cada vez que finaliza el concierto, izamos la bandera de Ucrania y la gente nos apoya con gritos y aplausos; muchos se acercan, cogen nuestras manos y las ponen sobre su corazón”.

La sección Multimedia de nuestro sitio ofrece el cálido sonido vocal de DakhaBrakha:

<http://aguatinta.org/dakhabrakha-nad-dunaem/>

(1) Traducción de MEM. Original en inglés, disponible en línea en <http://vuzine.villageunderground.co.uk/dakhabrakha/>



# Orquestas sinfónicas juveniles e infantiles.

## El legado de Jorge Peña Hen

Por Vivian Orellana Muñoz

Actualmente, Chile posee orquestas conformadas por jóvenes y niños a lo largo de todo el territorio, bajo la tutela de la FOJI, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile, una institución sin fines de lucro dependiente de la Dirección Sociocultural de la Presidencia de la República. En ellas participan cada año 12 mil niños y jóvenes en agrupaciones sinfónicas repartidas en 190 comunas del país. Se otorga 1.500 becas en todo Chile para los postulantes de escasos recursos, con el objetivo de que puedan acceder a las escuelas de música e integrar una orquesta, siempre procurando un equilibrio en su desarrollo social. Hoy los muchachos provenientes de las escuelas de la FOJI que deseen profundizar sus estudios cuentan con una Academia de música para ese fin. Este año celebran sus quince años de existencia con diversas actividades, incluidos varios conciertos. Uno de ellos tuvo lugar en el Patio de Los Naranjos del Palacio de la Moneda y otro en

un conocido escenario de eventos santiaguino.

La institución nació gracias a la gestión realizada por el destacado compositor y director de orquesta chileno, don Fernando Rosas, tras un viaje a Venezuela realizado en 1991. Había llegado hasta allí invitado por el director de orquesta, economista y gestor de El Sistema<sup>(1)</sup>, don José Antonio Abreu, quien, en su calidad de ministro de Cultura, le enseñó el funcionamiento de las agrupaciones musicales juveniles en marcha en ese país. En la experiencia venezolana, éstas están insertas en cada región y tienen por objeto otorgar el acceso a la música, principalmente la clásica, a la juventud más desfavorecida y desarrollar sus capacidades instrumentales haciéndoles parte de una orquesta sinfónica. Con la idea de emular la iniciativa observada en Venezuela, en 1992 Fernando Rosas consigue el apoyo del Ministerio de Educación y crea la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Chile, para consolidarla finalmente en 2001 durante el gobierno de

Ricardo Lagos. La esposa del mandatario, doña Luisa Durán, se convierte en cofundadora de esa orquesta, a la par con Rosas, quien presidió la institución hasta su deceso. Por su parte, Durán continúa hasta hoy en la Vicepresidencia. Cabe destacar, no obstante, que ésta no es la primera orquesta juvenil del país, pues el primero en hacer realidad una formación de ese tipo fue el malogrado director de orquesta Jorge Peña Hen, quien en 1964 había fundado la orquesta sinfónica infantil Pedro Humberto Allende, la primera de su categoría en Chile e Hispanoamérica. Es más, la iniciativa venezolana que sirvió de ejemplo a Fernando Rosas, era heredera de la experiencia inaugurada en Chile por Peña Hen. En la ciudad de La Serena, donde éste residió y trabajó por muchos años, existe hoy la Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen, bautizada así en reconocimiento a su labor.

### El pionero y su legado musical

Jorge Peña Hen nació en Santiago el 16 de enero de 1928 y falleció a los 45 años de edad, asesinado por militares chilenos, el 16 de octubre de 1973. Fue hijo de Vitalia Hen Muñoz y del médico, alcalde de Coquimbo y fundador del Partido Socialista en esa región, Tomás Peña Fernández. A los 14 años compuso su primera pieza musical. Cursó sus estudios superiores en el Conservatorio Nacional de la que fuera la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en Santiago,

instaló en la ciudad de La Serena. Contrajo matrimonio con la pianista Nella Camarda con quien tuvo dos hijos, María Fedora y Juan Cristián. En La Serena se dedicó a impulsar y desarrollar actividades musicales y culturales, entre las que destacan las orientadas a acercar la música clásica a la población, no importando si ésta tuviera o no conocimientos previos. Su pasión e incesante promoción del desarrollo de la música docta se convirtió en una de sus ocupaciones principales en la década de los 50. Durante su paso por el Conservatorio había constatado que la música clásica estaba restringida a una élite capitalina. Con el fin de descentralizarla y como una forma de apoyar a los talentos musicales serenenses, participó en la fundación de la Sociedad Bach. Creó la orquesta filarmónica, un coro polifónico y grupos de cámara que transformaron a esta ciudad del llamado norte chico de Chile en un centro musical de creciente importancia. Apreciada es su incansable labor en aras de la difusión y práctica de la música docta por su casa de estudios, la que aprueba y apoya su idea de crear un departamento de Música de la Universidad de Chile en la ciudad de La Serena, en la que sería la primera repartición de esa unidad en provincia, una iniciativa reproducida más tarde en otras ciudades del norte de Chile. El director del Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile, profesor Miguel Castillo Didier, señala en su libro *Jorge Peña Hen (1928-1973). Músico, maestro y humanista mártir* (LOM, 2015): "Por primera vez, la Casa de Bello, desde su fundación en 1843, extendía sus tareas más allá de la región de Santiago y Valparaíso". Por su parte, el historiador Jaime Eyzaguirre ha señalado: "Podemos decir que Jorge Peña es el precursor de la Universidad de Chile en provincia". Y los aportes de Peña Hen continúan: Crea el cuerpo de danza y el departamento de Artes Escénicas bajo el alero del conservatorio regional; estrena obras sinfónico-corales de gran envergadura, entre ellas la ópera infantil *La Cenicienta*, y organiza la orquesta de cámara de Antofagasta, que posteriormente pasaría a ser la Orquesta Filarmónica de esa ciudad.

En otro ejemplo de su vocación por la música, pero también de su anhelo de dar a todos oportunidad de conocerla, de su visión socializante del arte y la cultura, comienza a abrigar su gran sueño: conformar la primera orquesta infantil en La Serena, seleccionando a niños con talento musical, pero provenientes de hogares de escasos recursos. Paralelamente continuaba su actividad como director de orquesta, que implicaba viajes por diversos países. En uno de éstos, a Estados Unidos en 1963, invitado a visitar escuelas de música, llegó hasta Bloomington, Indiana, donde se reencontró con quien había sido su profesor en el conservatorio de la Universidad de Chile, el músico Juan Orrego Salas. Éste rememora ese encuentro con las siguientes palabras: "Llegó Jorge a nuestra casa y conversando con él, ahora lo recuerdo, noté que una de las iniciativas que más le interesaba investigar era el desarrollo de las orquestas infantiles en las diferentes ciudades de USA, auspiciadas muchas veces por las escuelas de música. Y de ahí, creo yo, nació la inspiración de Jorge para establecer la orquesta de niños aquí en La Serena. Y ésa fue la última vez que lo vi, hasta que supe la brutalidad que había



Jorge Peña Hen

especializándose en violín, piano y composición. Con 19 años de edad, mientras aún estudiaba en esa facultad, fundó junto a Gustavo Becerra (uno sus profesores y destacado compositor), Alfonso Castagnetto y Sergio Canet de Bon, la revista *Psalterium* que recogía las inquietudes de los estudiantes del Conservatorio. Esto es ya una muestra de su innata capacidad para crear y gestar iniciativas culturales. Terminada su formación universitaria, se trasladó a la tierra de su padre y se

(1) El Sistema, organización estatal de orquestas juveniles e infantiles y corales de Venezuela, creada en 1975.



sucedido con él en el año 1973”.

Pese a no pocas dificultades para reunir las condiciones de un proyecto de esas características -como la obtención de instrumentos para todos-, en 1965 Peña Hen materializa su aspiración de democratizar el acceso a la música. Niños desde 9 años de edad y humilde origen asistían a audiciones buscando integrarse a la Escuela Experimental, donde, sin previo estudio -literalmente, experimentando- aprendían a leer partituras para solistas o grupos. Recibían también lecciones de teoría musical y solfeo. “Dos hitos señalan los progresos del proyecto: el primer concierto de la Orquesta Sinfónica Infantil en el Teatro Municipal de Santiago y el efectuado ante el Senado de la República el año 1965. Obtuvieron comentarios entusiastas y elogios de autoridades musicales en la Revista Musical Chilena y en la prensa santiaguina. El estreno de la ópera *La Cenicienta*, con música de Jorge Peña para solistas, coro y orquesta, fue interpretado por niños y jóvenes en La Serena durante el siguiente año 1966”<sup>(2)</sup>.

### La caravana de la muerte

Corrían los años 70, ya estaban bien establecidas las escuelas experimentales de música en el norte de Chile. El trabajo social con las orquestas infantiles traspasaba las fronteras, invitada la orquesta Sinfónica Infantil de La Serena a Argentina, Perú y Cuba.

Luego llega el fatídico 11 de septiembre de 1973, golpe de Estado en Chile. El maestro Peña Hen es injustamente acusado de haber traído armas desde Cuba, siendo apresado como miles de chilenos que fueron militantes de partidos de izquierda o afines al gobierno del ex presidente de la República, don Salvador Allende, incluso sin tener militancia alguna.

Para Augusto Pinochet no bastaba con los encarcelamientos arbitrarios a lo largo del país. Justificándose en un supuesto plan del gobierno derrocado de ejecutar un autogolpe -el ficticio Plan Zeta denunciado en el *Libro blanco del cambio de gobierno en Chile*, que escribió el historiador Gonzalo Vial bajo la supervisión del almirante Patricio Carvajal-, lograba crear un clima de guerra que fue profusamente alimentado por la prensa golpista. Entonces, Pinochet ordena al general Sergio Arellano Stark partir con una comitiva por todo el territorio nacional y dar muerte a los prisioneros considerados más “peligrosos” o “subversivos”. Fue la llamada Caravana de la muerte que ejecutó a un total de setenta y cinco prisioneros políticos en diferentes ciudades del país<sup>(3)</sup>. El viaje se hace en un helicóptero Puma del ejército. Aterrizó en La Serena donde se selecciona a quince presos para ser fusilados en el regimiento de artillería motorizada N° 2 Arica. Entre las desventuradas víctimas estaba el músico y director Jorge Peña Hen.

Buscando reconstruir, desde una perspectiva íntima, la figura de quien dedicara años de su vida a la



Ensayo dirigido por Jorge Peña

formación de talentos y a la democratización del acceso al arte, hemos conversado con su hija, María Fedora, quien rememora su infancia y adolescencia:

Nací un 23 de abril, día de San Jorge y día del Libro, en el Hospital Regional de La Serena. Me trajo al mundo mi abuelo paterno, el doctor Tomás Peña Fernández, médico ginecólogo y obstetra, fundador del Partido Socialista en la región de Coquimbo, autor de la llamada “Ley de la gota de leche”, derecho de todo niño chileno. Incansable luchador por los derechos de los trabajadores, alcalde y mediador de paz en la llamada “Batalla de Coquimbo” (alzamiento de la Armada en 1930). Un respetado hombre que dedicó su vida a la medicina, especialmente entre los más desposeídos. Hago este breve resumen no solamente como reconocimiento a ese gran hombre que fue mi abuelo, sino también para situar el contexto social, cultural y político del seno familiar en que nació y creció mi padre. Estudié piano desde los 4 años y a los 6 o 7 entré a estudiar violín y danza al Conservatorio regional de La Serena. Formé parte de la primera orquesta sinfónica infantil de Chile y Latinoamérica, Pedro Humberto Allende, fundada por mi padre, primero como ayudante de concertino y luego como concertino. Terminada la etapa escolar partí a Santiago, donde estudié Diseño (1971) hasta que vino el golpe militar. Después de los horrores y a pesar del pánico, me titulé, estudié pintura. Trabajé en una oficina de arquitectura, diseñé muebles y tuve dos talleres de confección de ropa de mi creación. Eso es lo que más amo. Me dedico al diseño y tengo una oficina de corretaje de propiedades.

### ¿Qué edad tenías cuando asesinaron a tu padre y cuáles fueron las consecuencias directas como familia? ¿Difundieron la historia, particularmente significativa, de tu padre como víctima de la dictadura de Pinochet?

Tenía 20 años y era estudiante universitaria. Vivía en Las Condes, a metros de la casa del Presidente Allende, de manera que sufrí el bombardeo a su casa, lo que hasta ese momento era un horror desconocido que



La familia Peña Camarda.

duró dos horas, durante las cuales los *rockets* silbaban sobre la techumbre de nuestra casa y escuchábamos las consiguientes explosiones. Fue una verdadera pesadilla. Sentíamos venir el Apocalipsis. La noche de ese horrible día, mi padre me llamó desde La Serena, preocupado por el lugar donde yo vivía, que era la casa de mis abuelos maternos. Estaba angustiado por lo que se desataría en contra de los ciudadanos, su voz era sombría. Me dijo que allá estaba todo tranquilo. Ésa fue la última vez que hablé con él. Cuando lo detuvieron viajé a verlo, pero me estrellé con la “inteligencia militar” y a pesar de múltiples diligencias no me permitieron verlo. Estaba incomunicado.

Mi casa en La Serena fue allanada, estábamos sólo un primo y yo presentes y vigilantes porque eran muchos carabineros y se metían por todos los rincones de la casa. Revisaron, pero no destrozaron nada, sólo revolvieron completa mi habitación porque encontraron *El diario del Che*. El hermano de mi padre, y economista de la CEPAL, tuvo que irse después de que mataron a mi papá porque recibía amenazas y le apedreaban el auto cuando iba al trabajo. Salió con su pasaporte diplomático, pero los momentos previos en el aeropuerto fueron de terror porque los agentes de la DINA se subían a los aviones que estaban en la loza a punto de despegar, bajaban a la gente y se la llevaban a los centros de detención. Menos mal que él pudo partir a Lima y desde ahí tomó destino a Europa. Un sobrino de mi papá, hijo de su hermana, estudiante de Ingeniería Electrónica, ni siquiera militaba en algún partido político y fue secuestrado por la DINA cuando caminaba hacia su casa, luego fue liberado y después nuevamente secuestrado. Allanada la casa de mi abuelo donde vivía, buscaban armas también y durante un mes y medio no sabíamos si estaba vivo, muerto ni dónde estaba. Peregrinaje diario de mi tía por todos los lugares imaginables y no “figuraba” en ninguna parte. Después supimos que había estado en Villa Grimaldi; una vez gracias al amparo y protección de la iglesia apareció en la lista de prisioneros de Tres Álamos. Después de 7 meses en que íbamos con mi tía y abuelos a verlo los fines de semana, fue repentinamente dejado en libertad por el dictador ante la inminente visita de la Comisión *ad hoc* de la ONU en 1976. Soltó a muchos presos políticos de los campos de detención para hacer ver a la opinión pública mundial que no había tales prisioneros y todo era una burda “campaña del comunismo internacional”. Mi

primo salió a los EE.UU. El año 1978, me casé y partimos a un autoexilio en Caracas, Venezuela. Una gran familia con una carga de dolor tremenda, se tuvo que dispersar por el mundo, como le ocurrió a miles.

A pesar de vivir en un país democrático como era Venezuela, durante los primeros años no hablé de nada. Tener un padre como fue el mío, que te protege de todo, que todo lo puede, todo lo abarca y lo soluciona, que es admirado, querido y respetado, y que de un minuto a otro te sea arrebatado de una forma tan brutal e inhumana y quedes en la indefensión absoluta, en el miedo y el silencio más impenetrable, mientras en los diarios es calumniado y tratado como un terrorista y hasta su nombre está prohibido, constituye un daño psicológico irreparable. Yo quedé literalmente como un árbol sin raíces. Si pudieron matarlo a él, podrían con cualquiera. El escarmiento militar funcionó. El pánico nos congeló. Me congeló. No sabíamos quién podía estar a nuestro lado. Un agente de la DINA, por ejemplo. El shock duró cerca de diez años. Puse una cortina a mis emociones y decidí sobrevivir al horror para poder criar a mis hijas, contar la historia cuando tuviera el valor de afrontarla y tener una vida feliz. Cerré todos los canales por donde pudiese entrar el horror, y creo que lo hicimos muchos. Era el mecanismo para sobrevivir, y al menos en nuestra familia fue así, nunca hablábamos del horror. No entre nosotros. El dolor compartido era tácito. Solamente lo recordábamos vivo. No volví a tocar el violín, a escuchar música docta y menos ir a un concierto. No podía resistir la pena y había que ser capaz de sobrevivir. Hasta que pude retomar la pena, verbalizarla, recuperar la memoria y expresarme. El miedo es cosa viva.

Su historia era conocida por los músicos de academia, por supuesto, pero no por el común de la gente, sumado a que su música y nombre fueron prohibidos. Él no fue un hombre de la política, su vida y pasión fue la música.

### ¿Cómo era el músico y director de orquesta en el seno familiar?

Fuimos siempre muy afines y tuvimos mucha comunicación. Desde muy pequeña me di cuenta que era un ser excepcional y lo admiré. Sabio, chistoso y entretenido, de un optimismo indestructible, a veces melancólico y reflexivo. Generoso, servicial y respetuoso con toda la gente. Cuando algo no le gustaba te clavaba su mirada y llegabas a volar. Eximio dibujante y refinado carpintero, prestidigitador, pero talentoso músico ante todo. Andaba siempre distraído canturreando melodías indescifrables, un creador y líder nato. Tenía un empuje a toda prueba y se imponía por presencia. Estricto, exigente con la disciplina. Me enseñó la música antes que leer el silabario. Me hizo conocer a los grandes compositores, a los pintores y sus corrientes, a reconocer las sinfonías de Beethoven cuando aún balbuceaba los arpeggios, la tónica, la dominante y la subdominante. Intransigente con la música popular, cosa que me creó conflictos de adolescente, no me permitía escuchar “esa música vulgar”, y yo era fanática de Los Beatles, así que tocaba su música en mi violín o en la guitarra a escondidas suya. Desde que era niña él me decía: “María Fedora, yo me voy a morir a los 45 años... a los 20 años

(2) Concha M., Olivia. *El legado de Jorge Peña Hen: las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles en Chile y en América Latina*. (www.scielo.cl)

(3) Más tarde, la destacada periodista Patricia Verdugo presenta en su libro *Los zarpazos del Puma* la investigación sobre las acciones de la denominada Caravana de la muerte, utilizado como fuente por algunos jueces que investigan estos crímenes.



vas a quedar huérfana de padre". Yo lloraba y le decía que no me gustaba esa broma... No sólo a mí me lo decía, se lo dijo a su madre muchas veces, siendo un adolescente, y lo decía con naturalidad, como si hablara de algo sin importancia. Con el correr de los años pasó a ser algo anecdótico, tanto así que nunca nadie recordó eso cuando cayó preso a los 45 años. Ésa es una muestra de lo ingenuos que éramos todos en cuanto a la ferocidad de las dictaduras. No conocíamos nada de eso. Éramos ajenos a los regímenes represores. Algunos conocíamos un poco desde lejos por ejemplo de Brasil o España. Pero en Chile "eso jamás pasaría". Y ésa fue la ventaja de los soldados chilenos para apresar gente los primeros días después del golpe. La población, confiada en la decencia y el respeto a la civilidad de nuestras fuerzas armadas, acudía voluntariamente a los llamados e inmediatamente era apresada, torturada, enviada a lugares de confinamiento, hecha desaparecer...

### ¿Qué tipo de música escuchaban, entonces? ¿Sólo música docta?

Se escuchaba solamente música clásica. No le gustaba que yo tocara la guitarra. Cuando él no estaba en casa escuchaba y tocaba en violín y en guitarra a Los Beatles y también a los Rolling Stones y algunos de la llamada Nueva canción chilena. Después, cuando ya tenía unos 12 o 13 años, cantaba en festivales escolares con una amiga, y mi padre lo permitía a duras penas, pero se enojaba mucho si al llegar a casa yo estaba con mis amigos escuchando a Los Beatles. Después se relajó; incluso mi hermano tenía su batería y tocaba en una banda. Pero en el living o en su auto, solamente música clásica, una fomedad [sosería] para cualquier adolescente. Le gustaba Gardel y bailaba tango muy bien, pero muy a lo lejos. Tenía la colección de sus discos y también de Glenn Miller. Pero eso era muy ocasional. Y cuando yo era niña recuerdo que había fiestas en el Conservatorio y algunas veces armó un grupo de Jazz excelente donde era el pianista.

### ¿Hay alguien que se haya dedicado a la práctica de la música en la familia?

Hasta ahora nadie.

### La creación de orquestas infantiles y sinfónicas en las décadas de los años 60 y 70 para ayudar a desarrollar sus capacidades musicales a jóvenes con talento, pero de escasos recursos, ¿podríamos decir que es un legado asumido por el director de orquesta venezolano José Antonio Abreu?

Por supuesto. Absolutamente. La primera orquesta venezolana surgió en la ciudad de Carora, Estado de Lara, a la cual llegaron arrancando de la dictadura chilena, dos profesores de la Escuela de Música Jorge Peña Hen de La Serena, que habían aprendido y aplicado el plan docente junto con mi padre y lo replicaron en una escuela de Carora, creando una orquesta a imagen y semejanza de la experiencia serenense. Pocos años después, Abreu conoció esa orquesta, se interesó por la experiencia musical y decidió ampliar el proyecto -creo que era ministro en esa época-, inyectarle recursos del Estado y hacerlo política pública. De esa forma El Sistema

venezolano nació y se desarrolló, abarcando cada rincón del país; y hoy es pilar fundamental en el desarrollo de la sociedad venezolana. El Plan Docente de mi padre, que aplicó en La Serena y replicó en ciudades nortinas fue justamente ése. A través de la música, elevar el nivel cultural y social de los ciudadanos, no solamente del niño músico, sino de su entorno familiar y por ende social, y eso sucedió mientras él estaba vivo. Existen innumerables músicos en Chile y el mundo, integrantes de las mejores orquestas, exalumnos de la escuela Jorge Peña Hen de esa generación y posteriores, que gracias a ese Plan, rompieron el círculo de la pobreza. Es el contenido y el profundo valor social de su legado. Es el pionero. El fundador. Y su Plan Docente Musical abarcaba a todo Chile y a los países de América Latina. De hecho su plan está inscrito en UNICEF como "Plan para la Erradicación de la Pobreza en América Latina". Si no lo hubieran asesinado, hoy nuestro país estaría a la cabeza de América Latina en desarrollo musical y nuestra sociedad no sufriría, o sufriría casi nada de drogadicción, alcoholismo y otros males sociales que aquejan a la juventud, debido a esta deshumanizada sociedad de mercado. De manera que sí, efectivamente, El Sistema venezolano es el legado de Jorge Peña Hen.

### Un hecho muy emotivo durante el período de encarcelamiento que vivió tu padre, es cuando escribe, con la cabeza quemada de los fósforos en el papel de una cajetilla de cigarrillos, una breve melodía, porque se le había roto su lapicera. ¿Tienes ese preciado papelito?

Estás muy bien informada. Su lapicera, que se le cayó, se trizó y está tal cual se la entregó a mi abuela para que la mandara a arreglar. La "Melodía" como bautizamos esa composición, le fue entregada a mi hermano en enero de 1983, diez años después, por un ex preso político que había sido inspector de la Escuela Jorge Peña Hen y compartió cárcel con mi padre.

### ¿Qué te parece que exgeneral Sergio Arellano, hoy fallecido, siendo uno de los principales culpables de los asesinatos en el caso Caravana de la muerte no haya pasado jamás por la cárcel? ¿Sientes que se ha hecho justicia con tu padre como parte de aquellas víctimas? Tengo la impresión de que en los homenajes oficiales hechos a tu papá, como pionero de las orquestas juveniles en Sudamérica, no se quiere enunciar explícitamente las circunstancias en que murió. ¿O me equivoco?

Creo que no se ha hecho justicia como debe ser. Efectiva. Eso es un hecho. El caso de Arellano Stark es una de tantas claras muestras de que la justicia no ha funcionado. Tampoco funcionó con el genocida que fue traído desde Londres por el propio gobierno de la época, debido a una enfermedad mental, cuyo resultado no fue tal según el equipo médico de excelencia que hizo los estudios, y se lo había presentado como en estado de invalidez... Pudimos comprobarlo en la ceremonia de recepción que le brindaron, cuando abandonó su silla de ruedas y desfiló ante sus seguidores. Y años después tuvo funeral de Estado transmitido por todos los canales de televisión. Surrealismo puro. Sin embargo,

hemos avanzado, milímetro a milímetro, pero hemos ido conquistando espacios, palmo a palmo, y eso es valioso, porque se ha logrado a pesar de las redes de poder y de los medios en manos de la derecha. Creo que falta voluntad política. Es curioso, pero los pocos violadores de DD.HH. que han caído, han sido apresados en el extranjero bajo legislación extranjera o por causas cuyas víctimas son extranjeros. Para muestra Pinochet y los asesinos de Víctor Jara. Curioso, por decir lo menos. Veremos qué final tiene el diligente Juez Carroza en el caso Caravana.

En cuanto a nuestro lenguaje, creo que también hemos avanzado, a paso lento, pero lo hemos hecho. Yo me he preocupado, desde los años negros, de que no se diga "falleció", "murió" o "se vio envuelto en trágicos acontecimientos" y toda esa serie de vergonzosos eufemismos. Insisto en que debe decirse "asesinado", "ametrallado por la espalda". La historia por su nombre. Los discursos y los medios actualmente lo dicen, eso significa que se ha avanzado en verdad. Y la verdad es también una forma de justicia.

### Una de las nietas de tu padre, la actriz María Belén Espinoza, le ha rendido homenaje recientemente, el 16 de octubre para ser precisa, con la obra de teatro Jorge Peña. Las últimas horas del maestro, escrita y actuada por ella, utilizando la técnica de danza



Una figura destacada y mediatizada es el músico y director de orquesta Gustavo Dudamel, de gran carisma. Los múltiples elogios recibidos de la prensa internacional han contribuido a difundir entre el público no especializado en orquestas juveniles, la existencia de El Sistema, del cual el talentoso director es exalumno. Dudamel imprime a su dirección gran histrionismo y un estilo muy latino. Ejemplo de ello es cuando, al ejecutar en su repertorio un mambo de Pérez Prado, los jóvenes músicos se mueven al compás de este ritmo caribeño.

Actualmente Gustavo Dudamel es director de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles.

### Butoh. ¿Qué emociones le ha dejado esta obra? ¿Es una manera simbólica de hacer justicia a su abuelo?

Una gran emoción y un enorme orgullo, además, porque María Belén es una de mis hijas. Hoy presenta su obra cerrando el Festival Internacional de Danza Contemporánea en Mendoza, adonde fue invitada. Efectivamente es un acto de amor y de justicia de una nieta a su abuelo. Lo encarna en excelencia, y vive su pasión y muerte. Es algo muy conmovedor.

### ¿Cómo resultó el homenaje hecho a tu padre en el Congreso Nacional, en el marco del encuentro del Comité Ejecutivo Intergubernamental de Iberorquestas?

El homenaje en el Congreso fue lindo, lleno de simbolismos, en el sitio que encarna el seno de la República. Hubo una muestra audiovisual de su vida; dos orquestas, una profesional y una de adolescentes que tocaron repertorio de músicos chilenos y cerraron con la obertura de la ópera infantil *La Cenicienta*, de Jorge Peña Hen. Discursos de reconocimiento al Maestro ¡sin eufemismos! de parte del anfitrión Ricardo Lagos Weber Presidente del Senado, del Secretario Ejecutivo del CNCA, del Presidente de Iberorquestas de México, encantadora persona, y de mi hermano Juan Cristián Peña. Flores y un galvano para quien te habla y luego un almuerzo de camaradería.



# Gotas de tinta

## El sentido de la memoria

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Si Maurice Ravel compuso el célebre *Bolero* con sus habilidades cognitivas ya diezadas por una enfermedad degenerativa, es una cuestión sobre la que no hay consenso. El ritmo y *tempo* majaderamente repetidos en un *ostinato* han estado en la base de las argumentaciones que así lo sostienen, en tanto la notable conjunción instrumental de que hace gala la obra es el testimonio esgrimido por quienes, desde la otra vereda, defienden su lucidez.

Atribuida por unos a un accidente sufrido en 1932, en el que se golpeó la cabeza sin consecuencias aparentes, y por otros a una condición congénita, la amusia que silenció al compositor galo constituye una ironía comparable con la ceguera de Borges, la sordera de Beethoven y la afasia de Baudelaire.

La neurociencia explica la percepción musical a partir de dos sistemas, uno melódico, por el que decodificamos tonos e intervalos, y uno temporal, por el que hacemos lo propio con el ritmo y la métrica. Pero, perdidos estos 'cómo' y 'cuándo', en casos de daño, el cerebro recurre al repertorio musical, verdadera biblioteca que almacena el léxico de obras asimiladas durante nuestra vida. Si bien su sistema sensorial estaba en óptimas condiciones, la amusia de Wernicke, con componente apráxico ideomotor, cerró a Ravel en sus últimos años las puertas de ese reservorio cerebral, impidiéndole reconocer, discriminar, leer, escribir y ejecutar la música que quedó relegada a su memoria, incluyendo la que esperaba fuera su gran obra. "Nunca terminaré mi *Jeanne d'Arc*, esta ópera está aquí, en mi cabeza, la oigo, pero no la escribiré jamás, se acabó, ya no puedo escribir mi música".

La causa exacta de su muerte, diez días después de una craneotomía, así como la bitácora de este mal, constituyen aún dos grandes incertezas. Las certezas están, en cambio, en su biografía; una de ellas es que fue, desde todo punto de vista, un hombre de su tiempo: lector de Mallarmé, Poe y Baudelaire y admirador de la rebeldía de Emmanuel Chabrier y Erik Satie; otra es que se nutrió con avidez de formas creativas que no llegó a hacer del todo suyas y maduró en la ebullición de los movimientos artísticos que marcaron la Europa del nuevo siglo.

El cerebro del francés que otrora fuera capaz de detectar la menor desafinación, el más mínimo retraso y de concebir magníficas orquestaciones para piezas de

su cuño o de terceros, fue perdiendo paulatinamente las destrezas para orquestar sus propias redes neuronales. Y, si de ironías hablamos, hay aun otra que adquiere ribetes de vaticinio, un vaticinio que lo aferraba a la memoria. Puesto a formular los principios de su particular estética, en 1928, en su *Esquisse Autobiographique*, hacía suyas las palabras de Mozart, comentando de éste: "Se limitó a decir que la música puede emprenderlo todo, atreverse a todo y a pintarlo todo, con tal encanto que al final permaneciese siempre la música".

**Bolero**  
Transcription for 2 pianos by M. Ravel

M. Ravel (1875-1937)

Tempo di bolero moderato assai

Trozo de Bolero (transcripción para dos pianos), Maurice Ravel, 1928.

## 80 veces nadie, 100 veces Gonzalo Rojas Maratón del alma para el poeta del eros

Por María Eugenia Meza Basaure



"Nosotros, que somos los anarcas, no andamos tras el poder: apostamos y perdemos". Es la rupturista voz de Gonzalo Rojas, poeta, ganador del Premio Miguel de Cervantes (2003), el Premio Octavio Paz (1998), el Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana y el Nacional de Literatura (1992). La misma que en el plano más básico dejó de escucharse el 25 de abril de 2011, pero que resuena cada vez con más fuerza en el país de las letras y de los lectores.

Su palabra asombrada frente al mundo, frente a los misterios gozosos del amor y del placer ("en mí opera un eros traducido del gozo, del encantamiento de ese prodigio que es la vibración orgánica, glandular, y de lo sagrado. Soy un místico concupiscente, lo fui siempre") fue expresión de un ciudadano planetario y de la aldea. Vivió los mundos de la diplomacia –desde Lebu a China– y de la academia –de la Universidad de Concepción a las de Alemania, Cuba y Venezuela–. Los universos de la belleza y de los viajes. Pero años después de su regreso a Chile, en 1979, y tras su exilio, redescubrió su Ítaca de provincia y se acostó noche tras noche en una cama simple de una plaza, en una casa simple de Chillán. Su cama de viudo.

Ésa, su voz diferente, resuena este año 2016 en que hubiese cumplido 100 años de recorrido asombrado. Tan asombrado como cuando era niño y descubrió el relámpago. El mismo que atravesó su vasta poesía.

Estos últimos meses han sido testigos de

homenajes desde las instancias más institucionales, como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes o Puerto de Ideas, a las más colectivas, como el homenaje en serie "80 veces nadie, 100 veces Gonzalo Rojas" organizado por un grupo de poetas e intelectuales con el patrocinio de las fundaciones Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Delia del Carril, más las dos organizaciones más importantes de los escritores nacionales: la SECh y el Pen Club de Chile; Signo Editorial; las revistas culturales Cactus Cultural y AguaTinta; las radios Usach, Nuevomundo, San Joaquín y Mirador del Valle, y el Centro Cultural Ciudadano de Ñuñoa.

Recordando este centenario estaban un día Rodrigo Verdugo, poeta surrealista chileno y el escritor Jorge Calvo, cuando decidieron celebrar la circunstancia en grande. Empezaron a sumar poetas, narradores y músicos y llegaron a la constitución de un comité organizador, primero, y luego de las jornadas poético-musicales que partieron en la casa de Neruda y terminarán en la casa de la Hormiga. "Carbón" (13 de octubre, en el Espacio Estravagario de la Fundación Pablo Neruda); "Y nacer aquí es una fiesta innombrable" (27 de octubre, Universidad de Santiago), "La miseria del hombre" (03 de noviembre, Centro Cultural Ciudadano de Ñuñoa); "Contra la muerte" (17 de noviembre, Sociedad de Escritores de Chile); "La loba" (24 de noviembre, Espacio Estravagario), y "¿Qué se ama cuando se ama?", con peña literaria el 2 de diciembre en el anfiteatro griego que Neruda hizo construir para representar una obra de Federico García Lorca en la Casa Michoacán de la Fundación Delia del Carril.

Reseñar a los cerca de 80 participantes resultaría poco legible y escoger a algunos, injusto. Baste decir que han estado presentes la mayoría de las generaciones y estilos; que ha habido más hombres que mujeres; que la palabra ha brillado y que la música ha provenido, entre otros, de Galo Ugarte, permanente presencia en todas las jornadas.

Todos han sido –y siguen siendo– protagonistas de una "verdadera maratón poética, a lo largo de casi cuarenta y cinco días, para rendir homenaje a Gonzalo Rojas, legítimo mago del erotismo e incondicional al oficio de respirar y existir, que fue, de cara a los vientos, un hijo predilecto de las musas de la poesía. Y, en su memoria, celebrar





Los poetas se alternaron en la testera. En la foto, Rodrigo Verdugo sigue atento la intervención de Giovanni Astengo.



La poeta Isabel Gómez y su lectura en la velada del jueves 24 de noviembre en Espacio Estravagario, Fundación Neruda.



El escritor, poeta y académico Sergio Badilla también se sumó al reconocimiento que sus pares dieron a Gonzalo Rojas.



El trovador Galo Ugarte estuvo presente en la casi totalidad de las jornadas de lectura en homenaje a Rojas.

también la poesía donde continúa viva”, como señalan sus organizadores. Todos centrados en homenajear a ese hombre bajito, de sonrisa y hospitalidad amplias, considerado “uno de los poetas maestros de los jóvenes escritores y poetas latinoamericanos, hispanoamericanos, iberoamericanos (...), un poeta que ha logrado crear un universo propio, un universo que se define en la línea de lo que podríamos llamar la tradición de la modernidad”, en dichos de Víctor García de la Concha, presidente del jurado del Premio Cervantes.

#### ROJAS EN VIDA Y AIRE

“Yo escribo ‘respirantemente’. Es decir, el que no tiene trato con el aire –no con la ventolera, que es otra cosa bien distinta–, no tiene trato con nada de este mundo. El bebé sale llorando del vientre de su madre

por culpa de ese encuentro virginal con el aire, de la misma forma que la criatura que muere, el joven o el anciano, exhala su último suspiro y el cuerpo ya empieza a secarse (...). La poesía, como me gusta decir, es ese descubrimiento: un aire, un aire, un aire, un aire nuevo, que es menos para respirarlo que para vivirlo. En eso consiste el juego de poetizar y de vivir”<sup>(1)</sup>.

Ese aire dio vida a más de 40 libros, entre poemarios, ensayos y antologías. Y ese aire convertido en palabra poética pueden leerlo en su idioma alemanes, chinos, francófonos, griegos, angloparlantes, italianos, japoneses, lusoparlantes, rumanos, rusos, suecos, turcos.

Si leerlo era vital; escucharlo recitar sus versos lo era más: no arrastraba las palabras sino las echaba fuera con sentido, con ganas, masticándolas con el mismo gusto con que comía, conversaba, vivía.



Jorge Calvo fue uno de los artífices del homenaje.



Gonzalo Rojas. Foto: LUN.COM.

“La poesía nos salva”, dice uno de los organizadores, Jorge Ragal (presidente del Pen Club Chile) y agrega que Rojas es parte de los siete más grandes de la lírica nacional, compartiendo equipo con Neruda, Parra, Mistral, Huidobro, Lihn y Teillier. Rodrigo Verdugo complementa, “Rojas escribe con un ritmo que es muy propio del mar y del viento de Lebu, porque se formó allí. Su padre fue minero del carbón. Le interesaba el habla, no en el sentido coloquial, como lo ha hecho Parra, sino la invención en la palabra común, cómo las personas que no son literatas pueden inventar. Por eso quedó maravillado cuando fue a trabajar con los mineros en la mina Lorito. Y dijo ‘aquí está el portento de la poesía y no en las pretensiones vanguardistas de Mandrágora’<sup>(2)</sup>. Él hace un cruce entre lo clásico y lo vanguardista, sin ser vanguardista”.

“Cualquiera que lo haya leído se puede dar cuenta de eso –comenta Jorge Calvo–. Cuando uno llega a su poesía, donde, en un ambiente en que el lenguaje está tan vivo, se reinventa la palabra. Ha puesto una vara altísima, porque su erotismo cruza ciertos umbrales que, en términos del lenguaje, no son fáciles de cruzar”.

#### HOMBRES DE POCA FE, PIENSEN EN EL CÁNTICO Semblanza de Gonzalo Rojas

Jesús Sepúlveda

Gonzalo Rojas bordeó la muerte, con ella y contra ella. Sintió ese borde dentado bajo la noche fría del sur, en la soledad del mundo, en la niebla. Gonzalo Rojas era sur, olía a sur: voz hecha de adverbios, como puentes extendidos sobre el abismo al que se enfrenta la existencia. Ser y existencia eran los pilares sobre los que se fundó su poesía, aunque quizás sean los pilares sobre los que se funda toda poesía. ¿Que hubo metafísica en él? La hubo ¿Y pensamiento alemán? También. Además de Rimbaud: ese joven colérico a quien veía como un justiciero dando puntapiés en el hocico de los blandengues.

Una tarde, la única que pasé junto a Gonzalo Rojas, caminamos y conversamos. Yo lo escuchaba. Rojas era bajo de estatura y de paso cansino. Su figura no

desentonaba con el paisaje de Puerto Varas de principios de los años noventa. Más bien le daba coherencia. Lo habitaba. Entonces me dijo, o creo que me dijo, mira: las palabras montaña rusa no deben figurar en poesía. Era su modo de ser, de hacer crítica y poética.

Yo me había enterado de Gonzalo Rojas por un documental en alemán que a mediados de los ochenta mostraron en el Cine Normandie de la Alameda. Era una de esas sinopsis que antecedían la nueva cartelera pública de Chile, como si el pasillo oscuro comenzara poco a poco a ser alumbrado.

Rojas fue un poeta poco leído en los años ochenta. Poco importaba entonces que jugara en las ligas extranjeras, por decirlo en términos futboleros. Pero su presencia era discreta entre los poetas de mi generación. Vivió catorce años en Estados Unidos. Pasó una temporada en Cuba. Estuvo en el exilio en Alemania. Viajó becado a París. Fue consejero cultural del gobierno de Allende en China. Estuvo más de tres décadas fuera de Chile. Cuando retornó, tal como le ocurre a todos los que regresan del destierro, encontró un paisaje ajeno. Tenía, como muchos, tarjeta de extranjería y mata sellos de forastero.

Entre las palabras que forman el universo simbólico de Gonzalo Rojas resuenan los vocablos fornicio, letrado, relámpago, alumbrado; además de ese sol furioso que tanto se le mienta. Quizás por eso la palabra ataúd no aparezca por ninguna parte en su inventario verbal. Lo que es una gracia. Por eso decía de Nicanor y de él que ellos no importaban porque ya eran unos viejos vetustos, aunque Nicanor Parra lo siga sobreviviendo.

(...)

Recuerdo claramente su lectura en el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana organizado en Santiago por Carmen Berenguer. Tengo una imagen grabada: Pedro Lemebel, que entonces firmaba con el apellido Mardones, estaba con zapatillas y de frac escuchando de pie a Rojas. Rojas leía en el escenario con ese tono tan peculiar suyo que hacía de sus versos eróticos un dios alado disperso en los muros del anfiteatro del congreso. Era 1987: el año que emergió mi generación.

(...)

(1) Entrevista realizada en 2009 por Agustín Scarpelli, publicada dos años después por la Revista Ñ, del diario Clarín de Buenos Aires (29/04/11).

(2) Grupo Mandrágora de poesía surrealista, fundado en 1938 por los poetas Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas.



Los poetas –y los poemas– marcan los años, catapultan el recuerdo y avivan el ánimo. Nunca sabré si finalmente le devolví esa edición autografiada de *Las hermosas* a Carlos Decap, o si la extravié en los jardines del Pedagógico, o en mi mente, haciendo invisible lo visible, “en la urdimbre de lo fugaz”.

Cinco años después de su muerte, Rodrigo Verdugo, junto a otros escritores organiza un tributo a Gonzalo Rojas. Me pide un texto. Se lo agradezco.

Y no: esto no es un gesto contra la muerte. Gonzalo Rojas fue un poeta premiado en vida. Quizás sólo sea la manera de mantener la memoria y volver al bosque de la poesía, donde Rimbaud todavía da puntapiés y los “hombres de poca fe” se acuerdan del cántico de la vida.

Eugene, octubre de 2016.



Gonzalo Rojas. Foto: El Mostrador.

## Inéditos

### ROSAZUL

I  
(Capullo)  
Temo  
que, al vernos, nuestros sueños  
se reconozcan  
y no logremos mover  
ni las manos ni los labios  
y sólo antiguos silencios  
se levanten  
desde todos los rincones  
tratando de decirnos algo  
Temo, temo  
que la incertidumbre me seduzca  
me oprima, me disuelva  
porque, cuando nos tocamos  
con los ojos  
se incendia el cielo  
y ardemos  
sabiendo que nada podemos hacer  
salvo morirnos de amor  
en un abrazo.

II  
(Deshojada)  
A veces, tu mirada  
atraviesa las costumbres  
y escribe sobre mi piel  
insomnios, aromas y zorzales  
luego, te extraño lunas y lunas

hasta que otra vez tus ojos  
llueven largo deseo, lento, manso  
destilando pétalos,  
alas de mariposas, luciérnagas  
¿Qué hago con la belleza  
que resbala en mis pupilas  
ahora que los ríos de tu sangre  
desbordan el horizonte?  
Aquí estoy dibujándote en el aire  
con las cortinas cerradas  
por si apareces de repente  
toda nube, toda pluma, toda flor  
nadando entre las sombras  
contra el arrebato, contra la suavidad  
contra ese instante que dura para siempre  
oculto en los secretos.



**Bernardo González Koppmann** (Talca, 1957), Poeta chileno. Reúne su obra en *Cantos del Bastón*, donde se van incorporando sus publicaciones una tras otra, en un proceso de selección y reescritura.  
<https://www.facebook.com/bernardo.gonzalezkoppmann>

## Reseña literaria

Por Jorge Calvo

Chile es un país con una indiscutible y sólida tradición poética, dos Premios Nobel lo confirman. No obstante, en el ámbito de la narrativa –y en especial el cuento– aún nos falta recorrer parte del camino para fundar cánones y puntos de referencia respecto de los cuales deslindar nuestro avance. Dimensionar con instrumentos propios cuán lejos hemos sido capaces de llegar, a objeto de establecer dónde y cómo estamos aportando en aspectos estructurales o innovando en el estilo. Especialmente cuando se trata de comentar una obra nueva. Este nuevo libro sorprende por su abordaje; las fintas tácticas para capturar la atención del lector; la imperceptible sutileza con que seduce y la contundente habilidad para resolver el desenlace con un golpe de gracia que noquea. Antonio Rojas Gómez, a quien ya conocíamos por sus novelas policiales y su dilatada trayectoria periodística, ha sabido incorporar recursos técnicos, trucos y el dominio de las artes narrativas de modo que a poco de iniciar la lectura no podemos sustraernos al relato que nos propone. En *El ciego al que le cantaba Gardel*, deleitan la sabiduría del autor y sus dotes de maestro del relato breve.

Son seis cuentos de brillante factura, y en las peripecias que dibujan sus anécdotas asistimos a una galería de personajes que deambulan en espacios como Santiago o Viña del Mar a lo largo de estas últimas décadas. Purgados por una laboriosa e invisible orfebrería, se filtran hasta nosotros las técnicas y recursos narrativos de grandes clásicos del cuento; Chejov, Maupassant o Mansfield pueden reposar en paz. Entre los méritos destacamos el suspenso, requisito indispensable para que un texto capture la atención y que Rojas Gómez conoce a cabalidad por sus novelas detectivescas; otro requisito señalado por Julio Cortázar, es la intensidad, que se expresa en un lenguaje preciso, que fustiga a un ritmo justo y sin tregua, y, por último, la tensión que crece a lo largo del relato como un mecanismo de relojería. Todos estos recursos nos sumergen en un asunto –acaso tema único de toda gran literatura– ya nítidamente explorado por un grupo de autores como el hermano Borges: la alteridad. En el universo borgeano surge nítida la figura del otro. Aquel que también soy yo y que la literatura alemana ha tenido la gentileza de bautizar como el *doppeltgänger*, ese vocablo germano que define el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel* (doble) y *gänger* (andante) y significa ‘el que camina al lado’.

El primer cuento –que da título al libro– alude al ciego inconsolable del verso de Carriego, el protagonista, un ciego que se ha pasado la vida cantando tangos en la esquina de Valparaíso y Quinta, en Viña del Mar, con su frase final parece revelar el



profundo sentido que se extiende más allá de uno mismo, ser aquel otro. En *La gran ignorada* se nos permite atisbar el conocimiento de que “al igual que todos, tampoco soy eterno”. En el tercer relato seguimos a un personaje dedicado a la apacible ocupación de adivinar los nombres de los pasajeros del metro que de pronto se despierta sosteniendo un formón asesino en la mano y enfundado en una identidad que jamás sospechó fuera la suya. En otro, un ingeniero de nombre Gerardo recuerda a un amigo de infancia con quien solían salir disfrazados al centro y que luego desaparece en los avatares y vicisitudes de la existencia; cierta noche años más tarde, en medio de un inmenso gentío, se pregunta ¿Podremos alguna vez recuperar el pasado? Vuelve a reencontrarse con el amigo desaparecido que lo invita a celebrar. Luego conocemos a un hombre que, sin saber muy bien por qué, se afana en la construcción de una máquina mientras otro hombre, que también desconoce los motivos, lo busca precisamente porque está construyendo esa máquina. Finalmente, en el cuento que cierra el volumen, *La larga noche de Maese Pedro*, el cuento que mejor expresa lo que ha sido la última etapa de la historia del país, el personaje principal, un funcionario jubilado de El Mercurio, se desvive por comprender los oscuros aspectos de una historia sobre la que siempre le han contado mentiras, obligándolo a convivir rodeado de fantasmas y seres espectrales que claman en las sombras y exigen reincorporarse al escenario del que fueron secuestrados.

Cristian Montes, académico de la Universidad de Chile, en un lúcido y esclarecedor prólogo escribe acerca de “la importancia del otro en la impronta personal. Amar y sentirse querido parece ser la vía que posibilita conseguir la realización de los sueños y deseos más profundos”. Y, a continuación, concluye sosteniendo que *El ciego al que le cantaba Gardel* se erige por lo mismo “como un objeto de lograda factura artística, tanto en el plano de lo estético como en el de lo simbólico”. Sólo quiero agregar, a modo de conclusión, una frase que me rondaba mientras leía estos cuentos: “De cierto os digo que en cuanto lo hiciste a uno de estos, mis hermanos más pequeños, a mí lo hiciste”. San Mateo 25:40.

Título: **El ciego al que le cantaba Gardel**  
Autor: Rojas Gómez, Antonio

ISBN: 978-956-9257-09-4  
Editorial Etnika  
Primera edición, Santiago de Chile, 2016.  
Formato: Rústica, 160pp, 13x19cms.



# León Tolstoi

## Carta al Mahatma Gandhi

Kotschety, 7 de septiembre de 1910

He recibido su diario "Indian Opinion" y me he alegrado de conocer lo que informa de los no resistentes absolutos. He sentido el deseo de expresarle los pensamientos que ha despertado en mí la lectura.

Cuanto más vivo -y sobre todo ahora que siento con claridad la proximidad de la muerte-, más fuerte es la necesidad de manifestarme sobre lo referente a lo que más vivamente interesa a mi corazón y sobre lo que me parece de una importancia inaudita. Es, a saber: que lo que se llama no resistencia resulta ser, a fin de cuentas, la enseñanza de la ley del amor, no deformada todavía por interpretaciones mentirosas. El amor o, en otros términos, la aspiración de las almas a la comunión humana y a la solidaridad, representa la Ley Superior y única de la vida. Y eso cada uno lo sabe y lo siente en lo profundo de su corazón (nosotros lo vemos muy claramente en el niño); lo sabe todo el tiempo en que permanece fuera del engaño, de la trama de la mentira, del pensamiento del mundo. Esta ley ha sido promulgada por todos los sabios de la humanidad: indios, chinos, hebreos, griegos y romanos. Ella ha sido, yo creo, expresada lo más claramente por Cristo, que ha dicho en términos exactos que esta ley contiene toda la ley y todos los profetas. Pero hay más: previendo las deformaciones que amenazan dicha ley, ha denunciado expresamente el peligro de que sea desnaturalizada por las gentes cuya vida está entregada a los intereses materiales. Tal peligro radica en que se creen autorizados a defender sus intereses por la violencia, o según su expresión, a devolver golpe por golpe, a recuperar por la fuerza lo que ha sido arrebatado por la fuerza, etc. El sabio (como lo sabe todo hombre razonable) que el empleo de la violencia es incompatible con el amor, que es la más elevada ley de la vida. Sabía que en cuanto se admitiese la violencia en un solo caso, la ley estaba, de hecho, abolida. Toda la civilización cristiana, tan brillante en apariencia, ha creado este equívoco y esta extraña contradicción flagrante, en algunos casos deliberada, pero más a menudo inconsciente.

En realidad, en cuanto la resistencia por la violencia ha sido admitida, la ley del amor queda sin valor y ya no puede tenerlo más. Y si la ley del amor queda sin valor, no hay ninguna ley, excepto el derecho del más fuerte.

Así vivió la cristiandad durante diecinueve siglos. Por lo demás en todos los tiempos, los hombres han tomado la fuerza como principio guía de la organización social. La diferencia entre las naciones cristianas y las otras no es más que esto: en la cristiandad, la ley del amor había sido planteada clara y exactamente como en ninguna otra religión, y los cristianos la han aceptado solemnemente, aunque hayan considerado como lícito el empleo de la violencia y hayan fundamentado su vida sobre la violencia. De modo que la vida de los pueblos cristianos es una contradicción completa entre su confesión y la base que la sustenta. Entre el amor, que debe ser la ley de la acción, y la violencia, que está reconocida bajo formas diversas, tales como: gobierno, tribunales y ejércitos declarados y aprobados. Esta contradicción se ha acentuado con el desarrollo de la vida interior y ha llegado al paroxismo en estos últimos tiempos.

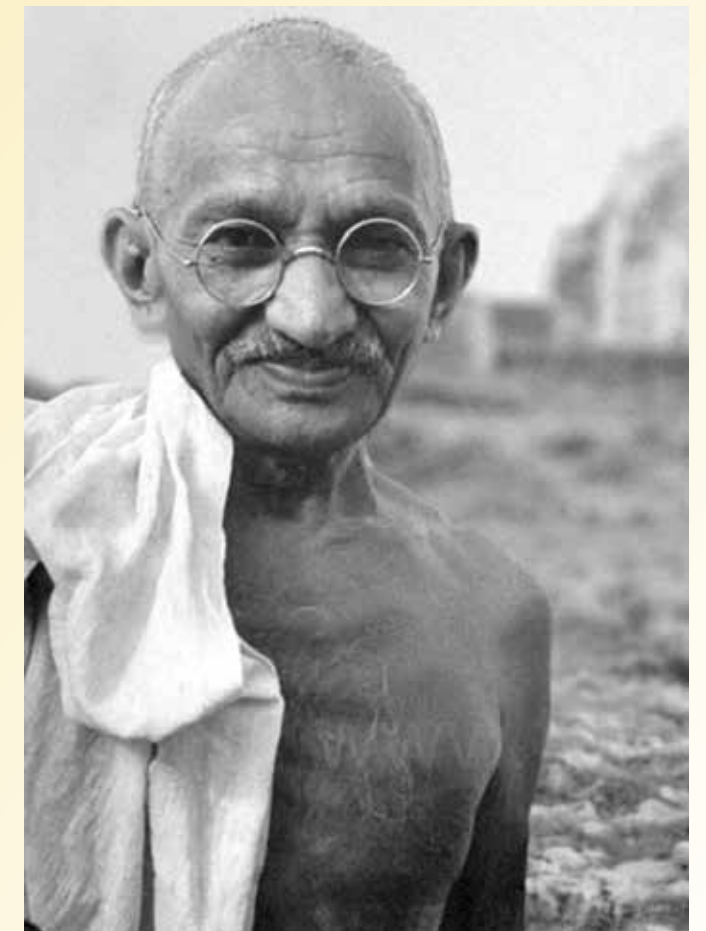
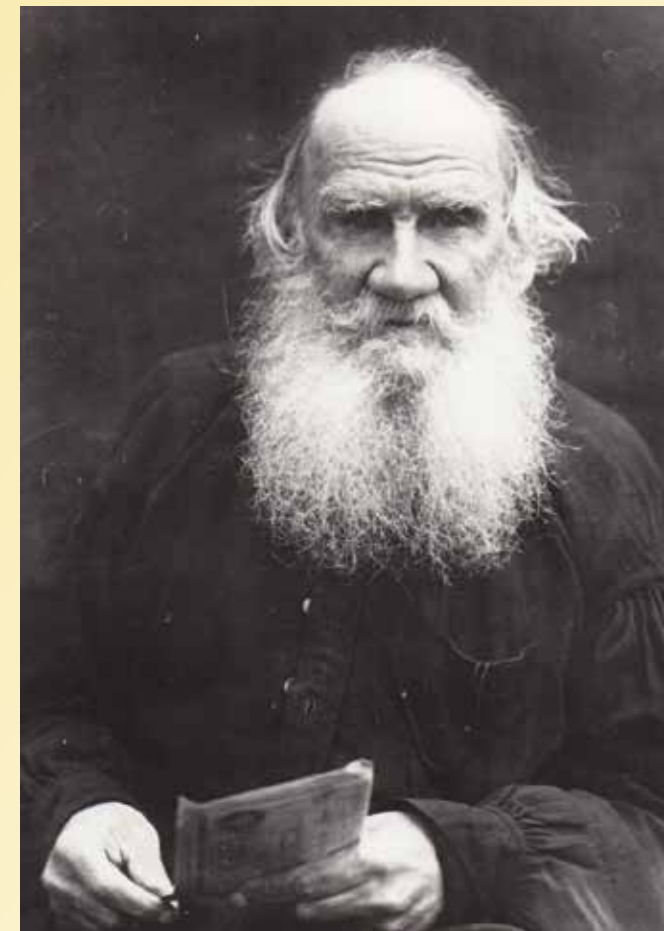
Hoy la cuestión se plantea así: sí o no. ¡Hay que escoger! O bien admitir que no reconocemos ninguna enseñanza moral y religiosa, o dejarnos guiar en la conducta de nuestra vida por el derecho del más fuerte. O bien obrar de manera que todos los impuestos cobrados por obligación, todas nuestras instituciones de justicia y de policía, y ante todo el ejército, sean abolidos. Durante la primavera última, en el examen religioso de un instituto de jóvenes, en Moscú, el instructor religioso primero y después el arzobispo que asistía a él, han interrogado a las niñas sobre los diez mandamientos y, principalmente, sobre el quinto: "¡No matarás!". Cuando la respuesta era exacta, el arzobispo añadía con frecuencia esta pregunta: ¿Está siempre y en todos los casos prohibido matar por la ley de Dios?". Y las pobres niñas, pervertidas por los confesores, debían responder y respondían: "No, no siempre, pues en la guerra y en las ejecuciones está permitido matar". Sin embargo, una de estas desgraciadas criaturas (esto me ha sido contado por un testigo visual), habiendo recibido la pregunta de costumbre: "¿Matar es siempre un pecado?", enrojeció y dijo decidida: "¡Siempre! Y a todos los sofismas del arzobispo, replicó inquebrantable que estaba prohibido siempre y en todos los casos matar. Eso, ya por el Viejo Testamento, en cuanto a Cristo, no solamente prohibido

matar, sino hacer daño al prójimo. A pesar de toda su majestad y su habilidad oratoria, el arzobispo tuvo que cerrar la boca y la joven triunfó.

¡Sí, nosotros podemos divagar en nuestros periódicos acerca del progreso de la aviación, las complicaciones de la diplomacia, los clubs, los descubrimientos, las llamadas obras de arte, y silenciar lo que ha dicho esta joven! Pero no podemos ahogar el pensamiento, puesto que todo hombre cristiano siente como ella, más o menos oscuramente. El socialismo, la anarquía, el ejército de salvación, la criminalidad reciente, el paro, el lujo monstruoso de los ricos que no cesa de aumentar, y la negra miseria de los pobres, la terrible progresión de los suicidios; todo este estado de cosas testimonia la contradicción interior que debe ser y que será resuelta. Resuelta verdaderamente en el sentido del reconocimiento de la ley del amor y de la condena de todo empleo de la violencia. A esto responde su actitud en el Transvaal, que nos parece a nosotros en el fin del mundo y que se encuentra, sin embargo, en el centro de nuestros intereses; y es la más importante de todas las de la tierra de hoy; no solamente los pueblos cristianos, sino todos los pueblos del mundo tomarán parte en ella.

Le será tal vez agradable saber que en nuestro país, en Rusia, una agitación parecida se desarrolla

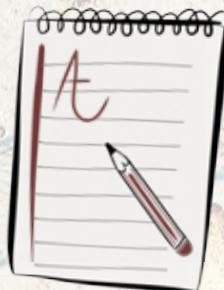
rápidamente con las negaciones al servicio militar, que aumentan de año e año. Aunque débil todavía entre ustedes el número de los no resistentes y entre nosotros el de los refractarios, los unos y los otros pueden decirse: "Dios está con nosotros. Y Dios es más poderoso que los hombres. En la profesión de fe cristiana, aun bajo la forma del cristianismo y en la creencia simultánea de la necesidad de ejército y armamentos para las enormes carnicerías de la guerra, existe una contradicción tan manifiesta que debe, tarde o temprano -probablemente demasiado temprano- manifestarse en toda su desnudez. Entonces será preciso, o bien aniquilar la religión cristiana, sin la cual, sin embargo, el poder de los Estados no se podría mantener, o suprimir el ejército y renunciar a todo empleo de la fuerza, que no es menos necesario a los Estados. Esta contradicción es observada por todos los gobiernos, tanto por el de ustedes, británico, como por el nuestro, ruso; y por instinto de conservación, ellos persiguen a los que la descubren, con más energía que a toda actividad enemiga del Estado. Nosotros lo hemos visto en Rusia y lo vemos por lo que publica su periódico. Los gobiernos saben muy bien dónde está el más grave de los peligros que amenaza, y no son solamente sus intereses los que ellos protegen tan vigilantes. Ellos saben que combaten por el ser o no ser.





# La tinta de...

Autores nacidos en noviembre



*Todos los días en la semana estoy en una ciudad diferente  
Si me quedo demasiado tiempo la gente intenta derribarme  
Hablan de mí como un perro  
Hablando de la ropa que llevo  
Pero no se dan cuenta de que son ellos los cuadrados.*

Jimi Hendrix, *Piedra libre (Stone Free)*.

*El arte es la única fuerza capaz de reconquistar al ser humano  
sometido al poder político o a la tecnología.*

Nadine Gordimer, artículo de El País, diciembre de 1987.

*Creo que, finalmente, los lectores van a ser una elite, un grupo reducido pero muy importante, van a ser una secta monacal. Lo que me llama la atención es que al mismo tiempo que se reducen los lectores aumentan los escritores. Hay como cien escritores interesantes en América Latina. En cada país hay diez o doce. Hay una explosión de la escritura. No sé si acabaremos por leernos los unos a los otros, como decían los bogotanos: me lees y te leo, pero espero que no sea así, espero que la literatura siempre sea el resguardo fundamental de la imaginación y de la palabra, sin la cual lo demás no funciona. Es el único arte que usa lo que todos usamos diariamente para convertirlo en arte.*

Carlos Fuentes en entrevista para ABC, noviembre de 2007.

*Cuanto más progresa la civilización, más obligada se cree a cubrir con el manto de la caridad los males que ha engendrado fatalmente, a pintarlos de color de rosa o a negarlos. En una palabra, introduce una hipocresía convencional que no conocían las primitivas formas de la sociedad ni aun los primeros grados de la civilización, y que llega a su cima en la declaración: la explotación de la clase oprimida es ejercida por la clase explotadora exclusiva y únicamente en beneficio de la clase explotada; y si esta última no lo reconoce así y hasta se muestra rebelde, esto constituye por su parte la más negra ingratitud hacia sus bienhechores, los explotadores.*

Friedrich Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*.

*Nada, nada tenía importancia y sabía perfectamente por qué. También él lo sabía. Desde el fondo de mi porvenir, durante toda esta vida absurda que había llevado, un hábito oscuro subía hacia mí a través de los años que aún no habían llegado y ese viento igualaba a su paso todo lo que se me proponía ahora en los años no más reales que estaba viviendo.*

Albert Camus, *El extranjero*.

*Estoy dispuesta a arrastrarme, a humillarme abyectamente porque, en estas circunstancias, el silencio sería insostenible. Así que todos aquellos que estén por la labor: cojamos nuestro guion, pongámonos los disfraces que ya habíamos desechado y leamos nuestras frases de segunda mano en esta triste obra de segunda mano. Pero no olvidemos que lo que está en juego es descomunal. Nuestro cansancio y nuestra vergüenza podrían significar nuestro fin. El fin de nuestros hijos y de los hijos de nuestros hijos. De todo aquello que amamos. Tenemos que buscar en nosotros mismos y encontrar la fuerza para pensar. Para luchar. Una vez más, vamos lamentablemente por detrás de los tiempos.*

Arundhati Roy, *El final de la imaginación*.

*Él descubrió que las minas  
del rey Salomón  
se hallaban en el cielo  
y no en el África ardiente  
como pensaba la gente,  
pero las piedras son frías  
y le interesaban calor y alegría.  
Las joyas no tenían alma  
sólo eran espejos, colores brillantes  
y al fin bajó hacia la guerra...  
perdón, quise decir a la tierra.*

Silvio Rodríguez, *Canción del elegido*.

# Ojo con el libro

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



**Poética del cine.** Raúl Ruiz

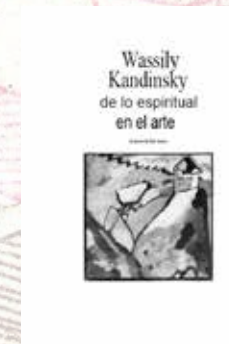
Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/rrthfo5p0pbsroy/RUIZ\\_R\\_PoeticaDelCine.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/rrthfo5p0pbsroy/RUIZ_R_PoeticaDelCine.pdf?dl=0)



Publicada en 1995, esta obra reúne una serie de conferencias dictadas por Ruiz en la Universidad de Duke, en Estados Unidos, y de Palermo, en Italia. Entre otras cosas, desarrolla aquí su Teoría del Conflicto Central. Según el realizador chileno, el cine y en particular el guion cinematográfico, como todos los medios y el propio hombre inserto en ellos, han centrado de tal modo su atención en el protagonista y su conflicto, que nos impiden disfrutar de un sinfín de pequeñas historias, matices y ambientes que enriquecen todo cuadro humano. Y son precisamente los que Ruiz rescató en cada uno de sus filmes. Siempre a contracorriente de las tendencias cinematográficas y habitualmente al margen de la industria, Ruiz no busca evangelizar y le parece necesario hacer una advertencia al lector: "Escribí estos textos pensando más bien en aquellos espectadores que disponen del cine como se dispone de un espejo, o sea, como instrumento de especulación y de reflexión, o como máquina para viajar en el tiempo y el espacio".

**De lo espiritual en el arte.** Wassily Kandinsky

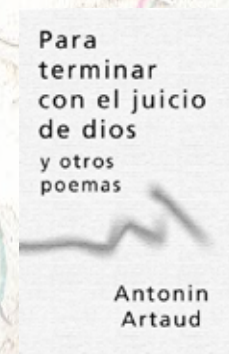
Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/yv5f0zfn9xnsq6/KANDINSKY\\_%20V\\_%20DeLoEspiritualEnElArte.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/yv5f0zfn9xnsq6/KANDINSKY_%20V_%20DeLoEspiritualEnElArte.pdf?dl=0)



Aparecido en 1911, éste es el primero y el más publicado y traducido de los textos teóricos de Kandinsky, un discurso estético que desembocaría en la práctica de la abstracción no figurativa. En este sentido, el libro se propone esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad que Kandinsky intuía básica para la pintura del futuro y con posibilidades de hacer realidad innumerables experiencias. Pero no se trata, como podría pensarse, de un libro programático, pues no pretende en absoluto apelar a la razón y al cerebro. Aunque Kandinsky se expresa en un lenguaje de claras resonancias orientales, lleno de analogías, y suele resolver las dificultades de la expresión escrita por medio de asociaciones sensoriales y lingüísticas, el texto ostenta un estilo impecable y ha acabado ejerciendo, gracias a su gran poder comunicativo, una influencia profunda e indiscutible.

**Para terminar con el juicio de dios y otros poemas.** Antonin Artaud

Leer en línea: <http://el-placard.blogspot.cl/2014/07/para-acabar-con-el-juicio-de-dios.html>



El poema fue escrito por Artaud a petición de Fernand Pouey para ser transmitido por la radio francesa y fue grabado el 28 de noviembre de 1947. No obstante, la emisión, programada para el 2 de febrero del año siguiente, fue prohibida por el director de la radio, escandalizado por la virulencia del texto, pese a que abogaron por ella personalidades como Jean Cocteau, Paul Éluard, René Clair y Roger Caillois. Según Otto Hahn, la obra representa "el fin de la cultura como perspectiva privilegiada. Artaud después de (su internación en) Rodez ya no cree en los sistemas, en las posiciones intelectuales, en las manifestaciones virtuales". Lo que esos escritos poseen de singular se debe a la conmoción y a la superación brutal de los límites habituales, al cruel lirismo que suprime sus propios efectos, que no tolera aquello que le da la expresión.



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.