



## CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jorge Calvo, Santiago de Chile  
Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile  
Benito Martínez, Ottignies-Louvain-la-Neuve, Bélgica  
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile  
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia  
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica  
Marcia Vega, Santiago de Chile

## COLABORADORES:

Marcos Eduardo Acevedo Silva, Oaxaca, México  
Amancai Argomedo, Santiago de Chile  
Cristina Duarte Simões, Montpellier, Francia  
Marcelo Escobar, Santiago de Chile

## CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

Diseño y diagramación: Claudia Carmona  
Web y redes: TRENZAS Comunicaciones  
Soporte técnico y medial: Alejandro Cornejo  
Emailing: Felipe Riquelme Rivera

## PORTADA:



Casa Wabi, diseñada por Tadao Ando, Puerto Escondido, Oaxaca, México.  
Fotografía de Edmund Sumner.

# EDITORIAL

Desde la concepción y creación de un objeto, pasando por la elaboración de un proyecto, hasta los motivos con que se adorna una superficie y la disposición que se le da, todas son posibles definiciones del tema que nos ocupa en esta edición: el diseño.

Ponemos nuestra atención en el trabajo de hombres y mujeres que han ideado objetos, máquinas y espacios, dando especial relieve a la indisoluble comunión entre arte y técnica, como la entendía la Grecia clásica. Porque, en el camino recorrido desde que puso sus pies sobre la Tierra, nuestra especie ha buscado siempre modificar su entorno, primero con fines prácticos y luego, además, estéticos.

Con diversos énfasis en uno de esos dos objetivos, han concebido y materializado sus ideas László Moholy-Nagy, Tadao Ando, Philippe Starck, Henry van de Velde y otros, para impactar el mundo a nivel de diseño industrial, arquitectónico, automotriz y de objetos para uso doméstico y colectivo, poniendo su creatividad al servicio de una mejor forma de vida, o simplemente de ambientes más gratos y bellos. Algunos, como el alemán Gui Bonsiepe, fueron más lejos para supeditar su conocimiento y técnica a una convicción: la de que el diseño puede constituirse en un factor de cambio social.

Son artistas y escenarios cuya obra emprende vuelo desde Hungría, Japón, México, Portugal, Francia, Bélgica, Alemania y Chile para aterrizar en las páginas de AguaTinta. Pero el mundo es mucho más amplio, por lo que, en las otras disciplinas que nos acompañan tradicionalmente, plástica, cine, fotografía y literatura, se suma la creación habida en territorios como Ecuador, Uruguay, España, Rumania, Rusia, India, Estados Unidos y Cuba.

La invitación es, entonces, a acompañarnos en este literalmente extenso recorrido por el arte y la cultura.

revista@aguatinta.org

# EN ESTE NÚMERO



4 ❖ Wifredo Lam:  
Picasso y la tía santera



12 ❖ El mundo según  
László Moholy-Nagy



22 ❖ La Cambre a 90  
años de su fundación



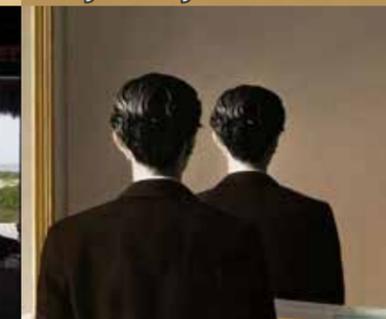
29 ❖ Gui Bonsiepe en el  
Proyecto Synco de Allende



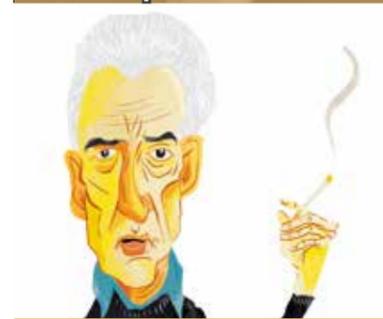
34 ❖ Philippe Starck  
marca la pauta en el diseño



38 ❖ Fotogalería: Casa  
Wabi. Diseño para el arte



43 ❖ Gotas de tinta:  
El yo objeto y el tiempo



44 ❖ L. María Panero bajo  
el prisma de Benito Martínez



46 ❖ Flaubert, un  
maestro de la exactitud



52 ❖ A la deriva, cuento  
de Horacio Quiroga

AGUATINTA

Año 3, N°30  
Noviembre de 2017

# Wifredo Lam: Picasso y la tía santera

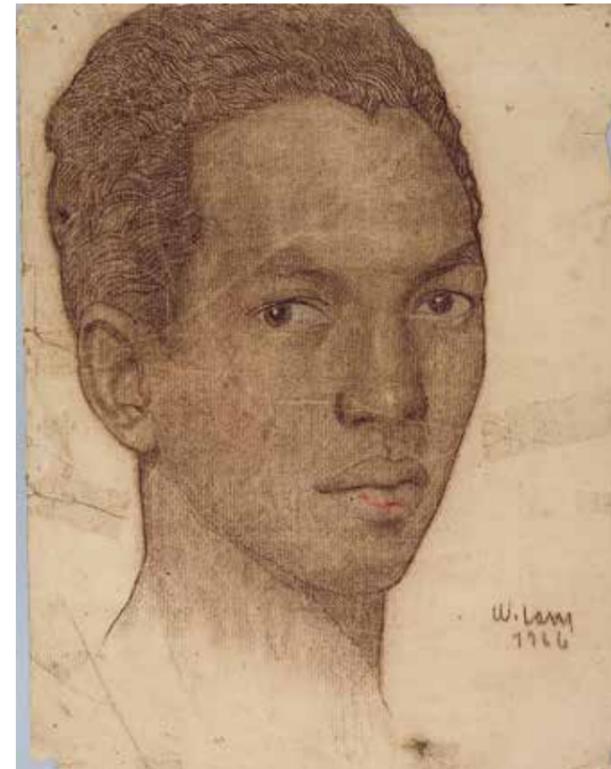
Por Benito Martínez-Martínez

## A mi abuelo, el chino Pancho

*A lo lejos se escucha el tambor. Para el profano, hay sólo colores y formas hermosas, o raras, o ingeniosas, en una masa, en una madeja de seres dispares, multicolores; hay nalgas y brazos y ramas y hierbas y sexos, y todo está mezclado en una escandalosa armonía. Es una jungla densa, apretada, que devuelve la mirada al espectador atónito. Una jungla de razas, supersticiones, sortilegios, curas mágicas, brebajes misteriosos, collares de cuentas multicolores, trances violentos y muertos que hablan por la boca de los vivos. Y el tambor llamando.*



▲ La jungla, 1943. Fotografía: Archivo Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York.



▲ Autorretrato, 1926.



▲ Maternidad en verde, 1942.

Podemos imaginar al pintor, un hombre de piel mestiza, ojos rasgados y cabello rizo “de negro”, una jungla él mismo, agotado y sonriente, contemplar su obra, dejando las volutas del humo de su tabaco escapar del estudio donde todo está patas arriba y se acumulan a uno y otro lado mujeres-caballo, madres con sus hijos, figuras geométricas y no geométricas, cerámicas, esculturas y materiales de cualquier tipo, siempre que sirvan para crear algo.

El 29 de junio de 1847, entre el calor, las moscas y los gritos de los capataces, se bajaron de la fragata Oquendo, atracada en el puerto de La Habana, doscientos chinos, los primeros de miles que llegarían durante todo lo que quedaba de siglo; como venían vía Filipinas, los llamaron “los chinos Manila”. Venían a trabajar, contratados en condiciones de esclavitud legal inventadas por los ingleses unos años atrás y ahora aprovechadas por españoles y otros colonialistas para esquivar las prohibiciones británicas sobre el tráfico de esclavos africanos en el Caribe. Eran los llamados *culíes*, que remplazarían la fuerza de trabajo africana en plantaciones y fábricas de azúcar, en la producción de tabaco y frutales y también en el servicio doméstico. Para 1899, serían unos quince mil. De ellos sólo cuarenta y nueve mujeres, pero el impacto social y cultural de este nuevo componente de la nación cubana superaría en mucho a su repercusión demográfica inicial, especialmente como consecuencia del intenso mestizaje de los chinos con las poblaciones de blancos, negros y mulatos ya presentes en la isla.

*Estamos juntos desde muy lejos,  
jóvenes, viejos,  
negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado,  
todo mezclado;  
(...)  
Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí.  
Atiendan, amigos, mi son, que acaba así:*

*Salga el mulato,  
suelte el zapato,  
díganle al blanco que no se va...*

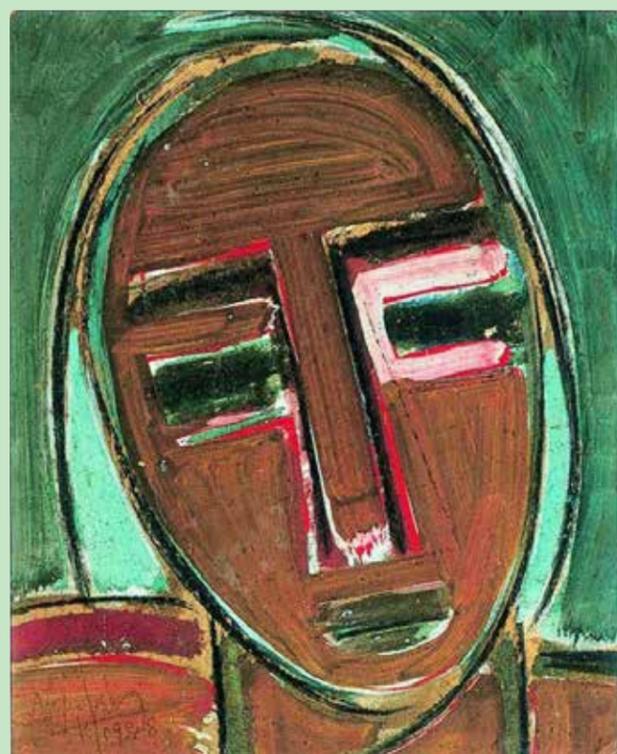
*De aquí no hay nadie que se separe;*

El poeta, nacido el mismo año que el pintor -1902- y que compartirá con él las glorias de la cultura nacional, parece hablar de esta pieza magnífica que marcará un giro fundamental en la obra del artista y será considerada por muchos como “maestra”. Nicolás Guillén se inscribe con Wifredo Lam en una corriente que rescata las raíces diversas de una nación variopinta en sus armonías y contradicciones.

De una de las miles de parejas chino-cubanas que se formaron a finales del siglo XIX, nació Wifredo Lam (y de otra, mi abuelo Pancho, que me llevaba a tomar helados de frutas al Anón de Virtudes, uno de aquellos negocios de chinos que subsistían en los años 60, y me contó un montón de cosas sobre los chinos en Cuba). La mayoría venía de



▲ Autoretrato II, 1938.



▲ Autoretrato III, 1938.

Cantón y muchos fueron a parar al centro de la isla o nacieron en él.

En 1910 la familia Lam se traslada de Sagua la Grande a La Habana, donde en 1916 el joven artista entra en la renombrada Academia San Alejandro, interesado en desarrollar sus dotes para la escultura, aunque muy pronto la pintura ocupará el centro de sus intereses. A los veintiún años recibe una beca de su natal Sagua la Grande para realizar una estadía de estudios en España. Fueron catorce años de transformaciones artísticas, compromisos políticos y traumas personales que marcaron su obra. En 1931 mueren de tuberculosis su primera esposa y su hijo; la “maternidad” entra en su mundo pictórico en una serie de cuadros. En 1936 se une al bando republicano en la recién comenzada guerra civil, la crueldad del conflicto queda inscrita en su obra. París lo recibe en 1938 como emigrado de la guerra y Picasso lo acoge bajo su ala; la influencia del malagueño es muy fuerte, pero luego de un período “picassiano” el joven artista caribeño comienza a moverse con sus propios valores por el surrealismo, con la aceptación de sus congéneres.

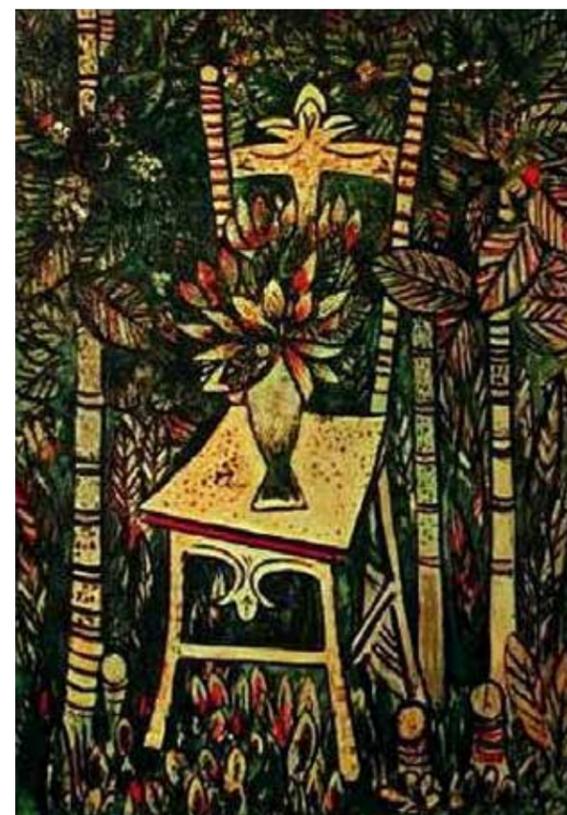
Si comparamos su *Autoretrato* de 1928, figurativo y académico, de finas líneas y detalles anatómicos realistas, con la síntesis de *Autoretrato III* (1938), que no oculta su deuda con las máscaras africanas tan caras al malagueño, se nos evidencia uno de los momentos de giro estético que marcará el futuro de la producción de Lam. Pero si Europa fue al principio una apertura hacia nuevas influencias y formas de realización, luego de su ruptura con la academia española, el viejo continente mostró también sus límites al joven artista. Los talleres y salas de exhibición parisinos –había organizado su primera muestra personal en la galería Pierre, en 1939– estaban abarrotados y su contenido no siempre ofrecía al artista nuevas perspectivas.

#### La tía santera

Todo el mundo tiene una tía santera, o un tío babalawo –sacerdote superior de la Regla de Osha o Santería– o un vecino que tira los caracoles o conoce las hierbas buenas para curar, las hierbas del monte o la manigua, como se llama en Cuba a la jungla. Hay que ir a una hora muy temprana y rendir homenaje, pedir permiso al monte para llevar un poco de hierba milagrosa, de la que cura la infidelidad, el nerviosismo, la cojera, el miedo o saca a la gente de la cárcel. Con ellas se hacen tisanas y despojos, se abren los caminos bloqueados de la vida, se honra a Elegguá a Babalú, a Oyá. Una tía santera sabe mucho y Wifredo tenía una, como todo el mundo.

El reencuentro con la tía y con todas las potencias del monte fue en 1941, cuando regresó a La Habana. El impacto de la cultura mestiza en la obra del pintor no se hizo esperar, empezaron a salirle hojas al lienzo, y senos, y ojos y nalgas y pies y más hojas, cañas y hierbas. Ahí está, colgada en el MOMA de Nueva York, *La jungla*, considerada su obra maestra, óleo escandaloso e intrincado como el monte mismo.

Dice Lydia Cabrera: “Persiste en el negro



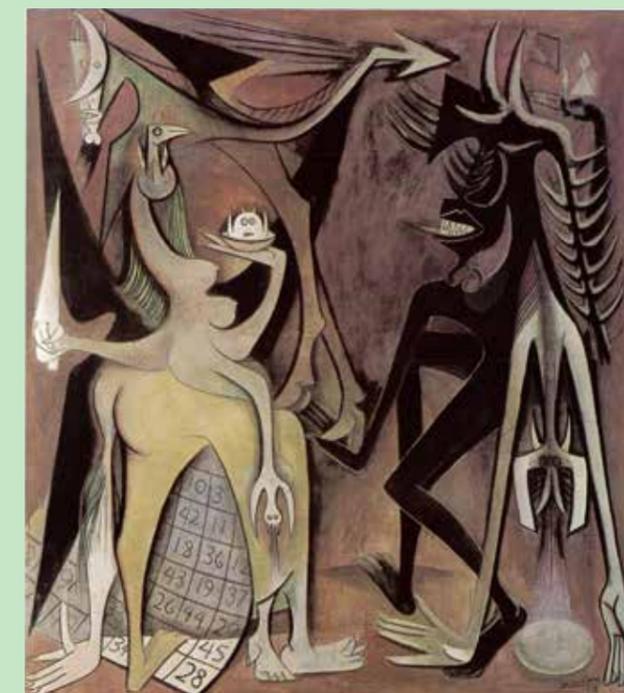
▲ La Silla, 1943. La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes.

cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos. El negro que se adentra en la manigua, que penetra de lleno en un ‘corazón de monte’, no duda del contacto directo que establece con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios dominios, lo rodean: cualquier espacio de monte, por la presencia invisible o a veces invisible de dioses y espíritus, se considera sagrado. ‘El monte es sagrado’, porque allí residen, viven, las divinidades. Los santos están más en el monte que en el cielo”.

La jungla marca la eclosión de un estilo personal que hace diferenciable e identificable al artista entre sus coetáneos. Wifredo Lam se convierte en Wifredo Lam, tumba todas las puertas y se impone en el duro mundo del arte, y lo hace desde su isla, desde el monte sagrado.

Uno sube un par de pisos por las rampas del imponente edificio. Se pasea por amplios corredores iluminados donde cuelgan óleos y reposan mármoles magníficos. El museo de Bellas Artes de La Habana es un templo amplio y luminoso en el que el arte expande todo su esplendor. Entonces se pasa una puerta, se tuerce ligeramente a la izquierda y se encuentra de cara a una silla.

Es una silla vegetal, boscosa; más que un objeto hecho por el hombre, parece brotada en pleno



▲ Bélical, emperador de las moscas, 1948.



▲ Mujer-caballo, 1950.



▲ Zambezia, Zambezia, 1950.



▲ Pablo Picasso y Wifredo Lam. Vallauris c. 1954.

cañaveral, como si no fuera un mueble para sentarse sino un arbusto más en medio de tanta vegetación, cañas, palmas, hierbajos, troncos cortados. Hay que entrar en la manigua, machete en mano, para encontrar la silla mágica, versión de otra más civilizada e interior pintada cinco años antes y que ahora porta un búcaro donde hay aun más vegetal; un objeto en la naturaleza que lleva en sí aun más naturaleza; ¿surrealista Lam? A ningún cubano esta imagen le sugiere el delirio onírico de los surrealistas; es un paisaje perfectamente posible, una imagen más ligada a lo real maravilloso latinoamericano que al pujante movimiento europeo.

Pero sí, hay surrealismo en Lam, en las series de mujeres-caballo, en las maternidades, como hay cubismo en una gran cantidad de su obra. Al igual que en muchas otras formas del arte, en el Caribe las tendencias europeas llegan a destiempo, se desvinculan de sus cronologías originales y de sus raíces en el viejo continente, se mezclan y se confunden, e incorporan un espíritu caribeño para el cual el sincretismo con las expresiones africanas y asiáticas, entre otras, es natural y, lejos de crear trauma o conflicto, produce el parto feliz de nuevas formas, a veces incomprendidas o chocantes para el cartesiano espíritu continental.

Los años sesenta son los de Wifredo Lam yendo y viniendo entre las principales capitales del mundo y la cubana, trabajando fundamentalmente el grabado, aunque sin dejar de pintar; las influencias cubistas se reflejan en obras como *El Tercer Mundo*, de una lejana familiaridad con el *Guernica* de su amigo Picasso, un cuadro creado en el contexto de la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana que se celebraba en enero de 1966 y reunía a líderes políticos de los principales movimientos de liberación nacional de la época. Atento al pulso de su época, Lam intentó atrapar el latido de lo que entonces se llamó Tercer Mundo y sus luchas.

Las formas oníricas ligadas al surrealismo llegan hasta nosotros en diversos óleos y varias series de grabados y de objetos realizados en cerámica que nos muestran a menudo un tratamiento muy particular del cuerpo humano, especialmente el femenino, sobrepasando sus límites anatómicos para crear seres múltiples en densas gradaciones cromáticas y disposición en planimetría, que hacen muy reconocible su estilo único. En 1967, Lam se encarga de la organización y traslado del Salón de Mayo de París a La Habana, en medio de la efervescencia del levantamiento y de la aproximación de la entonces joven revolución cubana con lo más renombrado del arte internacional y los intelectuales de izquierda de todo el mundo.

Un obelisco de mármol negro que se alza en la otrora lujosa zona de El Vedado reza en letras doradas: "No hubo un chino-cubano cobarde, no hubo un chino-cubano traidor". El monumento rinde homenaje a los cientos de chinos que



▲ El Tercer Mundo, 1965.

▼ Adán y Eva, 1969.

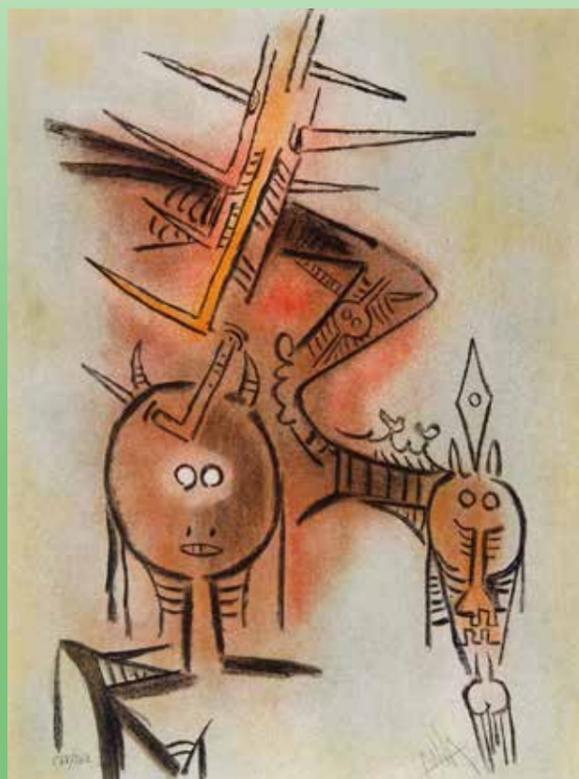




▲ Al final de la noche, 1969.



▲ Wifredo Lam en su estudio de La Habana.



▲ Inocencia. Litografía en color, 1974.

combatieron por la independencia de la isla del colonialismo español. Llegaron a Cuba a trabajar, con contratos engañosos y huyendo de la crisis agrícola del siglo XIX en su país de origen; se toparon con la esclavitud y la guerra; atrapados entre la revuelta de los negros y la represión peninsular, muchos se incorporaron a las luchas de liberación y otros sobrevivieron como pudieron, hasta que llegó, a principios del siglo XX, la oleada de los chinos “californianos”, con más alto nivel de vida y que crearon nuevos empleos para los “chinos Manila”. Se mezclaron rápidamente con los mestizos y dieron lugar a un nuevo tipo: el “mulato achinado”, que tanto abunda hoy.

Algunos fueron políticos, otros sacerdotes de Osha, muchos comerciantes y cocineros, torcedores de tabaco y artistas; en el bullicioso barrio chino de La Habana hubo teatros, periódicos, casinos y restaurantes donde destacaban los cantoneses, venidos en mayor número. Cantoneses como los padres de Wifredo Lam –originalmente Wilfredo, pero que dejó atrás la L de su nombre luego de un error burocrático–, el pintor que se formó en Madrid y París, que expuso en el mundo entero y murió en la capital francesa en 1982, pero que encontró su camino en el reencuentro fértil con los espíritus vivaces del monte y el alma insondable y materna de la manigua cubana.

#### FUENTES:

- \* Baltar, José. *Los Chinos de Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 1997.
- \* Cabrera, Lydia. *El monte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.
- \* De Juan, Adelaida. *Lam, una silla en la jungla*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- \* Guanche, Jesús. *Componentes étnicos de la nación cubana*. Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 1996.
- \* Jones, Jonathan. *Wifredo Lam's review, Cuba's last of the surrealist*, en The Guardian, Londres, 13 de septiembre de 2016.
- \* SDO Wifredo Lam: <http://www.wifredolam.net/>

# El mundo según László Moholy-Nagy

**Investigación y curatoría: Marcia Vega**  
**Texto: Claudia Carmona Sepúlveda**

*El polifacético artista húngaro pasó a la historia como uno de los grandes innovadores no sólo en fotografía sino en todas las disciplinas relativas a la imagen, que consideró un único gran universo de posibilidades creativas. Dedicó buena parte de su vida a teorizar y a transmitir a artistas noveles los conocimientos que adquiría a través de la experimentación con los espacios, la luz y las formas.*

*De espíritu inquieto, era natural que se vinculara con las vanguardias europeas y con la escuela de la Bauhaus<sup>(1)</sup> –donde ejerció la docencia por dos años–. En ambas dejó su impronta y un interesantísimo legado.*

László Moholy Nagy nació en Bácsborsód, Hungría, el 20 de julio de 1895 y recibió su educación secundaria en Szeged. En esta misma ciudad del sudeste húngaro publicó sus primeros poemas en un periódico local. En 1913 se trasladó a la capital y se inscribió en la escuela de Leyes de la Universidad de Budapest, donde le sorprendió el estallido de la Primera Guerra Mundial un año después. Se enlistó en el ejército austrohúngaro como oficial de artillería y marchó a combate. Durante esos duros días realizó bosquejos a lápiz que representaban primordialmente soldados heridos y alambradas.

En 1917 fue herido en el frente ruso, por lo que fue enviado a Budapest y pasado a reserva tras su recuperación, oportunidad que aprovechó para seguir dando curso a su pulsión artística: continuó escribiendo poemas y algunas historias breves que publicó durante ese año en la revista Jelenkor. Al año siguiente, ya dispensado del ejército, abandonó sus estudios de Derecho y se decidió definitivamente por el arte. Tomó cursos de dibujo



▲ László Moholy-Nagy, Autorretrato con mano, 1925.

y comenzó a realizar sus primeras acuarelas, las que muy pronto estaba exhibiendo en el Salón Nacional en Budapest.

Sus principales influencias en esta etapa fueron el expresionismo alemán y la vanguardia rusa y, luego, durante un breve paso por Viena, conoció el cubismo. Se trasladó a Berlín al terminar 1920, donde fue el turno del dadaísmo que descubrió en especial gracias a su vinculación con artistas del movimiento MA, con quienes colaboró en publicaciones teóricas. Comenzaba la elaboración de sus personales principios estéticos.

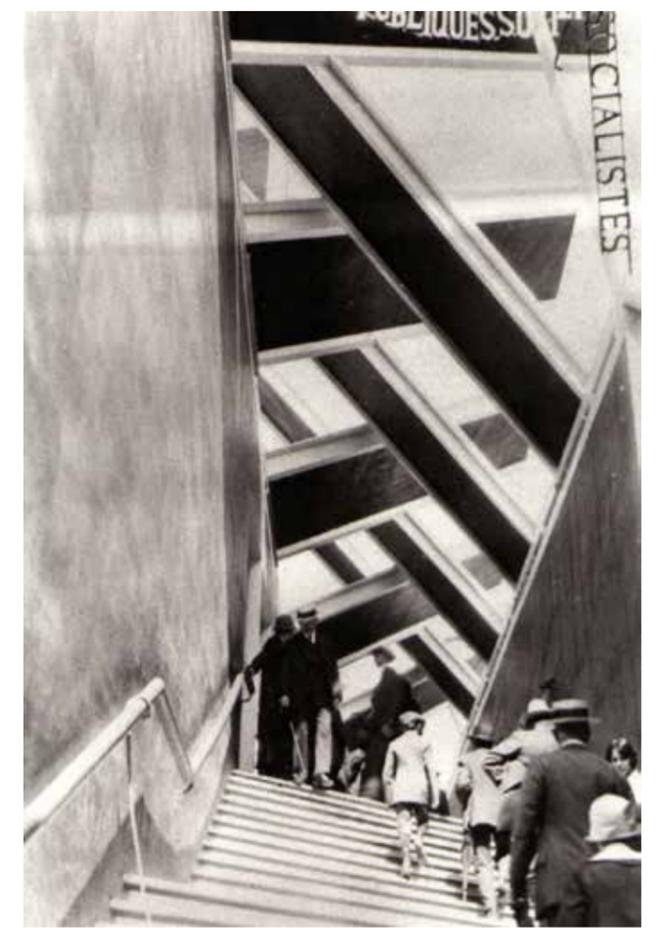
Moholy-Nagy concebía el arte como un todo y resentía la escisión entre una y otra disciplina. Esta noción y el entender al artista como un trabajador de la materia más que como un genio a la espera de numen, le acercaban indudablemente al movimiento que se desarrollaba por entonces en Weimer: la Escuela de la Bauhaus. Y fue en 1922, durante una exposición de su trabajo, que incluía pinturas, esculturas en metal y relieves trabajados en madera y cristal, en la galería Der Sturm, Berlín, que



▲ Fotograma, 1923.



▲ Mecánica humana, 1925.



▲ París, 1925.

(1) Ver: Flamarique, Adela. La Bauhaus. Artesanía y modernidad, en AguaTinta N°14 - Arquitectura. Junio de 2016: <https://aguatinta.org/wp-content/uploads/2017/02/AguaTinta-014.pdf>



▲ Retrato en negativo, 1926.



▲ Flor, c. 1925-27.



▲ Ascona, 1926.



▲ Collage, fotograma, 1926.

conoció a Walter Gropius, el fundador de esa escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura. Hacía un año ya que el húngaro se había casado con la talentosa fotógrafa checa Lucía Schulz. Marido y mujer comenzaron un fructífero trabajo en la Bauhaus.

Ese mismo año también tuvieron lugar otros eventos decisivos en el desarrollo de su carrera: durante el verano comenzó a experimentar con luz y objetos, con el apoyo y gran conocimiento técnico de su esposa Lucía, lo que resultó en sus primeros fotogramas; asumió la representación del colectivo MA en encuentros desarrollados en Düsseldorf y Hanover; publicó *Producción y reproducción*, el trabajo que inaugura las bases de su estética, y comenzó a construir el *Modulador de luz y espacio*, que acabaría revolucionando el arte cinético y los estudios de óptica.

#### Sus aportes y postulados

Un fotograma es lo que suele describirse como un cuadro dentro de una secuencia filmica, pero en fotografía se denomina así a una foto capturada sin cámara. Se consigue mediante la superposición de objetos sobre una superficie fotosensible que luego es expuesta a la luz, y es una técnica que Moholy-Nagy experimentó con gran interés, estudió sus resultados y llegó a reinventar. En consecuencia, no existe un negativo de la imagen, sino que la pieza es única y no es una representación de una imagen, sino creación absoluta.

Y es que el húngaro hacía una clara distinción entre producción y reproducción, como lo explica en el citado trabajo y en consideraciones posteriores. "Las obras son valiosas únicamente si son capaces de establecer relaciones hasta ese momento desconocidas", señalaba. Y agregaba que la reproducción realista que un pintor pudiera hacer de un paisaje revelaba sólo un gran virtuosismo, pero no era creación. Si llevaba esto a la fotografía, entendida como una captura de la realidad, el desafío era mayor. Por ello el fotograma. Por ello su permanente manipulación de la materia. Por ello la posterior combinación de medios: cámara y positivos intervenidos.

Sus inicios en la Bauhaus, labor por la que se trasladó definitivamente a Weimar en 1923, fueron en calidad de ayudante, lo que le permitió seguir su experimentación. Cuando más tarde asumió uno de los cursos, comenzó a formar artistas bajo su orientación y llegó a establecer un giro hacia el constructivismo en esa escuela. Escribió profusamente para una serie de publicaciones que hacía la institución, la más destacada de las cuales es el octavo volumen de los llamados Libros de la Bauhaus, titulado *Pintura, fotografía, film* (1925).

El período comprendido entre 1926 y 1930 es de una productividad incesante para Moholy-Nagy. Al fotograma se suman la fotoplástica o combinación de técnicas y la fotografía creativa con cámara. En esta última, destacan las estructuras y superficies hipertexturadas, los tiros de cámara inusuales, picados y contrapicados, la distorsión de las formas, los juegos de luz y sombra, el movimiento, los contrastes tonales y la experimentación con lentes cóncavos y convexos.

En su opinión, la mayor virtud de la fotografía radica en que permite extender la capacidad visual de la percepción. Y con esta última como blanco de su trabajo fue que desarrolló el *Modulador de luz y espacio*, que se



▲ Siesta, 1926.

exhibió por primera vez en 1930. Se trata de una escultura cinética formada por cuerpos metálicos perforados. En una de sus estructuras se pone a rodar una película que atraviesa los agujeros de las piezas móviles de metal y proyecta luces y sombras en el cuarto cerrado en que se le ubica. El espacio se ve distorsionado por las infinitas variaciones en el movimiento, la profundidad y las formas geométricas irradiadas. El aparato empujó el arte cinético y su estudio hacia una nueva fase.

Tras dejar la Bauhaus –al igual que Gropius– en 1928, regresa a Berlín, donde alterna su trabajo creativo con labores en tipografía y como curador de muestras, además de realizar algunos cortometrajes. Su siguiente destino fue Ámsterdam, en 1934, donde instala su taller y comienza a realizar diseños comerciales y publicitarios, publica artículos sobre diseño industrial y filma cuatro cortometrajes. En 1935 fue el turno de Londres. Allí aprende a procesar película a color e incursiona en la ilustración de libros. Más publicaciones, más exposiciones colectivas e individuales, hasta que en 1937 se traslada a Estados Unidos.

#### Los intentos por exportar el modelo

A través de Walter Gropius, Moholy-Nagy es nombrado director de una escuela de diseño en Chicago patrocinada por la Asociación de Artes e Industrias, a la que llama la Nueva Bauhaus - American School of Design. En ella intenta continuar la experiencia germana, pero sin éxito, pues la academia tuvo la breve vida de un año.

No obstante, en febrero de 1939 abre su propia escuela, la School of Design en la misma ciudad de Chicago



▲ Sin título (retrato múltiple) c. 1927.



▲ Celos, 1928.



▲ Navegando en Hilde Horn, 1928.



▲ Vista a través de la rejilla del balcón, Rue La Canebière, Marsella, Francia, 1928.



▲ Xanti Schawinsky en un balcón de la Bauhaus, 1928.

y en la que sí logra dar continuidad a las orientaciones de la Bauhaus. Alcanza gran prestigio en Estados Unidos y su obra comienza a ser incluida en sucesivas muestras en las más connotadas galerías de ese país, incluyendo el Museum of Modern Art, MoMa, y el Guggenheim, ambos en Nueva York.

En 1943, mientras continuaba su labor teórica, docente, publicitaria y creativa, comienza a escribir su último libro, que recoge toda la filosofía que sustenta su creación y los principios que rigen su enseñanza, *Vision in Motion (Visión en movimiento)*, publicado en 1947 e ilustrado con el trabajo del Instituto del Diseño.

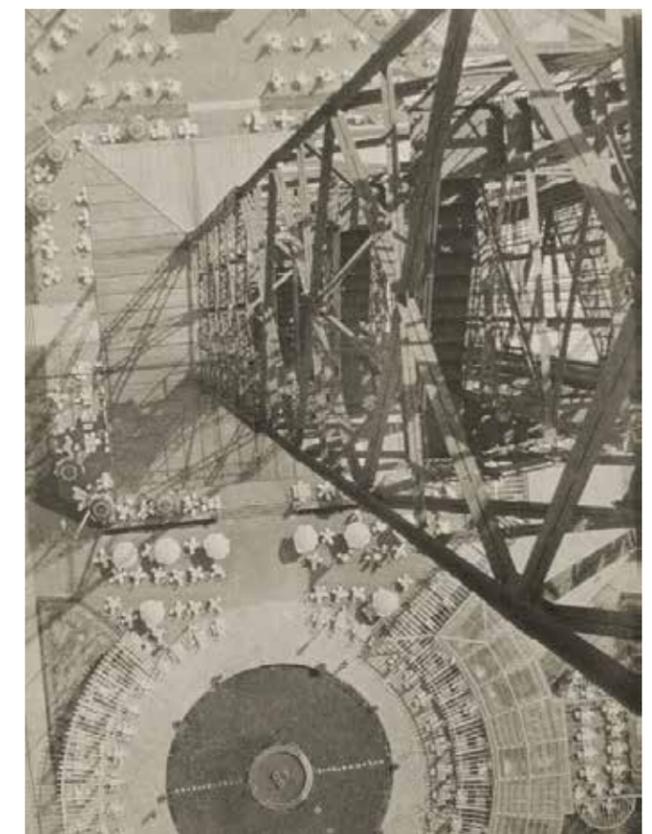
En los dos años siguientes deja registro de la labor realizada por la School of Design en una serie de cortometrajes y medimetrojes. Esta y sus otras labores se vieron interrumpidas cuando se le diagnosticó leucemia y comenzó el deterioro de su salud. László Moholy-Nagy falleció el 24 de noviembre de 1946, en Chicago.

Transcurridos seis meses de su muerte, la Fundación Guggenheim organizó una amplia retrospectiva de su trabajo en el Museum of Non-Objective Art, en Nueva York, muestra que itineró por territorio estadounidense durante dos años.

FUENTES:

\* <http://www.moholy-nagy.org>

\* <http://biografiadefotografos.blogspot.cl/2014/11/laszlo-moholy-nagy>



▲ Funkturm Berlin (torre de la radio de Berlín), 1928 - 1929.



▲ Arena, 1929.



▲ 7 A.M. (mañana de Año Nuevo), ca. 1930.



▲ Escandinavia, 1931.

*“El enemigo de la fotografía es la costumbre, las reglas fijas del ‘cómo hacer’.  
La salvación de la fotografía proviene del experimento”.*



▲ Ellen Frank, 1929.



▲ Diseño de escenografía de El comerciante de Berlín, de Walter Mehring, 1929.



▲ Espacio modulador de luz, también conocido como La luz del apoyo para una etapa eléctrica, 1931.

## Dirección de fotografía

Por Claudia Carmona Sepúlveda



Como *The fall*. El sueño de Alexandria fue conocido en el mundo hispanoparlante este filme del año 2006 que dirigió Tarsem Singh, nacido en India en 1961, pero nacionalizado estadounidense. La realización muestra la especial amistad surgida entre Roy, un doble de películas de acción, y una niña llamada Alexandria, que se conocen en un hospital.

Maravillada por la vida del actor, la pequeña sigue con gran interés la historia que él inventa para ella, con singulares personajes y episodios en medio de una nación ficticia. El relato audiovisual sigue el punto de vista de Alexandria, cuya fértil imaginación pone en la pantalla coloridas escenas, grandes hazañas y efectos especiales que sitúan el filme en el género fantástico.

Lógicamente, esto significó a la producción un enorme desafío en materia de diseño. Desde el vestuario y maquillaje que caracteriza a los actores, hasta extraños objetos y, especialmente, los escenarios, son creaciones originales muy atractivas en términos visuales. Un imperativo para todo amante del diseño en sus muchas vertientes.

La dirección de fotografía de *The Fall* fue el meticuloso trabajo de **Collin Watkinson** que brilla con colores propios. Es más, tratándose de una película que ha tenido diversa

recepción en la crítica (desde “una de las mejores películas del año”, para algunos, hasta una “mala versión india de *La princesa prometida*”, para otros), el único aspecto que ha concitado unanimidad es su notable fotografía. Por este filme Watkinson estuvo nominado a tres premios, de los cuales se adjudicó el que otorga la Asociación de Críticos Fílmicos de Austin, en 2008.

El profesional estadounidense, con residencia en Los Ángeles, tiene a su haber créditos en efectos especiales, cámara, dirección de unidad y de fotografía; en esta última destacan sus realizaciones para la televisión *Wonder Woman* (Jeffrey Reiner, 2011) y la exitosa serie de la cadena de streaming Hulu, *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017) que arrasó con los últimos premios Emmy.

Pero definitivamente su escuela han sido la publicidad y los videoclips. En el primero ha hecho la dirección de fotografía para marcas como Adidas, Visa, Pepsi, Coca Cola, Citybank, Apple, Chevrolet, Samsung, Puma, Johnny Walker y History Channel, entre otros; y en el segundo, los clips de artistas tales como Paul McCartney, Avril Lavigne, Pink, Korn, Katy Perry y Ice Cube.

Watkinson no elude el reto de los colores extremos (incluyendo neones) ni de la falta de ellos, como prueban un par de buenos *spots* en blanco y negro. Luce especial habilidad para conseguir que la luz trabaje a su favor y para atrapar la temperatura de los ambientes que filma. Los amaneceres parecen motivarle especialmente. Todo esto hace de las atmósferas bien logradas su sello personal.

## Reseña: *Loveless* (2017)

Por Cristina Duarte Simões

Esta realización de Andrei Zvyagintsev, galardonada con el Premio del Jurado en el último Festival de Cannes, es un *thriller* familiar emotivo y sin contemplaciones.

Siguiendo el tono de sus obras anteriores, *The Banishment* (2007), *Elena* (2011) y *Leviatán* (2014), el cineasta ruso continúa radiografiando sin piedad a su país, el que retrata como una sociedad desprovista de humanidad.

Los protagonistas son el matrimonio conformado por Genia (Maryana Spivak) y Boris (Aleksey Rozin). Ya no se aman, están en pleno proceso de divorcio y desean poner en venta rápidamente el departamento donde viven, para comenzar una nueva vida con sus respectivas actuales parejas. Pero tienen un hijo de doce años, Aliocha –interpretado por Matvey Novikov–, y deben resolver su tuición.

El preadolescente, que ha pasado a convertirse en un estorbo, vive una profunda soledad: el diálogo con sus progenitores es mínimo y está marcado por la rabia y el egoísmo de éstos. Ningún gesto de amor, ninguna palabra agradable hacia el pobre colegial que un día, después de varias noches en vela, decide desaparecer. Una policía ineficiente, los padres y un grupo de voluntarios que conforman una ONG, se ocupan de la búsqueda y marcan

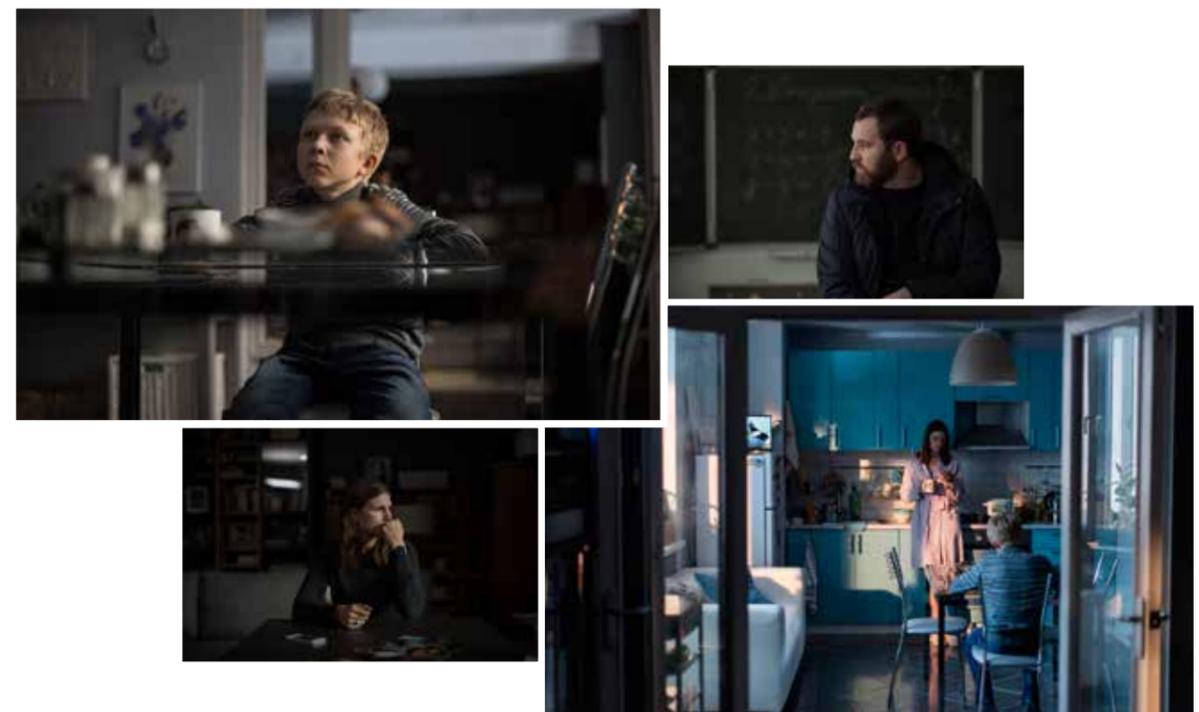
las acciones del resto del filme.

Los personajes de este intenso relato están inmersos en un mundo alarmantemente materialista. El teléfono celular de la madre suena repetidas veces, lo que constituye una marca de este modo de vida, entre televisores de última tecnología, automóviles, mobiliario elegante y de diseño moderno, símbolo de su apego a lo material. La secuencia desencadenada por la visita de la abuela materna, por su parte, termina de completar el cuadro: la empatía entre ambas mujeres es igual a cero.

No faltan las metáforas: la camiseta de Genia donde se lee Rusia, podría interpretarse como el recurso con que el realizador ilustra la situación actual de su país; y la belleza formal del filme, los magníficos paisajes invernales, gélidos –mérito compartido con el director de fotografía Mikhail Krichman–, como una representación de la frialdad de los padres y de Rusia en general, embarcada en un consumismo a ultranza.

El destacado desempeño actoral contribuye a poner de manifiesto el vacío sentimental en que han caído los personajes, producto de esta vida llena de comodidades.

*Loveless*, coescrita por Zvyagintsev y Oleg Negin, es una realización interesante que ahora va tras el Oscar a Mejor Película Extranjera.



# La Cambre a 90 años de su fundación

Por Patricia Parga-Vega

*Bélgica es el paraíso de los amantes del diseño. Amberes, Gante, Bruselas y Courtrai albergan numerosos museos, salones y revistas consagradas en este dominio, donde se puede descubrir las nuevas tendencias en plena ebullición, así como admirar las creaciones de los grandes maestros de fines del siglo XIX: Víctor Horta y Henry van de Velde. Son ellos los promotores de una larga generación de diseñadores contemporáneos, especializados en disciplinas tan variadas como la joyería, la cerámica, el diseño de muebles y de textiles. AguaTinta intenta resumir una vertiente infinita a través de la historia una de las escuelas más prestigiosas del mundo: La Cambre.*



▲ Abadía de La Cambre.



▲ Taller de diseño de La Cambre, 2017.

En el sector del diseño, Bélgica es una verdadera mina de talento; sus diseñadores suscitan admiración a escala internacional y muchos de ellos trabajan para sociedades extranjeras de renombre. Lowie Vermeersch<sup>(1)</sup>, por ejemplo, dibujó durante años los nuevos modelos de Ferrari para la empresa italiana Pininfarina. Los tranvías de Axel Enthoven, por su parte, surcan tanto las calles de Bruselas como las de Rotterdam y Jerusalén. En el mundo entero, en los lugares más prestigiosos, se encuentran muebles de jardín de sociedades belgas como Tribu y Extremis. Y esos no son más que algunos ejemplos. No hay un estilo “típicamente belga”, pero en las palabras de Lowie Vermeersch, director la Biennale Interieur, está la explicación de su éxito: “El diseño de Bélgica no te grita en la cara. Es original y fuerte, pero se muestra con naturalidad”.

En 2015, el Bozar, el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, centro de arte por excelencia del paisaje cultural de esa nación, reunió a más de cien diseñadores belgas para ofrecer al público un paseo por los últimos 35 años de la moda del país. Didier Vervaeren<sup>(2)</sup>, comisario de la exposición, explicó en ese momento a la agencia de prensa EFE que “saltarse todos los códigos del lujo y la elegancia para hacer algo nuevo es típicamente belga” y que la esencia de los diseñadores belgas “está en la frontera entre el arte y la moda”. “¿Por qué en un país tan pequeño hay tanta gente creativa? Quizás porque llueve mucho, el cielo siempre está gris y por eso hace falta soñar, salir de esa realidad”. Sin embargo, Vervaeren está convencido de que “el secreto de la moda belga está en las escuelas”.

Marie Pantanacce, directora de Comunicaciones de La Cambre, explica que “en Bélgica, tenemos una verdadera ambición por cultivar al alumno, informarlo, transmitirle el deseo de sumergirse en el ámbito que eligió. Por ello los cursos teóricos están presentes hasta el quinto año de su formación..., cada semana vamos al museo y luego hay un examen sobre cada museo visitado”. En La Cambre por

ejemplo, los estudios se desarrollan en una abadía, un lugar propicio para la creación artística.

Según la directora de MAD Brussels<sup>(3)</sup> (Mode and Design Centre), Alexandra Lambert, los creadores belgas gozan de prestigio internacional porque trabajan en un ambiente de “innovación constante”.

En Bélgica funcionan varias escuelas de arte y diseño, la mayor parte de ellas otorga grados universitarios; sin embargo hay una que destaca entre todas. Se trata de la Escuela Nacional Superior de Artes Visuales de La Cambre<sup>(4)</sup>, que originalmente fue llamada Instituto Superior de Artes Decorativas y que en la actualidad se divide en dos escuelas: Escuela Nacional Superior de Artes Visuales (Ensav) y el Instituto Superior de Arquitectura de la Comunidad Francesa de Bélgica (Isacf). La Cambre fue fundada en 1926 por Henry van de Velde (1863-1957), uno de los fundadores del movimiento de vanguardia Art Nouveau en Bélgica.

Henry van de Velde tenía ya más de 60 años cuando se decidió a crear la escuela. Su carrera internacional como artista decorador y arquitecto no le había permitido, hasta ese momento, poner en práctica el laboratorio pedagógico con el que soñaba desde su llegada a Weimar en 1902 y la creación en 1908 de la Escuela de Artes Decorativas del Gran Ducado Sajonia-Weimar, un instituto modesto y transitorio que Van de Velde es obligado a cerrar en 1915 con la llegada de los nazis, y que, sin embargo, prefigura a la Bauhaus fundada por Walter Gropius en 1919.

En 1912, y mientras aún estaba en Alemania, Van de Velde realiza una serie de gestiones para crear en Bruselas un instituto comparable al de Weimar. Catorce años más tarde, en noviembre de 1926, el ministro de Ciencias y Artes, Camille Huysmans, da vida al proyecto a pesar de la resistencia y violenta oposición del mundo de las academias. Se sitúa la escuela al final de la Avenida Louise de Bruselas, en el excepcional terreno donde la orden

(1) <http://www.granstudio.com/users/lowie-vermeersch>

(2) Didier Vervaeren, periodista de moda y profesor de la Escuela Nacional Superior de Artes Visuales de La Cambre.

(3) <http://new.mad.brussels/en>

(4) <http://www.lacambre.be/index.php?node=1>



▲ Ferrari diseñado por Lowie Vermeersch.

cisterciense había instalado la Abadía de La Cambre.

Van de Velde reúne por primera vez el cuerpo profesoral de la escuela en mayo de 1927 y se designa por tres años a los profesores, todos procedentes de la vanguardia belga. La escuela contaba, al mes de septiembre, con ochenta estudiantes matriculados. En 1929 entregan los primeros grados de licenciatura en teoría y práctica de teatro, dibujo técnico, ornamentación aplicada a los oficios e industrias del arte y las artes del tejido, y en 1930 se reciben los primeros arquitectos. La producción de La Cambre es mostrada al público un año más tarde en la primera exposición de trabajos de estudiantes organizada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas.

En 1936 Van de Velde deja la dirección de La Cambre. Le sucederán el poeta y dramaturgo Herman Teirlinck (1936-1950), el arquitecto Léon Stynen (1950-1964), el historiador del arte Robert-Louis Delevoy (1965-79), el escritor Joseph Noiret (1980-1992), el historiador del arte France Borel (1992-2002) y la arquitecta urbanista Caroline Mierop (2003). Su actual director, Benoît Hennaut es un hombre de teatro que tiene a su haber una brillante carrera y que hasta hace poco ocupaba el cargo de director de producción y consejero de programación del Centro Dramático Nacional de Montpellier, Francia, dirigido por el dramaturgo argentino Rodrigo García. Es así como varias generaciones de artistas, profesores y estudiantes, sucesivamente construyeron la reputación y la identidad de la escuela. Se puede citar, entre los contemporáneos, los artistas Ann Verónica Janssens, Marie-DO Lafontaine, Fabrice Samyn o Didier Vermeiren, los estilistas Cédric Charlier, Sandrina Fasoli o Anthony Vaccarello, los cineastas Stéphane Aubier y Vincent Patar, los ilustradores

Benoît Jacques y Pascal Lemaître, los diseñadores Thierry Brunfaut (Base Diseño), Nathalie Dewez y Elric Petit (Big Game), entre otros.

Desde 1980, La Cambre no forma más arquitectos. Los agrupó el ya citado Instituto Superior de Arquitectura de la Comunidad Francesa, una organización adjunta a la Universidad Libre de Bruselas. Contrario a lo que se pudiera pensar, la salida del Departamento de Arquitectura, no era en absoluto una señal de decadencia, sino que se tradujo en la apertura de otras vertientes artísticas y de nuevos talleres. El diseño industrial hace su entrada el año 1954, convirtiendo a La Cambre en la primera escuela de Bélgica en enseñar esta disciplina. Por su parte, en 1957 se abre la escuela de cine. Más recientemente, se puede citar la creación de los talleres Espacio Urbano, Estilismo y Creación de Moda o, más inesperada en una escuela de arte, la carrera de Conservación y Restauración de obras de arte, una formación inaugurada en 1981. Se suma a ellos el más nuevo taller, abierto en septiembre de 2015: el de Accesorios, una formación exclusiva para el nivel de postgrado. La Cambre cuenta con hoy 18 cursos e imparte también numerosas prácticas artísticas transversales.

“Más allá de las disciplinas, más allá de los nombres, más allá del espíritu del tiempo, la Cambre habrá sido, desde el principio, el reflejo de las grandes corrientes de pensamiento y creación de su tiempo. Es una actitud, un método de funcionamiento que caracteriza a la escuela: ¡la gran mezcla, el gran barullo, los pasos bajo nivel y el vigor de las ideologías, el rigor del pensamiento, la exigencia de coherencia, la dimensión del sueño y... todos los avatares del imaginario!” (Roberto-Louis Delevoy, 1978).

La Escuela Nacional Superior de las Artes Visuales

La Cambre se encuentra bajo la supervisión de la Federación Valona de Bruselas. Es, además, miembro del Polo Académico de Bruselas y miembro fundador de la plataforma transdisciplinaria ARTes<sup>(5)</sup>, que asocia también al Conservatorio Real de Bruselas y al Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo.

#### Intercambios y alianzas

La Cambre favorece los intercambios internacionales. Participa, en particular, en el programa Erasmus de la Unión Europea que permite a los estudiantes proseguir su formación, durante varios meses, en otra escuela de arte o universidad europea. En este marco ha celebrado más de setenta acuerdos de cooperación. De la misma manera, ha realizado varios de estos convenios dentro del programa Erasmus Bélgica.

Los estudiantes van en período de prácticas Erasmus al segundo ciclo y, desde hace unos años, se fomenta también la movilidad de los profesores. En paralelo, desarrolla programas de enseñanza común con varias escuelas y universidades de otros países, como por ejemplo la obra europea de restauración de una iglesia en la isla de Lopud, en Croacia; la red Divergencia que asocia a cinco escuelas de arte europeas alrededor de la cerámica; el taller internacional organizado en la Cinemateca de Tánger con el Instituto Superior de Arte de Besançon, el HeadD (Ginebra) y la Escuela de las Bellas Artes de Tetuán, Marruecos; el Curso de postgrado en Conservación-restauración de las

esculturas y cerámicas africanas con la Academia de las Bellas Artes de Kinshasa, Congo; la asociación plurianual con el Enarts de Puerto Príncipe, en Haití; la red Print Making Union con el Central St Martin's College de Londres, la Academia de Amberes y el HGB de Leipzig, la creación de una nueva escuela de moda en la Academia de las Bellas Artes de Beirut (Alba), en el Líbano, entre varias otras.

La escuela está también presente, a través de sus estudiantes y profesores, en una serie de programas, ciclos de formación, sitios de excavaciones, misiones de formación y otros, en países como Italia, Portugal, Egipto, Palestina, Chile, Benín o Camerún.

En septiembre de 2014, se creó un fondo para apoyar los proyectos internacionales de los estudiantes.

#### Fondo bibliográfico y colecciones

La biblioteca de La Cambre está compuesta por cerca de 60 mil libros de referencia y libros especializados en todas las disciplinas enseñadas en la escuela. El fondo aumenta cada año en cerca de ciento cincuenta obras, de las cuales una parte importante es resultante de subvenciones de artistas e instituciones culturales. La biblioteca propone también cuarenta revistas en suscripción corriente. Su política de adquisición se orienta hacia la actualidad; entre otras cosas, la adquisición en 2004 de la biblioteca personal de crítica de arte Michael Tarantino (mil quinientos títulos), en 2007 de la totalidad de los libros concebidos, realizados y publicados por el cirujano plástico Bernard Villers, y en



▲ Tranvía diseñado por Axel Enthoven.

(12) [http://uniondesartistes.be/h2themes\\_links/artes/](http://uniondesartistes.be/h2themes_links/artes/)



▲ Logo del metro de Bruselas diseñado por Jean-Paul Emonds-Alt.



▲ Marcel-Louis Baugniat, Silla larga, 1928. Exposición ADAM - BRUSSELS DESIGN MUSEUM.

2010 de la donación del profesor Raymond Balau (arte y espacios urbanos) y de los artistas Marie-France y Patricia Martin (artes plásticas).

Desde hace varios años, la biblioteca desarrolló una revolución numérica al asociarse a la red constituida en torno a las bibliotecas de la Universidad Libre de Bruselas. Un nuevo espacio permite también la consulta de documentos audiovisuales. La colección de estos últimos, constituida por más de 150 discos digitales, cuenta con el apoyo del Consejo de Estudiantes.

Por otro lado, la biblioteca dispone de varios fondos únicos a nivel internacional:

- El fondo de archivos Henry van de Velde, el más importante de Bélgica, conformado por alrededor de cinco mil documentos iconográficos que ilustran todas las facetas de la producción del artista, así como su biblioteca personal y diversos objetos.

- La donación Isabelle Errera (1927): más de ocho mil obras, publicaciones y catálogos especializados en las Bellas Artes y las artes decorativas de los períodos Art Nouveau y Art Déco.

- Otras donaciones: los fondos Louis Van der Swaelmen (arquitectura de jardines), Camille Poupeye (teatro), Robert-Louis Delevoy (ciencias humanas), Lucien de Roeck y Gilles Fiszman (tipografía).

Posee también una colección de carteles, de obras preciosas ilustradas por Pierre Alechinsky y por otros artistas contemporáneos, así como una serie



▲ Silla TBA de Christophe Gevers. Exposición, ADAM - BRUSSELS DESIGN MUSEUM.



▲ Dondolo, 1969, de Cesare Leonardi y Franca Stagi. Colección Plasticarium, ADAM - BRUSSELS DESIGN MUSEUM.

de creaciones vinculadas a la historia de La Cambre (profesores y estudiantes). La biblioteca es de acceso gratuito para todos los miembros de la comunidad estudiantil de La Cambre, tanto como para estudiantes y personal científico de la plataforma ARTes y del Polo Universitario Europeo Bruselas-Valonia, y para todo investigador previa suscripción de una credencial de miembro. La consulta de los fondos de archivos se hace vía petición escrita. El catálogo en línea de la biblioteca está disponible en el siguiente enlace: <http://ulb.summon.serialssolutions.com/search?utf8=%E2%9C%93&s.q=reliure#!/search?ho=t&fvf=Library,Cambre%20Arts%20visuels,f&l=fr&q=reliure>.



▲ Comunidad de La Cambre reunida con ocasión de los 90 años de la escuela, mayo de 2017. Fotografía de Julien Sales.



▲ Performance Colores superpuestos, de Daniel Buren, presentada en Bozar por algunos estudiantes de La Cambre en abril de 2016.

**Distinciones y reconocimientos**

En 90 años de existencia, numerosos son los galardones otorgados a los artistas de La Cambre, estudiantes, jóvenes licenciados y profesores.

Entre los más recientes podemos destacar el Premio Literario de la Vocación 2017, otorgado por la Fundación Marcel Bleustein-Banquet, y que distinguió a dos autores menores de 30 años, uno de ellos Simon Johannin, graduado en 2016 del taller Espacio urbano, por su obra *L'été des charognes* (El verano de carroñas), publicado por editorial Allia. Otros galardones como el LVMH PRIZE 2017; el Premio Novo de la Bienal de Mulhouse 2017; el Premio de

la 11a. Bienal de Grabado de Lieja; el de la Médiatine 2017 o el del Concurso Estudiantes con su Premio del Público, entregados por la Ciudad de Deauville y la Fundación Louis Roederer.

Sea que se trate de moda, arte o diseño, los creadores belgas cultivan con total libertad una modernidad radical que los caracteriza. A menudo irónicos y siempre extremadamente perfeccionistas, sus proyectos nunca mienten. El diseño es un arte que celebra la belleza y lo funcional, impregnando tanto nuestro cotidiano como nuestra época.

## Gui Bonsiepe, diseñador alemán: Un revolucionario en medio de la revolución de Allende

Por María Eugenia Meza Basaure

*En los 70, solía subir y bajar las escaleras de la vieja casona que, frente a la Casa Central de la UC, en Santiago, albergaba el vanguardista Centro de Estudios de la Realidad Nacional, Ceren. Era Gui Bonsiepe, diseñador que había llegado a Chile a fines de los años 60, tras el cierre de la Hochschule für Gestaltung (HfG, Escuela Superior de Proyección) o Escuela de Ulm, que había encontrado en la instancia chilena un lugar para seguir reflexionando sobre las ideas que empezara a desarrollar en la academia germana.*



La escuela había sido un importante espacio universitario y trascendió los límites de Alemania con sus conceptos pioneros en diseño y diseño ambiental, que sentaron las bases del actual perfil de los diseñadores. Encontraba sus raíces en la también alemana Bauhaus y, como ella, valoraba la relación entre la vida civilizada y la racionalmente organizada y en los vínculos entre academia e industria.

Él y sus compañeros de cátedra, que se diseminaron por el mundo, fueron algo así como las esporas que sembraron una nueva manera de ver una profesión, basados en un carácter racionalista y crítico del diseño. Pero, por sobre todo, la Escuela de Ulm desarrolló una reflexión sobre el diseño en sociedades no competitivas. Su segundo director, el argentino Tomás Maldonado, planteaba lo siguiente en 1965 en un artículo de la

revista *Design Education*: “la particular orientación que la conformación del diseño industrial está tomando en países socialistas, donde la estructura económica y social es diferente a la nuestra (...) puede servir para responder muchas preguntas y para clarificar nuestro propio pensamiento sobre la profesión del diseñador industrial. ¿Es esta una profesión a ser considerada como una actividad justificable sólo dentro de una sociedad competitiva?, o ¿la función realizada por el diseñador industrial es esencialmente la misma en una economía donde la competición tiende a desaparecer o donde ya ha desaparecido?”.

Dicho en corto, la ideología de la escuela implicaba ir más allá del marketing profesional y del conservadurismo académico del llamado *good design*, cuestionando el rol del diseño en el capitalismo y de la mercantilización

**Los imperdibles belgas**

AguaTinta, ha seleccionado algunas perlas para los amantes del diseño que visiten Bélgica. Los imperdibles, salones y exposiciones que son la ocasión para un público general –no necesariamente especialista– de descubrir el carácter innovador y lúdico del diseño, donde este último también resulta accesible en términos económicos.

**Design Museum de Gante**, situado en el corazón de la ciudad, este museo presenta una impresionante colección de estilo Art Nouveau, propone una bella visión de conjunto del diseño moderno y contemporáneo de 1860 a nuestros días y acoge a menudo exposiciones temporales especialmente originales.

<https://www.designmuseumgent.be>

**La Biennale Interieur**, que se realiza cada año en el mes de octubre en los mercados de Kortrijk Xpo, da el tono sobre la escena internacional del diseño contemporáneo. Organizado por primera vez en 1968, este salón supo encontrar un buen equilibrio entre los aspectos comerciales y culturales. Los fabricantes de muebles presentan todos sus nuevos productos: es el lugar el ideal para descubrir las últimas tendencias.

<https://www.interieur.be>

**Design September** es un festival que se celebra cada año en Bruselas. Durante un mes, la capital europea es el lugar de encuentro de los diseñadores belgas e internacionales. Consiste en un circuito urbano compuesto de exposiciones, conferencias, almacenes transitorios así como de un mercado del diseño, cual de todos más interesantes. Así mismo algunos diseñadores residentes en la capital abren las puertas de sus talleres al público.

<https://www.designseptember.be>



▲ Museo del Diseño de Gante.



▲ Propaganda del automóvil Yagán, 1972.

de los objetos, que había arrastrado al diseño a ser una herramienta más del poder hegemónico. Profesores como el propio Maldonado, Gui Bonsiepe, Abraham Moles y Claude Schnaid, planteaban que el diseño debía estar orientado hacia intervenir en la cultura y apoyar el tránsito de una sociedad competitiva a una no competitiva. El diseño como un factor social.

Bonsiepe escribía –en un artículo que tituló *Communication and Power*– siete meses antes de partir de Alemania a Chile: “Antes, la estética representaba la anticipación de nuestro estado de situación, permitiéndonos liberarnos de las restricciones impuestas por la necesidad. Pero la estética se encontró con un destino imprevisto. Se descubrió que, de forma simple, podía ser puesta al servicio de la represión. Las formas del poder se sublimaron. En el transcurso de esta sublimación, la estética –que era y que aún contiene la promesa de liberar a la humanidad– ha sido cooptada por las fuerzas de la represión y, como tal, está siendo usada para obtener y conservar el poder” (Bonsiepe, 1968).

En el último número de la revista de la HfG, Bonsiepe editorializó a propósito del próximo cierre de la escuela que, mientras en teoría el diseñador representaba el “interés de la sociedad como un todo, el diseño se ha transformado en un elemento estratégico de las políticas empresariales modernas, en las cuales la competencia por el precio ha sido reemplazada por la diferenciación de los productos, desde el diseño” (Bonsiepe, 1968). Y considera el fin de la HfG como una consecuencia de dicha realidad.

Frente al cierre inminente de la escuela de Ulm, sus integrantes buscaron dónde seguir desarrollando sus principios y poder llevarlos a la práctica. Y lanzan un

llamado:

“Queremos trabajar en el campo del diseño de productos, cine, diseño visual, comunicaciones, arquitectura, y de la preparación de la ciencia del diseño.

“Nosotros preguntamos:

“¿Qué individuo?

“¿Qué institución?

“¿Qué compañía?

“¿Qué ciudad?

“¿Qué gobierno le dará residencia a HfG? Una residencia que les permita ser productivos y continuar lo que ha sido comenzado de forma tan promisoriosa”.

A la dirección de contacto que ponían (Hochschule für Gestaltung 79 Ulm Postfach 362 Germany) contestó, entre otras instituciones, la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y así fue como Bonsiepe llegó a Chile, al Servicio de Cooperación Técnica, Sercotec, como consultor para apoyar programas de fomento de la pequeña y mediana industria.

En los dos años que trabajó allí, durante el gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva, desarrolló envases de comestibles, juguetes y muebles de cocina para viviendas básicas. Paralelamente, se contactó con las escuelas de diseño, que habían sido creadas hacía poco, y con sus estudiantes, algunos de los cuales se transformaron en sus ayudantes durante el período siguiente, preñado de desafíos.

Su práctica en el país y la teoría que la acompañó, cambiaron el discurso y el quehacer del diseño nacional, permitiendo la entrada del lenguaje del diseño en las industrias y el Estado chileno. Los conceptos de la Escuela de Ulm, traídos consigo por el diseñador alemán, igualmente permearon la enseñanza universitaria, pese a que él mismo nunca hizo clases: los contenidos de las escuelas de diseño fueron reformulados para vincular la academia a la producción.

Y, entonces, sucedió que Salvador Allende y su idea de revolución socialista llegaron al poder. Un muy joven Fernando Flores, que ya conocía el trabajo y las ideas de Bonsiepe, es nombrado subgerente técnico de la Corporación de Fomento, Corfo. Y es él quien lo invita a dirigir el Grupo de Diseño Industrial del Instituto de Investigaciones Tecnológicas (Intec), creado para realizar investigación aplicada, cruzando diseño, tecnología, industria, innovación y desarrollo.

Las ideas de Bonsiepe coincidían en la búsqueda de una sociedad no competitiva, en la que el individuo no debía ser compelido a consumir incesante e innecesariamente. “El desprendimiento de la producción respecto del consumo –como consecuencia del control estatal sobre oferta y demanda– permitió sostener durante un período acotado, un enfoque funcionalista frente a los problemas del diseño, en una práctica orientada socialmente, que buscó a la vez recuperar la estética como herramienta de liberación”, según analiza Fernando Portal Carrasco en su artículo *Diseño y desarrollo en las periferias del capitalismo. Transferencias metodológicas entre HfG-Ulm y el Grupo de Diseño del Intec*.

Junto a su equipo de la Corfo, creó productos que fueron los primeros con diseño incorporado fabricados industrialmente en Chile: desde unas cucharillas para dosificar la leche en polvo –que iban de la mano con la revolucionaria iniciativa de la entrega de medio litro de

leche diaria por niño– hasta un automóvil, el ya mítico Yagán, vehículo utilitario que diseñaron Bonsiepe y su gente y que construyó la planta de Citroën instalada en Arica. En medio de esos dos extremos, hubo otro tipo de objetos, todos cotidianos, como vajilla de casa, mobiliario para viviendas básicas y maquinaria agrícola. Desarrollar la industria nacional, reducir la dependencia tecnológica y solucionar de forma masiva problemas sociales fueron las motivaciones del gobierno popular de Allende para impulsar esta nueva forma de enfrentar la producción de estos objetos, todos de uso común.

Hoy, estos objetos son materia de estudio, debido a que mediante ellos es posible analizar las condiciones productivas que el diseño económico no competitivo de la UP facilitó, a la vez que identificar las negociaciones políticas, metodológicas y estéticas del diseño. El ya mencionado Tomás Maldonado había indicado que la desvinculación del diseño y del marketing posibilitó la revisión estructural y funcional de las propiedades técnicas del objeto, con el fin de “desestabilizar el carácter artificial y estable de los productos” (Maldonado 1965).

Pese a la importancia de estos objetos, la verdadera estrella de las creaciones de Bonsiepe fue la Sala de Operaciones de un sistema de control de la producción en las empresas estatizadas que sería conocido con el nombre de Synco, y cuya imagen da aún la vuelta al mundo como signo de innovación tecnológica y de diseño.

#### Ciencia y no ficción en La Moneda

En 1971, Fernando Flores se ha anotado otra victoria: contactar al ya importante científico británico Stafford Beer, para que liderara un grupo de científicos en el diseño de un sistema de información y control para las empresas que estaban bajo la égida del Estado.

Beer, reconocido posteriormente como el padre de la cibernética organizacional, había creado el Modelo del Sistema Viable (VSM, por sus siglas en inglés), base conceptual del proyecto, y quien tendría la compañía, en la responsabilidad de dirigirlo, de otras tres cabezas: el propio Flores en la dirección política, Raúl Espejo en la coordinación general y Gui Bonsiepe a cargo del diseño de la Sala de Operaciones. Al proyecto se le llamó Cybersyn o Synco y fue una especie de “sistema nervioso análogo/electrónico”, cuyo propósito era “ser usado para transmitir y recibir datos desde y hacia una sala de operaciones, emulando, estéticamente, a una película de ciencia ficción de los años 70”, según la descripción que de él hace el estudio en Internet *Cybersyn sinergia cibernética*.

No hay documentos que consignen si en la época existía conciencia de lo avanzado que era el concepto detrás de esta red, pero hoy se la considera el primer antecedente de Internet y del *big data*.

El sistema funcionaba para recibir información, siguiendo las variables que el gobierno socialista consideraba imprescindibles para gestionar en línea (en tiempo real, se decía entonces), y gracias a un sistema tecnológico interconectado –Cybernet– que unía las empresas en una red de 500 Télex con la central de operaciones instalada en la Empresa de Computación e Informática de Chile, que procesaba la información utilizando el sistema Cyberstride y la enviaba a la Sala de Operaciones diseñada por el equipo de Bonsiepe en el Intec. En dicha sala se tomarían las decisiones y se

pronosticarían las variables futuras de la economía de Chile, a través del simulador Dínamo.

El trabajo empezó en 1971, pero sólo un año después se puso en práctica, en pleno Paro de Octubre, cuando los camioneros paralizaron la distribución de productos a lo largo y ancho del país. A esas alturas, el Estado controlaba 185 empresas entre bancarias, industriales, comerciales y de transporte. De ellas, 64 estaban requisadas, 38 intervenidas, 51 sin condición definida, 11 compradas y 22 en plena negociación.

En el discurso de inauguración, Salvador Allende dijo: “La ciencia moderna y en particular la computación electrónica, ofrecen al gobierno una nueva oportunidad para tratar con los complejos problemas modernos de la economía. Hemos encontrado que en los llamados países avanzados, el poder de la ciencia no ha sido utilizado aún. Hemos desarrollado un sistema con nuestro propio espíritu. Lo que escucharán hoy día es revolucionario, no simplemente porque es la primera vez que esto se realiza en el mundo. Es revolucionario porque estamos ante un esfuerzo deliberado para dar a la gente el poder que la ciencia nos da, en una forma en la cual la gente podrá usarla libremente”. Allende se refería a que, en una etapa posterior del sistema, habría terminales en todas las casas para recibir información que alimentaría decisiones colectivas. A esa etapa la llamaron Cyberfolk.

Volviendo al diseño industrial, la Sala de Operaciones en sí misma, instalada en La Moneda e inspirada en el filme de Stanley Kubrik 2001, *Odisea del espacio*, contenía siete sillones giratorios y fabricados en un taller en Linares, emparentados creativamente con la silla Tulip (1956) de Eero Saarinen, con comandos que interactuaban con las pantallas de las paredes. Intec también había

▼ Ilustración sobre el Proyecto Synco.





▲ Sala de Operaciones del Proyecto Cybersyn.



▲ Sillón giratorio inspirado en la silla Tulip.



▲ The Contraculture Room, instalación que representa a Chile en el encuentro y que está inspirada en el proyecto Cybersyn.

diseñado la información gráfica para los códigos visuales utilizados en pantallas y sillones. Se la considera el primer espacio interactivo dedicado exclusivamente a la gestión económica de un país.

La sala era hexagonal, lo que permitía la correcta disposición de todos los elementos, que eran activados desde el brazo derecho de las sillas, gracias a un dispositivo interactivo y mediante combinaciones de botones. En las paredes estaban ubicadas pantallas con herramientas cibernéticas procesadoras de información. Una de ellas tenía una versión del Modelo del Sistema Viable, a la que amistosamente le decían *Staffy*, en honor a su creador, Stafford Beer.

#### Mirando hacia el pasado

Andrés Briceño, curador de la presencia chilena en la London Design Biennale 2016, donde fue replicada la sala, plantea que su diseño “cuestiona todo lo que hay hasta ese momento y le da sentido a toda la complejidad sistémica del proyecto”. Para un video presentado en la misma Bienal, Bonsiepe declaró que Synco fue un “proyecto

anticipatorio, mucho más avanzado conceptualmente que los recursos que había en Chile. Era un proyecto atípico, contra la historia, porque no cabe en los modelos de la historia en que hay países dominantes y luego varios escalones, donde en el último escalón están los países de Latinoamérica, en los que no pasa nada. Ese paradigma hegemónico fue quebrado por la experiencia chilena”.

El tema, por cierto, es materia de diversas entrevistas realizadas a Bonsiepe. Sobre la relevancia que le otorga al proyecto, a la luz de lo acontecido en cibernética en los años siguientes, respondió: “En 1972 no teníamos el término ‘interfaz’, tal vez ni existía en el campo de la informática. Pero visto desde hoy podemos decir que diseñábamos una interfaz para poder intervenir en algunas variables neurálgicas de la economía, sus centros de producción y de distribución. Hoy tenemos otro concepto para el trabajo hecho hace 30 años: visualización de datos complejos para hacerlos comprensibles. Ahí tocamos una de las áreas más estimulantes del diseñador actual: usar el poder del espacio retinico (*retinal space*) para fines cognoscitivos y operativos.

“Parece un cuento de ciencia ficción, pero es un hecho que en aquel momento en Chile se trabajaba en un frente de vanguardia temática. Lo más llamativo quizás es el hecho de que este trabajo había sido demandado por un ente público –tan denigrado y hasta diabolizado por los cantantes de las virtudes celestiales del mercado”.

El golpe de Estado puso abrupto fin también al proyecto, ya que era considerado por la derecha y los militares como una suerte de “Gran Hermano” marxista, que buscaba espiar a los ciudadanos. Bonsiepe partió a Argentina y luego a Brasil. Plasmó la experiencia en el libro *Teoría y práctica del diseño industrial*, publicado en Italia el año 1975. Más tarde trabajó en Berkeley, donde

a su reflexión añadió los estudios sobre lenguaje de Martin Heidegger y Humberto Maturana, que apuntan a que el lenguaje es creador de realidad: “Análogamente, el acto proyectual constituye un espacio de acción. Por eso el diseño deriva de nada, sobre todo no de las funciones supuestamente objetivas. El diseño constituye funciones, no las satisface. También las funciones son diseñadas. El nudo del diseño, la médula de la identidad del diseño, consiste –en esto similar al lenguaje en constituir una realidad–. Diseño y lenguaje son dos dimensiones constitutivas antropológicas”.



Del total de objetos que diseñó Bonsiepe con sus equipos, la segadora de follaje y el tocadiscos portátil están en las antípodas y dan cuenta de sus ideas sobre el nuevo rol del diseñador en una sociedad no competitiva.

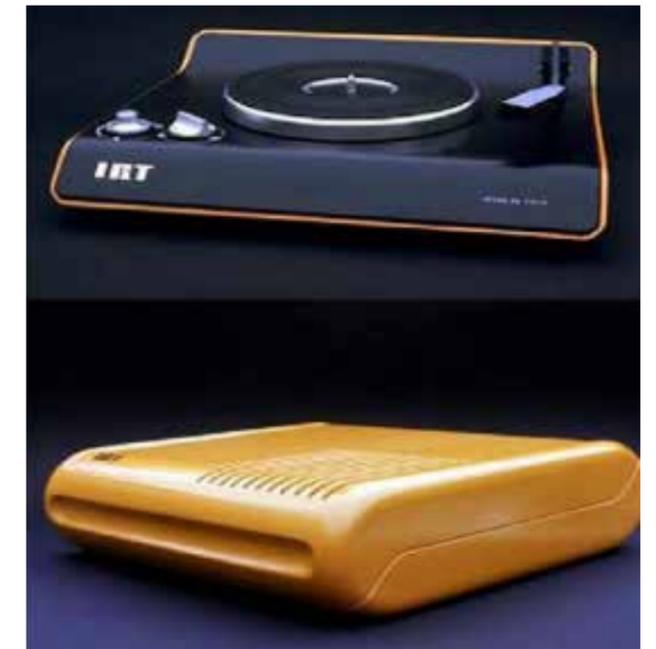
La segadora tuvo dos diseños consecutivos: primero adaptaron una máquina extranjera, desechada por considerarla poco eficiente; luego, mantuvieron las relaciones geométricas de la segadora original, repensando críticamente los conceptos constructivos y formales. Este rediseño permitió optimizar el peso, la transportabilidad, costos de producción, demanda de material y consumo de combustible de la máquina. Según el propio Bonsiepe, la complejidad de la máquina se redujo en un 40%.

El proceso aplicó el análisis de valor, técnica industrial moderna que analiza críticamente la proporción entre utilidad y costo y cuya preocupación principal no es el objeto –las formas estables– sino la función. Bonsiepe la desmenuza en su texto *Arabesques of Rationality*, donde explica que ésta se diferencia del procedimiento estándar de reducción de costos porque cuestiona la estructura misma del producto.

Dentro de los diferentes objetos diseñados por Intec, un proyecto aparenta estar fuera de la lógica de la sociedad no competitiva: el tocadiscos portátil diseñado para IRT, que no respondía a necesidades básicas de la población sino al consumo, por lo que debía dar preponderancia al factor estético más que a la optimización de su producción. Era la otra cara de la moneda con respecto a la segadora de follaje.

De hecho, en 2010, Bonsiepe escribiría que parecía “injustificable trabajar en un producto así de lujoso, en tiempos de escasez de alimento y en contraste con el programa sociopolítico de la Unidad Popular”, por lo que el argumento que usaron para convencer al gobierno, fue que “el tocadiscos portátil estaba pensado para absorber el capital de la burguesía para proyectos más importantes y así evitar la inflación”.

Por su parte, Miller Medina, en 2009, reflexiona que la “revolución chilena tomó lugar en muchos frentes (...), en los laboratorios, tableros de dibujo y líneas de producción. Esto transformó la manera en la que la investigación científica era realizada, así como también, el alcance de proyectos públicos de ingeniería y economía.



▲ Tocabdiscos portátil desarrollado para IRT.

Por ejemplo, este tocadiscos fue construido por el primer grupo de diseño financiado desde el Estado, formado durante el gobierno de Allende. La idea era tomar un bien que anteriormente sólo había sido accesible para las élites adineradas y hacerlo accesible a las masas”.

Así, el tocadiscos portátil habita en una zona intermedia: “El estilista que hermosea la superficie para excitar el apetito de prestigio por parte del consumidor, es rechazado con desesperación como un ‘cosmetólogo de productos’. El diseñador, se supone, está interesado en temas más serios: su interés está en el concepto del producto, en el mejoramiento de sus características de uso, en la facilidad de su ensamblaje, en la reducción de su costo de producción, en resumen, está interesado en satisfacer necesidades reales. Él produce un diseño apropiado, y no un diseño ‘de prestigio’, como el estilista” (Bonsiepe, 1967).

# Philippe Starck marca la pauta en el diseño: “Nadie está obligado a ser un genio, pero todos deberían intentarlo”

Por Vivian Orellana Muñoz

*Solamente pronunciar su nombre evoca la palabra diseño por excelencia. Ganador de más de una quincena de premios, este hijo de un ingeniero aeronáutico, diseñador de aviones, heredó de él la veta creativa. Nació y estudió en París, convirtiéndose en las décadas del ochenta y del noventa en uno de los diseñadores más connotados en el mundo.*

Arquitecto de interior y diseñador industrial, ha creado desde barcos a lámparas; desde recepciones a bares; desde clubes nocturnos a edificios. Fue el primer francés invitado a TED (Technology, Entertainment & Design) en 2007, en cuya charla explicó, con una gran dosis de su característico humor, por qué ejerce esta profesión. En la ocasión también se valió de la famosa frase “un objeto feo se vende mal” del diseñador industrial también francés Raymond Loewy, creador del famoso logo de Lucky Strike, entre tantos más.

Durante la primera mitad del siglo pasado, muebles y objetos de decoración eran fabricados de manera industrial, producidos en serie, privilegiando la funcionalidad sin mayor interés por la creación en sí. Luego de la crisis del petróleo, en 1973, hubo un giro hacia el uso de materiales tradicionales y, pese a la austeridad económica, jóvenes diseñadores dieron un gran salto, inaugurando el comienzo de la arquitectura de interior. Y aquí es donde aparece en el panorama Phillippe Starck.

## Modificar también es crear

El estilo Starck, considerado a la vez ecléctico e iconoclasta, ha dado nueva vida a numerosos objetos, adaptándose a la naturaleza del artefacto a reinventar. Precisión y funcionalidad son elementos esenciales en su trabajo, pero también el humor y la poesía. Su emblemático Juicy Salif demuestra y resume su impronta: se trata de un utensilio de cocina, un exprimidor con aspecto de araña, diseñado pensando en un calamar, ya que la inspiración le vino un día en que exprimía un limón con las manos para sazonar un plato de mariscos. Creada en 1987, la pieza fue comercializada tres años después por Alessi, la prestigiosa tienda italiana de diseño y arte de mesa. Quizá sea una de las piezas que representa su frase “La idea es volver aceptable un objeto que yo encuentro insoportable”.

Dice que dedica el mismo entusiasmo para crear un cepillo de dientes o una motocicleta, porque, para él, el diseño debe servir al objeto, sea cual sea éste, buscando

lo mejor para su utilidad, con un mínimo de materia y al alcance de muchos, transformando lo que toca con la aplicación de sus tres principios rectores: compromiso ético, ecología y democracia.

Elaboró una carta ética, en su escuela de diseño Ubik, y ha declarado que nunca aceptó ni aceptará encargos para crear provenientes de una empresa petrolera o de fabricantes de armas. Tampoco lo hará para ningún culto religioso: “Nada que provenga posiblemente del mundo del lavado de dinero”, expresó.

▼ *Café Costes, en París, donde puede verse las icónicas sillas Starck.*



▲ *Vista del bar del Hotel M Social, en Singapur, 2016.*

Materializa su idea de democracia buscando hacer objetos agradables para su usuario gracias a la aplicación de la ergonometría, la razón y la simpleza. Ha sido uno de los pioneros en reducir materiales, en procesos que denomina “desmaterialización”. Ejemplo de ello son las sillas livianas llamadas Louis Ghost (2002), para la firma Kartell, que emulan el sillón Luis XV, pero realizadas en policarbonato transparente que les otorga una cualidad de liviandad e invisibilidad. Y a él, un gran éxito de ventas.

Se declaró ecologista antes de que muchos lo fueran en su ámbito, pese a usar el plástico como materia principal de sus creaciones –lo que le ha valido muchas críticas, de las que se defiende diciendo que es peor utilizar la madera–, o empleando plástico reciclado. Ha creado yates que usan energía solar, bicicletas y autos eléctricos, como el V+ (Voltes Electric Car), que se adjudicó el premio del público en el Salón del Lujo y del Desarrollo Sustentable en París.

En esa misma lógica están PATH (Prefabricated Accesible Technological Homes), su propuesta de casa evolutiva, modulable y fabricada con tecnología ecológica (energía térmica fotovoltaica) a un precio razonable según su fase evolutiva y el uso que se le quiera dar, y la sandalia minimalista Ipanema, hecha con un plástico reciclable en fábricas ecorresponsables de Brasil. Hoy –afirma– el diseño no puede ir separado de la ecología y de la idea de salvar el planeta, por lo que creó para Pramac, empresa productora de generadores eléctricos, una eólica para uso particular que le gustaría llegase a ser masiva.

Su concepto de diseño democrático se aplica también en la producción en serie de muchas de sus creaciones que, al no ser piezas únicas, no son onerosas. Vende vía Internet, o –como lo hizo en 1990– a través del catálogo de una popular revista de compras por correspondencia, por el que vendió más de 200 piezas. También ha creado hoteles populares, como los Mama Shelter ubicados en ciudades como Marsella, Burdeos, Los Ángeles y Estambul, que cobran precios costeables pero ofrecen espacios de buen gusto y cafeterías modernas con un estilo híbrido y

casual. La cadena forma parte de los mejores hoteles del mundo, según páginas web especializadas.

Y no todo son divisas para el bolsillo del diseñador: ha ideado, en forma gratuita, la tarjeta NAVIGO, que juega a la elegancia de lo simple, para la empresa estatal de transportes parisina, una sala de espera para un hospital igualmente ubicado en la capital gala y una papelería llamada Elise, cien por ciento reciclable y confeccionada en plástico vegetal producido con almidón de trigo y libre de OGM (Organismos Genéticamente Modificados), que regaló al dueño de la empresa del mismo nombre, quien, preocupado por el medio ambiente, buscaba reciclar en empresas y colegios los papeles de oficina destinados a la basura.

## Discurso provocador

Sin ser un personaje extremadamente mediático, teniendo en cuenta su éxito y extensa carrera profesional, Starck ostenta un discurso atractivo y paradójico en los medios de comunicación: está siempre presente en los lugares donde es necesario difundir su concepto del diseño.

Dice no gustar de la materia, pero busca dar un sentido al objeto. Y reiteradas veces ha declarado que su trabajo es inútil, pues hoy se necesita salvar al mundo y con un objeto de creación no se puede lograr.

Denigra la labor del diseñador. Ha dicho “no soy diseñador”; no obstante afirma que lo que ha creado lo ha hecho muy bien, siempre tratando de obtener un equilibrio entre lo ecológico y lo democrático al servicio de la funcionalidad del objeto.

Algunos críticos consideran que esas frases son simplemente un buen marketing para estar acorde a los tiempos y que Starck es un gran comunicador. Les parece difícil sostener tal discurso cuando se trabaja casi exclusivamente con objetos innecesarios desde el punto de vista práctico, funcional, y con el diseño de lugares de lujo. Sin embargo, Starck utiliza tecnología ecológica, elementos reciclables, y ha incorporado materiales biodegradables y

sin efectos nocivos, como el algodón orgánico a camisetas y preconiza reducir el consumo por el consumo. Siempre en su lógica, afirma: "Vender menos para vender mejor".

### Su brillante carrera

A fines de la década del setenta y comienzos de la del ochenta del pasado siglo, arranca su éxito comercial. Dibuja y diseña sillones y sillas, como la plegable Francesca Spanish, asientos como el Mr. Bliss y luminarias como la Easy Ligth. Destacan en sus comienzos la decoración del mítico club nocturno parisino Les Bains Douches, en 1978, y del legendario Café Costes (1981), en el que destacan tanto los toilettes y las sillas como su gran espacio. Estas sillas estaban confeccionadas con madera prensada y cuero en el asiento, con tres pies, el tercero detrás del respaldo, para facilitar el paso de los meseros. Esta creación es hoy parte de la colección del Centro George Pompidou.

El modisto Pierre Cardin lo recluta como director artístico de su casa de modas y funda su primera escuela

de diseño industrial, la Starck Product, rebautizada como Ubik, en homenaje a la novela de Philip Dick. En 1983, decoró parte de las oficinas del presidente Mitterrand (ver recuadro).

Su éxito no cesa y continúa creando innumerables objetos de diversa índole: cepillos de dientes, escobillas para inodoros, ropa, mesas y, por cierto, más sillas.

La gran empresa de electrónica Thomson Consumer Electronics –actualmente llamada Thomson Multimedia– lo contrató como director del departamento de diseño y creó el primer televisor de madera comprimida, para la marca Saba. Luego revisita el cuchillo Laguiole, objeto tradicional en las familias francesas, y logra una sola pieza de línea pura y simple.

Concibe yates, especialmente uno para el dueño de Apple, Steve Jobs, en 2012, botellas de agua mineral, gafas de sol y el primer edificio privado inflable de Europa, Le Nuage (2014) construido con una materia innovadora, el *efte*, un tipo de polímero termoplástico de gran resistencia

al calor, a la corrosión y a los rayos UV. Ubicado en la ciudad de Montpellier, Francia, está dedicado al confort y recreación de sus habitantes. Como su nombre indica, tiene aspecto de nube y posee cinco niveles con 3.000 metros cuadrados al servicio del bienestar físico.

Su última creación, en 2017, es un cuchillo pelador de verduras manual de la marca de artículos para la mesa y cocina Degrenne.

Nadie duda de que Starck es un referente en el mundo del diseño. Y cómo no, si además de crear innumerables objetos, ha concebido treinta y seis restaurantes, ocho bares y clubes y dieciséis prestigiosos hoteles de lujo, como el elegante Hotel Meurice en París, el Hotel Fasano en Río de Janeiro, en el cual rinde homenaje a los arquitectos y diseñadores brasileños de los años 50 y 60. Y el Faena, en Buenos Aires, donde se pueden ver los retratos de Borges, Gardel o Cortázar y por el que recibió el premio a mejor hotel del año, en 2005, del Wallpaper Magazine, y la distinción de la también revista Condé Nest Traveller, gracias a su estética y ambientación. Sus diseños interiores son verdaderas puestas en escena, como las de un magnífico teatro donde el visitante siempre quedará sorprendido.

Otras destacadas creaciones son el centro cultural multidisciplinario La Alhondiga, en Bilbao; los terminales Eurostar, en Londres y París. Y tres importantes museos: el Groninger Museum, que exhibe arte moderno y contemporáneo en la ciudad homónima en Holanda, y las sedes París y Moscú de la Casa Museo Baccarat, en las que, para respetar el espíritu del cristal, utilizó objetos transparentes, otorgando gran elegancia al lugar. Igualmente ha puesto su estilo en tiendas de prestigio: Alain Mikli, en Nueva York, la del modisto francés Jean Paul Gaultier, la de Hugo Boss y la de la editorial de arte Taschen.



▲ Hotel Faena, Buenos Aires, 2016.



▲ Le Meurice, París, un hotel plagado de guiños y referencias. 2016.



▲ Exprimidor Juicy Salif, 1987.



▲ Sala de espera en la Terminal Eurostar de París.

## Una mirada al diseño en Europa en los años 80

En la década de 1980, en un departamento de Milán, ciudad vanguardista y emblema del diseño, se gestaba entre un grupo de diseñadores industriales posmodernistas, liderado por Ettore Sottsass, el movimiento Memphis. Buscaban romper el conservadurismo, agitando el mundo del diseño e innovando en ideas al servicio de la producción de la imagen, con una propuesta ecléctica. Pretendían, además, reemplazar la palabra diseñador por la de creador.

El mérito de este movimiento fue mostrar que era posible crear muebles y objetos fuera del diseño tradicional, con colores llamativos y matices de humor, echando mano al plástico y valorando las influencias culturales extranjeras, por lo que acogieron a diseñadores de todo el mundo. Creaban en series limitadas piezas de mobiliario simbólicas, cercanas a la escultura, olvidándose del diseño ergonómico y funcional. Sus obras, resultado de la mezcla de nuevas técnicas, excentricidad, color y experimentación, más la influencia de las culturas *pop* y *kitsch* de Estados Unidos, estaban en contraposición con el llamado *good design*, que dominaba en Alemania.

Paralelamente, en Francia, se había creado –en 1979 y bajo el mecenazgo del Estado– la VIA (Valorización de la Innovación en el Mobiliario), plataforma de intercambio y exposición. La idea, gestada por el Codifab (Comité para el Desarrollo de la Industria Francesa del Mobiliario y la Madera) y con el apoyo del Ministerio de la Industria, reunió a un comité de creadores, distribuidores, industriales e instituciones para promover la innovación en el mobiliario, los accesorios de decoración, el arte de mesa, los tapices y textiles de mobiliario. Llevaron a cabo convocatorias permanentes, que daban la posibilidad a los creadores de realizar un prototipo de una de sus obras en gran tamaño, y les otorgaban también una beca. Además, el Estado organizaba un concurso de muebles de oficina y luminarias cuya recompensa era obtener un pedido por parte de la administración. Así, bajo el gobierno de François Mitterrand e impulsado por su ministro de Cultura, Jack Lang, fueron seleccionados cinco diseñadores de interior: Ronald Sportes, Annie Tribel, Marc Held, Jean Michel Wilmotte y Philippe Starck, para decorar las oficinas privadas del Palacio del Elíseo.

## Algunas de sus muchas distinciones

La siguiente frase de Guillaume V., Heilbrunn B., Peyrico, en el libro *L'ABCdaire du design*, indica la razón por la que más se ha destacado su obra: "Philippe Starck es uno de los raros diseñadores que ha promovido su nombre como rango de marca para un público masivo, debido a la gran variedad de objetos y lugares que ha creado y la transgresión que no cesa de aplicar a los objetos de la vida cotidiana".

Es una obra que, por cierto, no ha quedado al margen de galardones importantes. El gobierno francés lo ha distinguido reiteradas veces con las medallas de la Orden de Las Artes y Las Letras por su constante y creativo trabajo, además de otorgarle en 1998 el Gran Premio Nacional de la creación industrial.

En 1997 recibió el Harvard Excellence in Design Award y, en 2015, la prestigiosa revista Wallpaper Magazine le adjudicó el premio Mejor Diseño Doméstico, por la forma y función de su grifería Axor Starck V, para la firma Hansgrohe, hecha de cristal transparente con material orgánico donde el agua discurre como en una cascada. Este grifo abierto de cristal recibió también el premio Innovation Award Best of Best 2015, en la Feria Internacional del Mueble Imm, en Colonia, Alemania. El último galardón es de este 2017: se trata del Germain Design Award, Special Mention en la categoría de cocina, por Gorenje, conjunto de artefactos de alta calidad, con diseño depurado y elegante.

Otra forma de reconocimiento hacia su inagotable labor creadora es la presencia de su obra en los grandes centros y museos del mundo, como el Museo Modern Art de Tokyo, el Museo de Artes Decorativas de París, el Guggenheim y el MoMA, Nueva York, o el Centro Georges Pompidou de París, donde en 2003 se realizó una gran exposición retrospectiva de su trabajo.

Fue escogido para diseñar la antorcha para los Juegos de Invierno en Albertville (1992) y las medallas de los Juegos Olímpicos de 2024, en París.



# Casa Wabi en Oaxaca: Diseño para el arte

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Casa Wabi es el nombre de la sede central de la fundación sin fines de lucro del mismo nombre que opera, además, otros dos centros en Santa María y Ciudad de México. Fue diseñada por el arquitecto japonés Tadao Ando (Osaka, 1941) y tiene su contraparte en Tokio, en la Casa Na-No. El término 'wabi' proviene del concepto *Wabi-Sabi*, una visión estética japonesa que privilegia la belleza de lo imperfecto, idea que está en la base de esta edificación ubicada en la costa oaxaqueña, a pocos kilómetros de Puerto Escondido, frente al Pacífico mexicano. Su objetivo es dar residencia e inspiración a artistas de diversas disciplinas y constituirse en nexo entre el arte y las comunidades locales, principalmente Hidalgo, San Isidro Llano Grande, Cacalotepec, El Venado y Manialtepec, cuyos habitantes literalmente *viven* el arte a través de talleres y otras actividades.



Edmund Sumner



Casa Wabi



Edmund Sumner



Estudio Zabé



Edmund Sumner

## Arquitectura

El área de Puerto Escondido es una de las pocas de América en que se mira el Pacífico de norte a sur, y la construcción sigue la línea de la costa, con un extenso muro de hormigón de 312 m. que separa la sección septentrional, abierta a la comunidad, de la austral, destinada a la reflexión e inspiración de los artistas, frente al mar. Ésta incluye un espacio circular para observar la esfera celeste.

Tadao Ando, Premio Pritzker 1995, concibió la casa en dos segmentos verticales: en el inferior, entre la tierra y nuestros ojos, predominan el cemento y las líneas modernas (pero de acabado tosco), siempre minimalistas, y sobre nuestra vista reinan los materiales naturales característicos de la zona, madera, fibras vegetales y barro.

## Residencias

En el ala surponiente del enclave se emplazan seis estudios dormitorio, destinados a los artistas residentes, quienes son seleccionados de acuerdo a su talento y a su interés por trabajar en estrecho vínculo con la comunidad y en su beneficio. Se busca “propiciar encuentros multidisciplinarios entre generaciones que estimulen sus inquietudes experimentales y creativas, y que contribuyan al desarrollo del tejido social y cultural de la zona”.

A la fecha, han pasado por estas residencias 110 artistas provenientes de 21 países, y han desarrollado más de 80 proyectos comunitarios, tales como talleres de leyendas, cerámica, pintura, dibujo, artesanía en madera y otros.



Edmund Sumner



Estudio Zabé



Estudio Zabé



Casa Wabi



Casa Wabi



Marcos Eduardo Acevedo Silva



Marcos Eduardo Acevedo Silva



Marcos Eduardo Acevedo Silva



Marcos Eduardo Acevedo Silva

## Integración al entorno

Bajo los tejados de palapa y madera, los muros de concreto, que de tanto en tanto dibujan diagonales, dejan pasar la luz del sol por estrechas puertas y ventanillas. La concentración dada al tratamiento del hormigón, por su parte, permite que sobre la superficie de éste se reflejen los colores del atardecer.

Estos y otros detalles dan lugar a bellos juegos de luz y sombra, varios de los cuales han sido captados por la cámara de los visitantes y convertidos en *timelapses*.



Estudio Zabé

### Lo mínimo y lo rústico

El concepto de la Casa, en arquitectura y mobiliario, se apoya en el principio de que los ambientes simples, sin grandes distracciones, posibilitan la detección de lo esencial. Los materiales nobles, su textura y aroma, contribuyen, en tanto, a conectar a los artistas con los elementos culturales que han sido el cotidiano oaxaqueño por siglos.

Ni materiales sintéticos ni metales pintados; ni piedra pulida ni maderas lacadas. No hay en este sitio nada por completo terminado.



Casa Wabi

### Trabajo con la comunidad

Casa Wabi acoge proyectos por el rescate de recursos y oficios ancestrales. Es así que el arquitecto japonés Kengo Kuma desarrolla un complejo sustentable que incluye huerto, gallinero e invernadero, y hace uso de técnicas tradicionales de construcción. La idea es preservar especies locales como la parota, el macuil y la majahua, y “fomentar una educación ambiental”. Esto se suma al pabellón de barro, diseñado por el portugués Álvaro Siza (Premio Pritzker 1992), que acoge talleres y cuenta con un horno.



Estudio Zabé

### Referencias

Casa Wabi: <http://casawabi.org>  
Dezeen, diseño y arquitectura: <http://dezeen.com>

### Fotografías

Marcos Eduardo Acevedo Silva  
Edmund Sumner  
Estudio Zabé

### Enlaces sugeridos

Casa Wabi Facebook, *timelapse*:  
<https://www.facebook.com/CasaWabi/videos/1743766769170491/>  
Casa Wabi Facebook, video:  
<https://www.facebook.com/elpaismexico/videos/1458124540973748/>

# Gotas de tinta

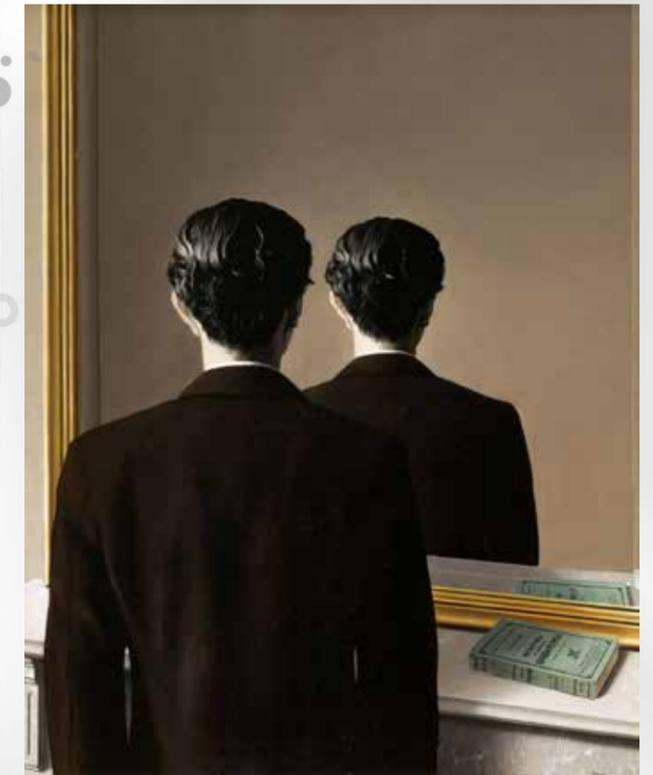
## El yo objeto y el tiempo

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Un ejercicio de data sólo mediana en la vida del hombre y en el arte es el intento por pasar de observador a ente observado, por lo general no en términos excluyentes, sino deviniendo objeto sin dejar de ser sujeto, volcar la mirada sobre quien mira, convirtiendo el acto estético en un círculo, aunque Borges, por ejemplo, haya elegido la línea recta: cruzar la calle, mirarse desde la acera de enfrente y referirse a sí mismo en tercera persona, en *Borges y yo*. Distinta opción tomó Neruda en su *Autorretrato*, poema que pasa de la simple prosopografía, “duro de nariz,/ mínimo de ojos, escaso de pelos/ en la cabeza, creciente de abdomen,/ largo de piernas”, a la descripción vía etopeya contenida en los versos “inoxidable de corazón”, o “incansable en los bosques, / lentísimo de contestaciones,/ ocurrente años después”. Aquéllos dando cuenta del ser cosificado, y éstos del ser complejizado. O, desde otra perspectiva, los primeros acotados a un momento; los últimos articulados con el paso del tiempo.

Para cuando el hombre tomó conciencia del *yo* y el *otro*, es decir, para cuando daba un paso adelante en su proceso de maduración como especie, estaba aún en pañales en materia de manifestaciones artísticas; debió esperar aún varios siglos para desarrollar las artes, y lo hizo desde una nueva infancia, iniciando ahora un lento crecimiento que dejara atrás la representación del mundo observado y diera paso a la de sí mismo, el ‘estadio del espejo’ del arte, en términos lacanianos. La pluma escogieron unos; el pincel, otros, para plasmar la propia figura, cuando menos según refiere la historiografía del autorretrato, el más antiguo de los cuales dataría de la Edad Antigua y habría sido concebido en Egipto. Hoy las disciplinas plásticas, sometidas por la historia a diversas tendencias y estilos, parecen haberse acercado a una búsqueda tradicionalmente asociada a la literatura, cuando el pintor pretende capturar no sólo sus rasgos, gestos y expresiones, sino también la atmósfera vital que le acompaña para volcarla sobre la tela. Ejemplo de ello son los varios autorretratos de Pablo Picasso, concebidos en el curso de 78 años, y en los que pasea por el cloisonismo, la pintura figurativa, el cubismo o el expresionismo extremo.

En unos representó su rostro, su mirada; en otros expresó su postura ante la vida y el arte. Pero son y seguirán siendo instantes atrapados en color; una seguidilla de ellos podría quizá constituir un retrato del ser, lo que una autobiografía consigue –o debería conseguir– en una obra única. Son la representación de un momento en la pintura y la de una vida en las letras, o, dicho de otro modo, la sincronía del autorretrato y la diacronía de la autobiografía, dos abordajes complementarios, que no opuestos, del *yo* en el arte.



▲ René Magritte. *La reproduction interdite*, 1937.

## La guerra por ser yo

## LEOPOLDO MARÍA PANERO

## bajo el prisma de Benito Martínez-Martínez



Ilustración de Marcelo Escobar

*En la cárcel se rompe la odiosa dicotomía entre lo público y lo privado, se rompe con la odiosa estructuración social del aislamiento... la cárcel es el útero materno y, fuera de él, el yo se fortalece y empieza la guerra más inútil y sangrienta; la guerra por ser yo, para lo cual haría falta que el otro no existiera...*

Leopoldo María Panero, *El desencanto*.

La rebeldía se paga cara, cualquier forma de rebeldía; pero en una familia tradicional y acomodada de la España franquista la rebeldía es un pecado mortal que, más allá de la muerte física, se paga con la muerte moral y social. La diferencia se paga cara, toda la diferencia; pero en una sociedad marcada por los dictados de una Iglesia Católica omnipotente y un régimen político dictatorial y retrógrado, la diferencia es delito, crimen, anormalidad condenable y condenada. Muerte moral, aislamiento social, degradación física, represión, cárcel, abandono y *cura* de la diferencia, fueron los golpes de cincel que tallaron la figura del poeta.

Todos los poetas están locos. Pero Leopoldo María es para muchos el más loco de todos. Hijo de Leopoldo Panero, controvertido escritor muchas veces estigmatizado como "poeta oficial" del franquismo, pero que mantuvo relaciones estrechas con intelectuales progresistas de la época, su rebeldía –antes que su poesía– se reveló, como para muchos otros jóvenes de los años sesenta y setenta del siglo XX, en el consumo de drogas, varios intentos de suicidio y una cierta militancia antifranquista, que le costó la cárcel. Bisexual, su comportamiento social no mejoraría las cosas para él.

A su muerte, en 2014, el periodista Javier Rodríguez escribe en *El País* que Panero era "un hombre irreductible, más fácil de tratar para los rockeros que para los catedráticos"; de hecho, colaboró con ciertas bandas de rock y músicos alternativos que musicalizaron sus textos.

Trataron de curarlo: de las drogas, de la homosexualidad, de la poesía, de la diferencia, de la rareza; convirtieron en *maldito* a quien en realidad resultaba molesto. Pasó su juventud y casi toda su vida en hospitales psiquiátricos; su madre, escritora venida a menos por su

matrimonio con el padre dominante, lo internó una y otra vez. Los tratamientos médicos y los electrochoques no lograron sin embargo doblegarlo por completo, pero se desarrolló en él un cinismo agudísimo, un profundo desprecio por casi todo y una grave paranoia.

Para el catedrático Jenaro Talens, "Panero no cesa de reivindicar lo apoteótico, lo imperfecto, lo 'descuidado' como horizonte de trabajo. En alguna medida ello explicaría... la repetida negación de lo poético (es decir de lo artístico) en cuanto tal que ambas verbalizan... lo fragmentario, lo incoherente y en general todo aquello que busca situarse en el territorio del exceso (coprofilia, incesto, impotencia, homosexualidad, sadismo, masoquismo etc.), no entran en los poemas como provocación sino como síntoma, porque si no son 'la' verdad al menos forman parte también de una (otra) verdad".

La cita muestra la dificultad, incluso para los más finos estudiosos, de diferenciar entre el personaje –nacido en Madrid en junio de 1948– y su obra; entre el discurso poético y la experiencia de vida; tan vitalista, nerviosa e intimista es la poesía de Panero, miembro de una generación cuya principal característica es haber sido publicados en un mismo y discutido volumen, *Nueve novísimos poetas españoles*, una recopilación de José María Castellet de 1970. Un grupo formado por personalidades fuertes de la poesía, algunos tan cercanos a la persona de Panero como el catalán Pere Gimferrer, pero con estilos muy diferentes.

Y si es tan difícil diferenciar al poeta de su poesía es quizás –no se puede afirmar sentenciosamente– porque Panero es poeta de la pérdida, del vacío, de la distancia y el frío, de todo lo que no es, no está, ni aparece, y todo esto en él se confunde y esa inmensa ausencia es la única presencia tangible, perceptible ya desde sus primeros poemas: "Pero el viento deshace las últimas nieblas/ otros creen que es el frío en las manos caídas/ Olvidan que la llama no sólo se apaga en sus ojos/que después no es el frío, es aun menos que el frío". (*Canto a los anarquistas caídos sobre la primavera de 1939*).

La vida de Panero, como su poesía, es la angustia constante por sobrevivir a la aniquilación. La aniquilación familiar, social, la condena al individuo a una no existencia, que es la condena del poeta al silencio. Por eso escribe mucho, de manera desmedida y automática, aprovechando su locura para dar rienda suelta a todas sus pulsiones, cultivando sin quererlo la imagen de maldito o marginal, aunque en realidad le publican todo y sale y entra de los manicomios como de su casa. Odia el psiquiatra de Mondragón, donde según dice lo quieren matar, envenenándolo, en una conspiración de dimensiones universales, pero se interna por voluntad propia en otros, como en Las Palmas de Gran Canaria.

El consumo de drogas, agregado a la medicación psiquiátrica intensa colocaron con frecuencia al poeta en sus propios universos paralelos –los famosos paraísos artificiales de Baudelaire–, pero no como la herramienta de creación que eran para el poeta francés, sino como vivencia o sobrevivencia, una manera de escapar, al menos momentáneamente, a la muerte y al suicidio como su vía más directa: "Y para qué morir si en los barrios adonde/ el carmín sustituye a la sangre/ nos dan por 125 ptas, algo que según dicen es un sucedáneo de la miel" (*La canción de amor del traficante de marihuana*). O como en *Condesa morfina*: "Y en la noche escuché tu abrazo/ correcto y

silencioso/ señora/ hermosísima dama/ que en la noche juegas un blanco juego/.../ pura como el hielo tú eres...".

La muerte no está lejos (y para qué morir, dice el traficante), nunca está lejos para el hombre como para su obra. Recuerda Panero en el documental *El desencanto* la frase de un tío a su madre cuando se enteró de que consumía drogas a raíz de uno de sus múltiples intentos de suicidio: "lo peor no es que se haya suicidado, lo peor es que toma drogas". Entonces empezó la larga peregrinación por psiquiátricos –ya había estado preso– y una relación con la madre represora que él describiría como de amor/odio. Escribía muchísimo, compulsivamente, y publicó decenas de libros de poesía, ensayos y traducciones; sus escritos parecen destinados a sí mismo o a sus propios fantasmas; el lector desaparece. Su dicotomía fue escribir o suicidarse, o suicidarse escribiendo. No tuvo suerte; murió el 5 de marzo del 2014 en el manicomio de Las Palmas de Gran Canaria.

"Todos nosotros somos niños muertos, clavados en la balaustra como por encanto, como sólo saben esperar los muertos/ Se diría que has muerto y eres alguien por fin, un retrato en la pared de los muertos,/ un retrato de cumpleaños con velas para los muertos/ Pero a nadie le importan los niños, los muertos/ a nadie los niños que viajan/ solos por el país de los muertos/ y para qué, te dices, abrir los ojos al país de los ciegos". (*A mi tía Margot*). "Has muerto y eres alguien por fin", ahí está ese vínculo entre muerte y sentido de la vida que palpita en cada suicida, morir para vivir fuera de sí mismo; para vivir en el otro. La guerra por ser yo.

Atormentado, cínico, brutal, incoherente, rebelde, feliz por ráfagas, depresivo y triste, pero... ¿loco? Quizás sí, pero ese es un concepto propio a la psiquiatría, no a la literatura, aun menos a la poesía. ¿Importa? Importaban las tinieblas de la existencia y del ser a aquel niño que a los cuatro años preguntó a su padre, ante la sorpresa turbada de sus invitados: "Papá, cuando se apaga la luz, ¿adónde va lo claro?".

## FUENTES

- \* Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Madrid, 1970.
- \* Panero, Leopoldo María. *Poesía completa 1970-2000*. Visor, Madrid, 2001.
- \* Panero, Leopoldo María. *Poesía completa 2000-2010*, Visor, Madrid, 2013
- \* Panero, Leopoldo María, *Agujero llamado nevermore*, Cátedra, Madrid, 2000.
- \* De poesía y su(b)versión; reflexiones sobre la escritura denotada de Leopoldo María Panero (prólogo a *Un agujero llamado nevermore* Cátedra, Madrid, 2000).
- \* Fernández, J. Benito, *El contorno del abismo; vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Tusquets, Madrid, 2006.
- \* Chavarrí, Jaime, *El desencanto* (documental), Madrid, 1976.
- \* Beut, Jacobo, *Un día con Leopoldo María Panero*, Madrid, 2005.
- \* Sánchez Dragó, Fernando, *Negro sobre blanco*, emisión de televisión, 1999.

# Flaubert, un maestro de la exactitud

Por Jorge Calvo

*“Ser estúpido, egoísta y estar bien de salud,  
he aquí las tres condiciones que se requieren  
para ser feliz. Pero si os falta la primera,  
estáis perdidos”*

Gustave Flaubert

Cumplidos 137 años de la muerte del autor de obras como *Salambó* y *La educación sentimental*, considerado uno de los mejores novelistas occidentales y el tercero de los grandes del realismo francés, junto a Stendhal y Balzac, se reconoce a Gustave Flaubert su mayor mérito en *Madame Bovary*. Pero aquél también reside en la absoluta e ineludible seriedad, en la devoción que entrega al dominio de su arte y a la construcción de un estilo, cuyo mejor ejemplo fue su interminable búsqueda de *le mot juste* (‘la palabra exacta’).

Gustave Flaubert nace en 1821 en la ciudad de Ruan, Francia, y fallece 58 años años después, en Croisset, debido a una hemorragia cerebral, cuando corría mayo de 1880. Hijo de un médico de provincia, desde muy temprana edad evidencia un interés desmedido por la literatura; una pasión febril y entusiasta que plasma en la revista literaria *Colibrí* que él mismo redacta íntegramente y en la que se puede distinguir los gérmenes de todos los temas que más tarde lo llevarán a convertirse en un gran escritor. Su trabajo sentará las bases de la novela moderna para el mundo occidental al punto que importantes ensayistas y narradores dedicaron voluminosos textos a examinar su obra. De estos ensayos nos parece pertinente destacar al menos dos: *El idiota de la familia*, de Jean Paul Sartre, y *La orgía perpetua*, de Mario Vargas Llosa.

Ingresa en el Colegio Real de Ruan donde se le considera un vago; sin embargo se inicia en la literatura a sus once años. Continúa estudios en el Instituto de Ruan sin mostrar demasiado entusiasmo. Durante el verano de 1836 conoce, en Trouville, a Elisa Schlésinger, mujer que causa una profunda impresión en el joven Flaubert quien la convierte en el gran e imposible amor de su vida, circunstancia que después se ve reflejada en su novela *La educación sentimental*.

En 1840, luego de resultar eximido del servicio militar, inicia con poca convicción los estudios de Derecho en París. Es un joven lleno de vigor y, a pesar de su timidez, posee una cierta gracia, es muy entusiasta e individualista y aparentemente no tiene ninguna ambición. Conoce a los escritores Maxime du Camp y Victor Hugo. En este período realiza algunos viajes. En junio de 1844, Flaubert, que amaba el campo y detestaba la ciudad, deja los estudios de Derecho con el pretexto de reponerse de un acceso de epilepsia, mal que siempre se esforzó en ocultar, y abandona París para regresar a Croisset, cerca de Ruan.

## El idiota de la familia

A consecuencia de ciertos trastornos psicológicos, debe sortear una serie de continuos padecimientos. “Tengo la convicción de haber muerto varias veces”, escribió en una epístola incluida en el libro *Cartas a Louise Colet*. Flaubert en ese momento desconocía que a través de esas misivas se podría más tarde reconstruir el proceso que nutría su obra creativa y, en particular, el soporte de *Madame Bovary*. Aquejado desde la juventud de una neurosis, tras la muerte inesperada de su padre y de su hermana Caroline, se recluyó en la finca paterna, donde viviría de las rentas que aquél le heredó. Se afirma que el ver a su hijo convertido en un ser inútil, aceleró la muerte del padre. La casa, que compartió desde entonces con su madre y la sobrina que dejara huérfana su hermana, y que formaba parte de esa agradable parcela a orillas del Sena, fue el hogar de Flaubert hasta el final de sus días. También en este sitio inicia su trabajo literario, por ejemplo, la primera versión de *La educación sentimental*.

Louise Colet era una poetisa recatada y fue su amante. En la correspondencia entre ambos ella muestra una reiterada molestia ante el hombre que siempre se escudaba bajo las faldas de su madre. Flaubert le describía estados horribles de su progenitora, poblados de alucinaciones fúnebres. Ella fue otro de los grandes amores del escritor, a la sazón el prototipo del artista solterón, mimado y a veces tiranizado por el cariño maternal.

Flaubert obtiene dividendos de su neurosis; de alguna forma se le revelan ciertos fenómenos psíquicos ignorados por los demás, o de los que, más bien, nadie había dado cuenta. La enfermedad determina, de hecho, su ingreso a la literatura, “como antiguamente se entraba en una orden religiosa, para gustar en ella todos sus goces”, en palabras de Emile Zola. Y ésta lo salva, pues en su juventud se aburría atrozmente, se torturaba con toda clase de

melancolías y fantaseaba con el suicidio.

Así lo plantea en *El idiota de la familia*, un extenso estudio de carácter biográfico sobre Flaubert, Jean-Paul Sartre, quien lanza la hipótesis de que el escritor de Ruan sacó un beneficio secundario de su enfermedad como solución a sus problemas. En el marco de una antropología que integra marxismo y psicoanálisis, Sartre se ocupa de la neurosis de Flaubert como una realidad única, tratando de descubrir su contexto social y psicológico. Al calificarlo de pasivo y despectivo, indica que en su comportamiento personal, y más tarde en toda su obra, se reflejan las consecuencias de relaciones familiares anómalas: un padre tirano, una madre poco afectiva, el modelo que debe seguir de su hermano mayor y los problemas constantes en su relación con las palabras, pues sólo logró aprender a leer entre los siete y ocho años, situación que lo convirtió en el idiota de la familia.

Poco tiempo después de la muerte de su padre, en 1846, Flaubert inicia el proceso escritural al que dedicará de una manera exhaustiva la mayor parte de su vida. En septiembre de 1849 concluye la primera versión de *La tentación de San Antonio*.

Lo que sigue es un episodio famoso en la historia de la literatura universal. Se ha escrito páginas y páginas que refieren cómo Gustave Flaubert hizo venir a casa a dos de sus amigos escritores y en cuatro jornadas maratónicas les leyó a viva voz, dramatizando, gesticulando, cambiando de tono, durante ocho horas diarias, divididas en períodos de cuatro horas, el interminable mamotreto de la versión original de *La tentación...* (y aun sufriría dos versiones más hasta que, finalmente en 1874, es decir, 28 años después, apareció publicada en su versión definitiva, que se habría reducido a la mitad del original). El asunto es que la leyenda narra que Flaubert concluyó la lectura y, expectante, iluminado, eufórico, golpeó la mesa: “Bueno, les toca a ustedes. Díganme francamente lo que piensan”. Los amigos no vacilan, son lapidarios: “Nuestra opinión es que debes echarlo al fuego y no volver a hablar jamás de eso”. Flaubert se indigna y la discusión se prolonga largas horas, hasta que termina admitiendo el fracaso y pregunta: “¿Qué puedo hacer?”. El consejo de los amigos recuerda las instrucciones que el Kansas City Star le impartía a Ernest Hemingway: “Renuncia a temas difusos, deja de lado el lirismo y la verborrea inútil. Busca un asunto banal, de esos que abundan en la provincia y trátalo de manera natural, evitando las digresiones y los desvaríos”.

Al día siguiente, desde el jardín de la casa, los amigos contemplan el Sena, cuando uno de ellos se vuelve hacia Flaubert y le pregunta: “¿Y por qué no escribes una novela basada en la historia de Delaunay?”. Flaubert alza la cabeza, feliz: “¡Qué gran idea!”.

## Nace una técnica

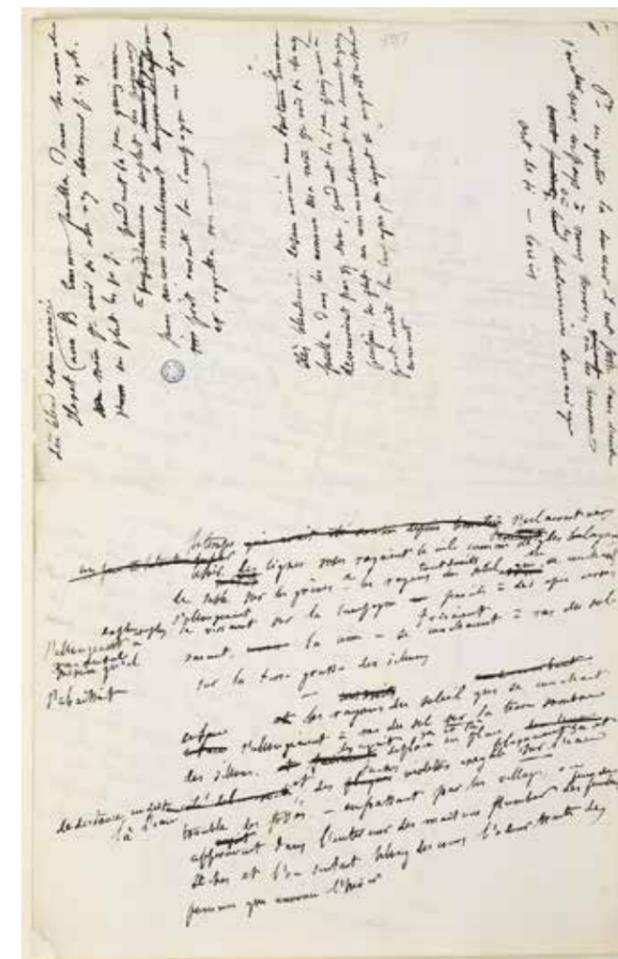
Este es el momento en que concibe *Madame Bovary* y es, simultáneamente, el punto de quiebre entre el tipo de literatura que se venía haciendo y el tratamiento de la literatura moderna que nace precisamente con esta novela. Innumerables tratados, ensayos y textos, a través de análisis objetivos y en función de reglas universales, pretenden explicar la influencia decisiva que *Madame Bovary* tiene sobre las obras que se escribieron después. Especialmente de aquellas que acusan expreso recibo del

aporte fundamental de Flaubert en el modo de tratar la materia narrativa: Buscando huir de la verborrea insulsa y el lirismo vacuo, el escritor galo se autoimpone un duro e implacable aprendizaje como novelista, que contempla, entre otras cosas, el principio casi científico de observar la realidad.

Flaubert decide que en sus obras absolutamente nada puede quedar a merced de la pura inspiración. Y, si antes trabajaba con empeño y precisión el estilo de su prosa, al desterrar toda forma de lirismo se obliga a practicar un estilo que le impone una muy escrupulosa devoción, como lo prueba su incansable persecución de *le mot juste* a que hacíamos mención al arrancar este artículo.

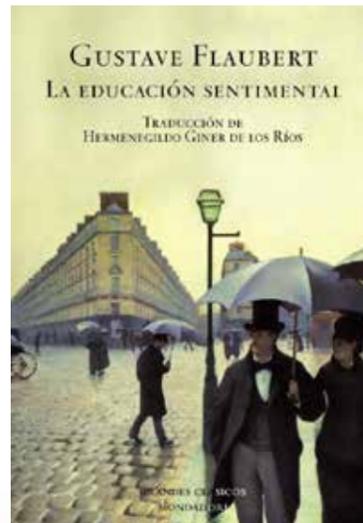
La realidad por él creada debe traslucir la belleza de la irrealidad, de modo que no le interesa filtrar a su escritura la experiencia personal que la alimenta, así como tampoco se permite verter opiniones. Con Flaubert muere el narrador omnisciente, ubicuo y opinante. Él busca permanecer oculto en el texto, estar (como Dios) en todas partes y en ninguna. Esto explica el esfuerzo enorme de documentación y preparación que le supuso cada una de sus obras (como queda probado con los tres intentos de *La tentación de San Antonio* antes de publicarla), en las que nada se enuncia sin estar previamente controlado. Un trabajo semejante emprendería un siglo más tarde Truman Capote con *A sangre fría*.

▼ Manuscrito de *Madame Bovary*.





▲ Mia Wasikowska en escena del filme *Madame Bovary* (Sophie Barthes, Francia / Bélgica / EE.UU., 2014).



▲ Portada de *La educación sentimental*.

### Madame Bovary

Es una obra maestra publicada en 1856, y se la puede comparar con creaciones como *El Quijote* o *Hamlet*. Trata, en esencia, la vida de una joven esposa atrapada en el estrecho orden de un mundo pequeñoburgués y provinciano que aspira y se desvive por una vida mejor, colmada de intensidad y de pasión.

Emma, la protagonista, es una mujer mal casada, víctima de sus propios sueños románticos, y representa, a pesar de su propia mediocridad, toda la frustración que, según Flaubert, había producido el siglo XIX, centuria que él odia por identificarla con la mezquindad y la estupidez que a su juicio caracterizaba a la burguesía. *Madame Bovary* es considerada la obra más importante del autor francés y en ella la monotonía y las desilusiones de la vida cotidiana (el subtítulo es "Costumbres provincianas"), el adulterio y el suicidio aparecen por primera vez como temas de la literatura.

La publicación de esta novela, que trajo la inmediata consagración de Flaubert, le creó también serios problemas. Atacado por los moralistas, que condenaban el trato que daba al tema del adulterio, fue incluso sometido a juicio, lo cual lo decidió a emprender un proyecto fantasioso y barroco, lo más alejado posible de su realidad. La sociedad burguesa de entonces se guiaba por la ética victoriana, que reprobaba todo cuestionamiento a la institución matrimonial. Finalmente, resultó absuelto. El mismo año fue también llevado a juicio el autor de *Las flores del mal*, Charles Baudelaire.

Según Mario Vargas Llosa, *Madame Bovary* puede considerarse la primera novela moderna, por, entre otras consideraciones, el empleo de la técnica del monólogo interior y las características antiheroicas de los personajes.

### La búsqueda del pasado

Entonces Gustave Flaubert inició un largo recorrido por Egipto, Asia Menor, Turquía, Grecia e Italia y cuyos recuerdos nutrirán su obra futura. Los viajes desempeñaron un papel importante en su aprendizaje y los complementó con profundas investigaciones eruditas. Nace, gracias a ello, su siguiente novela: *Salambó* (1862).

La novela recrea con asombroso detalle los esplendores y miserias de la Antigüedad, las peripecias de su heroína, así como su historia de amor ambientada en Cartago. El fasto y la crueldad de este mundo remoto, el fragor de las luchas, la angustia de los asedios, el vigor de sus personajes, hacen sin duda de esta novela una de las diez mejores nunca escritas dentro del género histórico. Gustave Flaubert, tardó cinco años en escribir *Salambó*, recopiló datos, leyó a los clásicos e incluso visitó la mismísima Cartago, ya en ruinas, para poder hacer de su novela un retrato lo más fidedigno posible: cada una de las descripciones de esos paisajes extintos, cada olor, salió de la imaginación y del trabajo de campo de este escritor.

*Salambó* cuenta la revuelta conocida como Guerra de los Mercenarios, acaecida en Cartago en el siglo III a.C. Tras la Primera Guerra Púnica, los soldados mercenarios que los cartagineses habían contratado para luchar por ellos se rebelaron al no recibir los pagos prometidos; esto condujo a una sangrienta guerra civil que duró más de cuatro años y provocó miles de muertos en ambos bandos. Flaubert toma como punto de partida este suceso para narrar el papel que Salambó, hija ficticia del caudillo cartaginés Amílcar Barca, juega en el desarrollo y fin de la guerra, ya que el líder de los mercenarios, Mato, cae rendido de amor por ella cuando la divisa por vez primera durante el asedio inicial a la ciudad.

Con esta obra Flaubert alcanza una maestría indiscutible como narrador. Aunque no deja de ser cierto que la profusión de detalles, de sensualidad y de descripciones puede sobrepasar al lector, que asiste confuso a una retahíla de enumeraciones que llegan, en algunas ocasiones, a distraer del propio relato. El escritor francés optó por crear una novela que se cimenta en las crónicas de autores latinos y griegos, usando una gran cantidad de información histórica y proporcionando al lector un contexto social de una minuciosidad extrema. Las referencias a costumbres, vestiduras, armas, alimentos o vegetación son tan abundantes como precisas.

Aunque la trama sea casi una excusa para que el talento literario del autor se luzca en la recreación de escenarios y personajes, lo cierto es que estamos ante una obra que

aborda los desastres de la guerra con tanto colorido como crudeza. A lo largo de sus páginas encontramos amores, traiciones y actos heroicos, pero siempre está presente el dolor de la lucha, las pérdidas de todo tipo que acarrea y el vacío que inevitablemente deja tras de sí. *Salambó* es una obra preciosista, casi simbolista, pero con un marcado carácter de crónica; Flaubert no deja en ningún momento que olvidemos que la historia que narra es la de una lucha cruel y violenta, aunque el amor y el deseo asomen en forma de voluptuosas sensaciones.

El personaje que da título a la obra, por su parte, encarna el castigo por la desobediencia y el desafío a la autoridad. Si bien el robo del manto sagrado de la diosa, el *zaimph*, parece condenarla a un destino funesto, lo cierto es que su futuro se ve marcado por su relación con Mato, al que aborrece como enemigo de su pueblo, pero al que no puede evitar admirar (incluso amar) como hombre libre, valiente y obstinado. Esta obra de apabullante sensualidad, luce una enorme riqueza expresiva y pasajes que son una delicia para los amantes de la narrativa exuberante. Es un prodigio de belleza y literatura; el maestro francés consigue cuajar una historia clásica, plagada de datos sin resonancia artística, en una obra vital, emocionante, violenta, hermosa y, sobre todo, humana.

En 1869 publica otra obra maestra *La educación sentimental*. Convertido en estudioso observador de las costumbres de su época y utilizando muchos de sus recuerdos de su juventud e infancia, el 1 de septiembre de 1864 comenzó a escribir la segunda versión, publicada en 1869 por la editorial Michel Lévy. Hasta entonces la vida de Flaubert había sido relativamente feliz, pero pronto sufrió una serie de desgracias. Durante la Guerra franco-prusiana en 1870, soldados prusianos ocuparon su casa. El escritor comenzó entonces a padecer enfermedades nerviosas.

Sin duda, *La educación sentimental* constituye en su carrera literaria un hito que puede extenderse a la historia de la literatura. La ascensión social del joven Frédéric Moreau y su imposible enamoramiento de la señora Arnoux, esposa de un conocido empresario, constituyen una trama inolvidable, escrita con la pulsión estilística propia del genio francés y desarrollada en un marco histórico tan convulso como fue la revolución de 1848.

Lo que comienza siendo una historia más o menos típica sobre los afanes de gloria de un joven burgués de provincias pronto deviene algo más gracias a la mano maestra de Flaubert. Esa educación a la que alude el título hace referencia, cómo no, al aprendizaje amoroso de Frédéric, quien pronto descubre la imposibilidad de conseguir que la señora Arnoux sea su amante (algo que ansía en función de los beneficios sociales que cree que le puede proporcionar) y dirige sus esfuerzos seductores hacia otras mujeres, como son la señora Dambreuse, una acaudalada dama parisiense, o Rosanette, una "señorita de compañía" cuyos afectos se disputan varios conocidos del protagonista. Pero hay mucho más en *La educación sentimental* que un simple recuento de desventuras pasionales. Flaubert nos ilustra sobre la sociedad francesa de mediados del siglo XIX y su agitación permanente; los distintos estratos están fielmente representados gracias a la multitud de personajes secundarios que desfilan por sus páginas: el señor Arnoux, empresario boyante que debido a sus ínfulas comerciales termina casi arruinado;

Dussardier, un joven obrero que se involucra en la incipiente revuelta y que se mantiene fiel a sus ideas hasta su funesto fin; Sénecal, ambicioso empleado que coquetea con diversas corrientes políticas, o Pellerin, artista de grandes ideales, pero incapaz de plasmar sus teorías sobre lienzo alguno.

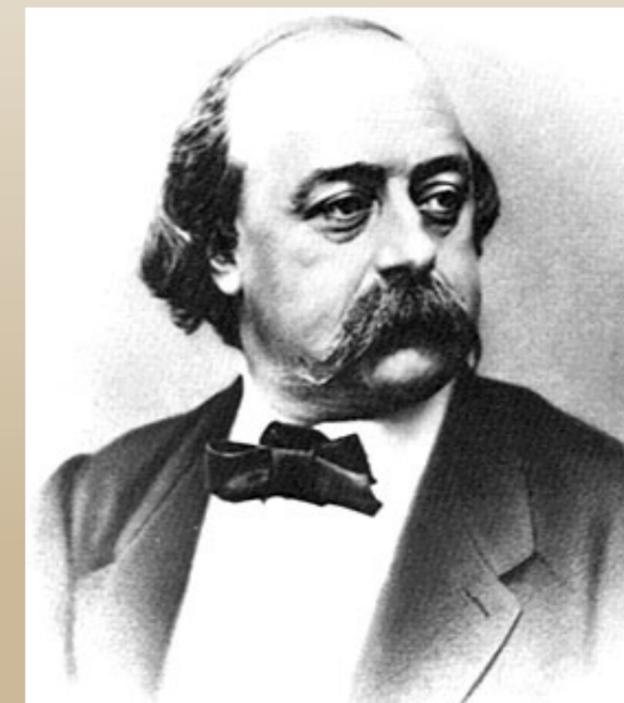
La agitación social de la época está dibujada en las idas y venidas, ascensos y caídas, de todos estos personajes, incluido el mismo Frédéric, que, aunque va ascendiendo en el proceloso universo parisino, también va dejando algo tras de sí: su inocencia. Flaubert no explicita esa pérdida, sino que apenas la insinúa: no es tanto que el joven "se venda" o pervierta sus ideales (dado que carece de ellos y no tiene una noción clara de lo que persigue, lo cual muestra su petulancia e inexperiencia), sino que el desencanto y el tedio se apoderan de él, haciendo que el final de la novela, presente un poso de amargura notable.

La revolución de 1848 que va fraguándose a lo largo de todo el libro es una metáfora de la propia revolución que muchos de los personajes van sufriendo en su propio interior: cambios de ideales, identidades volubles, alianzas insospechadas, etc. De un modo u otro, parece decirnos el autor, el hombre se ve abocado a encarar el destino de sus semejantes, y es probable que a través de su actuar se pueda juzgar su catadura humana y moral.

*La educación sentimental* es una novela de novelas: un libro inacabable que puede releerse para encontrar nuevos referentes, nuevas pistas, nuevos detalles.

Su última gran obra, *Bouvard y Pécuchet* (1881), que quedaría inconclusa a su muerte, es una sátira despiadada y salpicada de humor sobre las ansias de conocimiento de la Ilustración. El conjunto de la obra de Flaubert se puede entender como una sátira de su tiempo, incluido un brillante, aunque inacabado, *Diccionario de los lugares comunes* (1911).

▼ Gustave Flaubert.



## Jorge Objeto: el experto en virus

Juan José Rodinás

Me gustaría que estas cosas me dejaran, me gustaría que no haya cosas. Estos paquetes de realidad en la garganta pasando factura a este cerebro que paga su hipoteca. Hoy pagué las cuentas, como siempre, y, con suerte, alcanzó el dinero. No alcanzó la cabeza del dinero para decir paisaje, sol y comadreja. ¿Para qué estudié? Todos los días invento un virus nuevo, pero ocurre que estoy solo en este cementerio de las cosas: me gustaría que no haya cosas. De niño quería ser piloto, que es como pájaro de humanos, que es como pájaro, pero. No filosofía. La realidad es que hoy bebo y otros hacen cosas. Me gustaría que no haya cosas, me gustaría que no haya humanos. Todos hemos olvidado lo que un día, contra la belleza de una playa cubierta de basura, queríamos hacer. *Ese pañal usado. Esa jeringa rota.*

Un auto abandonado  
hoy es más bello que las nubes.

### Juan José Rodinás (Ambato, Ecuador, 1979)

Estudió literatura y periodismo en Quito e hizo cursos de traducción en Madrid. Ha publicado *Los rastros* (Quito, 2006), *Viaje a la mansedumbre* (Barcelona, 2009), *Barrido de campo* (Arequipa, 2010), *Código de barras* (Quito, 2011), *Cromosoma* (Quito y Santiago de Chile, 2011), *Estereozen* (Lima, 2012) y *Anhedonia* (Popayán, 2013). Antologías personales son *Los páramos inversos* (2014) y *9 grados de turbulencia interior* (2014).

Sus poemas han sido incluidos en libros como *Línea imaginaria* (Santiago, 2016) *Equinoccio* (Guadalajara, 2015), *Bandadas* (Bogotá, 2014), *País imaginario* (Madrid, 2014) o *Poesía de Ecuador* (Madrid, 2009). Recopiló –junto con Luis Carlos Mussó– el libro *Tempestad secreta. Muestra de poesía ecuatoriana contemporánea* (Quito, 2010). Como traductor publicó el libro *Una cosa natural. Veintinueve poetas norteamericanos*.

Formó parte del comité editorial de la revista de poesía Ruido Blanco y fue editor de varios libros bajo ese sello. Ha obtenido algunos reconocimientos como el Premio Internacional de Poesía Joven La Garúa 2007 y el Premio Festival la Lira 2013. Actualmente es candidato doctoral en la Universidad de Leeds e investiga la relación entre el paisaje y las identidades nacionales en la obra de dos poetas ecuatorianos y dos uruguayos. Su último publicado se titula *Kurdistán* (Juliaca, 2017).



## Reseña literaria

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Un año después de la publicación en Rumania de la antología poética bilingüe titulada *Vertebral*, ve la luz en Chile una reedición revisada de esta selección de catorce autoras.

Fue Carmen Troncoso quien, convocada por la publicación multilingüe Horizont Literar Contemporan y su director Daniel Dragomirescu, lideró la iniciativa en Bucarest y quien ha unido sus esfuerzos con Signo Editorial para lograr la materialización de este libro en Santiago. El volumen circulará ahora desde los primeros días de diciembre próximo en el extremo opuesto del orbe y AguaTinta tuvo acceso a la totalidad de su contenido cuando recién ingresaba a imprenta.

Se trata de piezas escogidas entre el trabajo de Maritza Barreto, María Alejandra Basualto, María Elena Blanco, Margarita Bustos, Damaris Calderón, Fanny Campos, Amanda Espejo, Nora Guevara, María Violeta Güiraldes, Haydeé Herrera, Victoria Herreros Schenke, Pauline Le Roy, Begoña Ugalde y Carmen Troncoso.

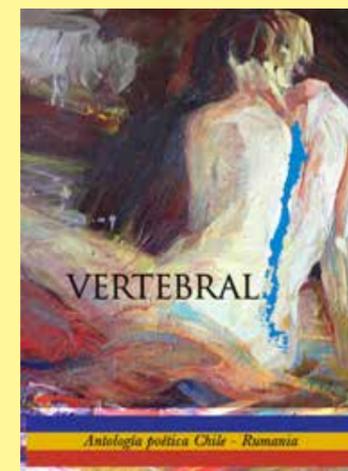
Hay en él verso libre, poesía y prosa lírica y su resultado es variopinto, como puede esperarse de una selección de trabajos cuyo denominador común es tan amplio como el haber sido concebidos por plumas femeninas en territorio chileno. Es una mirada del mundo desde el ser mujer y con base en el contexto cultural de un país que se ufana de sus poetas “universales” y tiene aún colosales deudas internas en materia social, de educación y de género, suficientes para no olvidar que el pretendido desarrollo no es más que eso: una pretensión. Es natural, entonces, que el abanico de motivos líricos sea tan variado como la propia naturaleza femenina y no sólo no eluda, sino que evidencie un cierto énfasis en el rol impuesto –y autoimpuesto– a la mujer.

Es uno de los poemas de la propia Carmen Troncoso –voz que destaca en la selección–, el que da título a la antología, haciendo además una analogía con la función unificadora y articuladora de una columna en la que cada poeta es una vértebra y que en la portada asume la forma de Chile continental.

El corpus va desde una poesía de lo cotidiano y del amor romántico, pasando por la universalidad del legado clásico, los mitos y otros referentes culturales, hasta el desgarrar con que se alza, valiente,

en particular la voz de la cauquenina Margarita Bustos, para denunciar el maltrato y el femicidio.

En términos formales, se alternan en las páginas de *Vertebral* el lenguaje directo, eminentemente narrativo, y el simbólico, con y sin estructura métrica; el ritmo que escapa a unos versos se posa certero en otros, anida en ellos con gran naturalidad, incluso a nivel de rima interna. Especial mención para la bella prosa lírica de la cubana María Elena Blanco, que traza un puente entre el Olimpo griego y el puerto de tantos amores, Valparaíso.



**Vertebral.** Antología poética Chile - Rumania  
Varias autoras  
Selección de Carmen Troncoso  
Signo Editorial  
Santiago, 2017

ISBN: 978-956-9283-16-1

Formato 21 x 21 cms.  
152 págs.  
Valor \$12.000.- (CLP)  
Disponible en Librería Universitaria y librería del GAM, Santiago de Chile.

## A la deriva

### Horacio Quiroga

El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento, vio una yararacusú que arrollada sobre sí misma esperaba otro ataque.

El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza, y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de plano, dislocándole las vértebras.

El hombre se bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre, y durante un instante contempló. Un dolor agudo nacía de los dos puntitos violeta, y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho.

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que como relámpagos habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con dificultad; una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante, le arrancó un nuevo juramento. Llegó por fin al rancho, y se echó de brazos sobre la rueda de un trapiche. Los dos puntitos violeta desaparecían ahora en la monstruosa hinchazón del pie

entero. La piel parecía adelgazada y a punto de ceder, de tensa. Quiso llamar a su mujer, y la voz se quebró en un ronco arrastre de garganta reseca. La sed lo devoraba.— ¡Dorotea!—alcanzó a lanzar en un estertor.

—¡Dame caña!

Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos. Pero no había sentido gusto alguno.

—¡Te pedí caña, no agua!—rugió de nuevo—. ¡Dame caña!

—¡Pero es caña, Paulino!—protestó la mujer espantada.

—¡No, me diste agua! ¡Quiero caña, te digo!

La mujer corrió otra vez, volviendo con la damajuana. El hombre tragó uno tras otro dos vasos, pero no sintió nada en la garganta.

—Bueno; esto se pone feo —murmuró entonces, mirando su pie lívido y ya con lustre gangrenoso. Sobre la honda ligadura del pañuelo, la carne desbordaba como una monstruosa morcilla.

Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos, y llegaban ahora a la ingle. La atrofia de sequedad de garganta que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. Cuando pretendió incorporarse, un fulminante vómito lo mantuvo medio minuto con la frente

apoyada en la rueda de palo.

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú.

El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito—de sangre esta vez—dirigió una mirada al sol que ya trasponía el monte.

La pierna entera, hasta medio muslo, era ya un bloque deforme y durísimo que reventaba la ropa. El hombre cortó la ligadura y abrió el pantalón con su cuchillo: el bajo vientre desbordó hinchado, con grandes manchas lívidas y terriblemente dolorido. El hombre pensó que no podría jamás llegar él solo a Tacurú-Pucú, y se decidió a pedir ayuda a su compadre Alves, aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados.

La corriente del río se precipitaba ahora hacia la costa brasileña, y el hombre pudo fácilmente atracar. Se arrastró por la picada en cuesta arriba, pero a los veinte metros, exhausto, quedó tendido de pecho.

—¡Alves! —gritó con cuanta fuerza pudo; y prestó oído en vano.

—¡Compadre Alves! ¡No me niegue este favor! —clamó de nuevo, alzando la cabeza del suelo—. En el silencio de la selva no se oyó un solo rumor. El hombre tuvo aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva.

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbotones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina

en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única.

El sol había caído ya cuando el hombre, semitendido en el fondo de la canoa, tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración.

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pucú.

El bienestar avanzaba, y con él una somnolencia llena de recuerdos. No sentía ya nada ni en la pierna ni en el vientre. ¿Viviría aún su compadre Gaona en Tacurú-Pucú? Acaso viera también a su ex-patrón míster Dougald, y al recibidor del obraje.

¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.

Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbotón de un remolino. El hombre que iba en ella se sentía cada vez mejor, y pensaba entretanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex-patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente.

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración también...

Al recibidor de maderas de míster Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había conocido en Puerto Deseado, un viernes santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...

El hombre estiró lentamente los dedos de la mano.

—Un jueves...

Y cesó de respirar.

Ilustración de Amancai Argomedo C.



# Ojo con el libro

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

## Viento del pueblo. Miguel Hernández



Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/128octo361hvllq/VientoDelPueblo\\_MH.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/128octo361hvllq/VientoDelPueblo_MH.pdf?dl=0)

Este poemario pertenece a la tercera etapa poética de Hernández, considerada como poesía bélica y de urgencia. En la obra destaca la angustia y el sentimiento de protesta provocado por el sufrimiento de los pobres, mientras que el amor, como elemento omnipresente, ya no se dirige sólo a la mujer, sino también a la tierra, a la lucha. Se ha pasado del yo, de la intimidad lírica, al nosotros, al compromiso social, bélico y político con una ideología a la que servirá de propaganda. En esta obra se encuentran poemas tan emblemáticos como *Aceituneros* (Andaluces de Jaén) y *El niño yuntero*.

Cuando estalla la Guerra Civil, Miguel decide tomar parte activa, lo que le obliga a abandonar el país cuando ésta termina. Por desgracia es descubierto en la frontera con Portugal, donde es detenido y sentenciado a pena de muerte. Y, aunque su condena fue conmutada por una pena de 30 años de prisión, jamás llegó a cumplirla, ya que la tuberculosis acabó con el poeta el 28 de marzo de 1942 en una fría prisión de Alicante.

## Cixí, la emperatriz. Jung Chang



Descargar en:

[https://www.dropbox.com/s/o7nuww0y1dkxk25/CixiLaEmperatriz\\_JungChang.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/o7nuww0y1dkxk25/CixiLaEmperatriz_JungChang.pdf?dl=0)

En la historia de la China moderna hay pocos líderes tan envueltos en capas de prejuicios suplicando que alguien las retire, como Cixí, la emperatriz viuda que gobernó esa nación a lo largo de casi medio siglo hasta su muerte en 1908. Durante decenios, Occidente se ha referido a ella despectivamente como “el viejo Buda”, el “Dragón mujer”, la usurpadora de un trono “cuya desintegración presidió”.

Esta biografía, escrita por Jung Chang y publicada por Taurus, nos devuelve a un mundo en el que hay ciudades prohibidas, misterios tras biombos de seda amarilla y seres humanos que no son dueños de nada, ni siquiera de su destino; o que son dueños de todo, incluidos los destinos

ajenos, como señala en su crítica el escritor, traductor y profesor universitario José Pazó Espinosa.

Los historiadores chinos debaten sobre el papel de esta segunda emperatriz, viuda, consorte permanente y regente real: ¿monstruo o reformadora visionaria? De momento, Hollywood está ocupado con una película sobre su vida *The Last Empress*. ¿Empress, si, como dijo un francés anónimo, Cixí “c’est le seul homme de la Chine”?

## La colmena. Camilo José Cela



Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/1mi67f12cw9ok1k/LaColmena\\_CJC.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/1mi67f12cw9ok1k/LaColmena_CJC.pdf?dl=0)

*La colmena*, que obtuvo un gran éxito en todos los países de lengua española, ¿es una novela? Una serie de instantáneas, más bien, de *flashes*, cuyo conjunto constituye un documento extraordinario del Madrid de 1942. ¿Una historia? No, pero sí cien historias entrecruzadas, de las que los personajes pasan por turno o simultáneamente delante del objetivo.

En su libro, Camilo José Cela recrea tres días de 1943, a través de la vida de más de trescientos seres que tienen en común la asfixia del obsequio y la incertidumbre del futuro. La inmensa mayoría de ellos son de la pequeña burguesía o burgueses que caen inexorablemente en desgracia. La obra fue originalmente publicada en Buenos Aires en 1951 para evitar la censura franquista, pero también con algunos pasajes censurados por el peronismo.

# La tinta de...

Autores nacidos en noviembre

*Un día mi abuelo me dijo que hay dos tipos de personas, las que trabajan y las que buscan el mérito. Me dijo que tratara de estar en el primer grupo: hay menos competencia ahí.*

Indira Gandhi, según *Mujer siempre*, recopilación de Alicia Galloti, Barcelona, 2007.

*El surrealismo es revolucionario, ya que es enemigo irreductible de todos los valores ideológicos burgueses que retienen al mundo en las horribles condiciones actuales.*

René Magritte. *Les surréalistes belges*, en Europe N°912, París, abril de 2005.

*De todas las ventanas, que una sola sea fiel y se abra sin que nadie la abra. Que se deje cortar como amapola entre tantas espigas, la palabra. Y cuando los invitados ya estén aquí —en mí—, la cortesía única y sola por los cuatro lados, será dejarlos solos, y en signo de alegría enseñar los diez dedos que no fueron tocados sino por la sola poesía.*

Carlos Pellicer, *Un paisaje hecho poema* (extracto).

*No hay que temer a nada en la vida, sólo hay que comprender.*

Marie Curie. *Recopilación del pensamiento de Madame Curie*, Ève Curie, editora. Da Capo Series in Science.

*Las prisiones son edificadas con piedras de la Ley, los burdeles con ladrillos de la Religión.*

*Así como la oruga elige las hojas más bellas para posar sus huevos, así el sacerdote deja caer su maldición sobre los gozos más dulces.*

William Blake, *Proverbios del Infierno*.

*En el fondo de los grandes descubrimientos, incluso si éstos se basan en tragedias extremas, reside siempre el más admirable valor europeo, a saber, la vibración de la libertad que confiere a nuestra vida cierta plusvalía, cierta riqueza, al hacernos tomar conciencia de la realidad en nuestra existencia y de nuestra responsabilidad hacia ella.*

Imre Kertész, discurso ante la Academia sueca, al recibir el Premio Nobel de Literatura 2002.

*Estoy de acuerdo con mi programa original, sangre, trabajo, lágrimas y sudor... a lo que añadí cinco meses después ‘muchas deficiencias, errores y decepciones’.*

Winston Churchill, ante la Cámara de los Comunes, 27 de enero de 1942.

*Era hermoso de ver el cromo jocundo del caserío y era más hermoso vivir en él. ¿Sabe algo la civilización? Ella, desde luego, puede afirmar o negar la excelencia de esa vida. Los seres que se habían dado a la tarea de existir allí, entendían, desde hacía siglos, que la felicidad nace de la justicia y que la justicia nace del bien de todos. Así lo había establecido el tiempo, la fuerza de la tradición, la voluntad de los hombres y el seguro don de la tierra.*

Ciro Alegría. *El mundo es ancho y ajeno*.

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.