

Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 1 | OTOÑO 2003 | ROSARIO | ARGENTINA

1



**Estrella de Diego Reinaldo Laddaga Oriol Bohigas Alberto Campo Baeza Mercé Ibarz
Antoni Muntadas Rodolfo Pacheco Valeriano Bozal Manuel Cruz Edgardo Giménez
Emilio Gil Toni Puig**



1

La celebración de una década

Lucera: (de luz) f. Ventana o claraboya abierta en la parte alta de los edificios.
(Diccionario de la Real Academia Española)

El CCPE cumple, en 2003, diez años.

Celebrarlo con el número 1 de Lucera es, al tiempo, producto de una larga ilusión de los que han ido haciendo este Centro, y feliz resolución de una grave crisis, que, como esperanzadamente apuntábamos en la programación de febrero 2002, resultó también una oportunidad.

Junto con Lucera presentamos la página web del Centro y un audiovisual institucional. En estas tres piezas, una renovada imagen gráfica que incluye logotipo y tipografías se hace cargo de anunciar los cambios.

El planteo de esta publicación nos ha enfrentado a una saludable tarea de búsqueda y reconocimiento, a una dialéctica que es a la vez permanencia en una tradición y vital y necesaria mutación.

A lo largo de estos diez años, el CCPE se ha esforzado siempre por mostrar lo nuevo y lo singular, lo contradictorio, lo multiforme, lo que apenas despunta, lo que irradia, lo que se afirma con fuerza y lo que niega esa afirmación; esa es la materia de que está hecha esta revista (con más una dosis adicional de azar).

Lucera es, quiere ser, entonces, un paso más en esa búsqueda de sentidos, un nuevo espacio para el debate crítico y la coexistencia de imágenes e ideas, y un canal abierto para la comunicación. Desde y hacia la ciudad, desde y hacia el mundo.

Gracias a las tres partes de nuestra Fundación —Gobierno Español, Municipalidad de Rosario, Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe— por la grandeza que a cada una le cupo en la superación de la crisis de 2002; gracias a los colaboradores de Lucera N° 1 —artistas, pensadores, catedráticos, profesionales, de Argentina, España y el mundo—, que encontraron el momento para responder a nuestro llamado y construyeron con sus textos el contenido de la revista.

Y gracias al lector, al que haga una pausa, vuelva estas páginas y lea.



año 1, número 1
Revista del Centro Cultural
Parque de España / AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben
Estrella de Diego
Reinaldo Laddaga
Oriol Bohigas
Alberto Campo Baeza
Mercé Ibarz
Antoni Muntadas
Rodolfo Pacheco
Valeriano Bozal
Manuel Cruz
Edgardo Giménez
Emilio Gil
Toni Puig
Fernando Toloza

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Fotografía
Archivo CCPE/AECI
Willy Donzelli
Gustavo Abbate
Leandro Tabares
Daniel Dapari

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos

4 Institucional *El gran viaje*

6 Entrevista: Manuel Alabart *La relación cultural de nuevos frutos*

9 Entrevista: Jesús Fernández Silva *Rosario tiene méritos de sobra*

12 Estrella de Diego *Sobre la transitoriedad en lo cierto*

18 Reinaldo Laddaga *Artes de la conversación*

22 Oriol Bohigas *Ciudad consolidada y compactada...*

26 Alberto Campo Baeza *El arquitecto que quiso atrapar...*

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

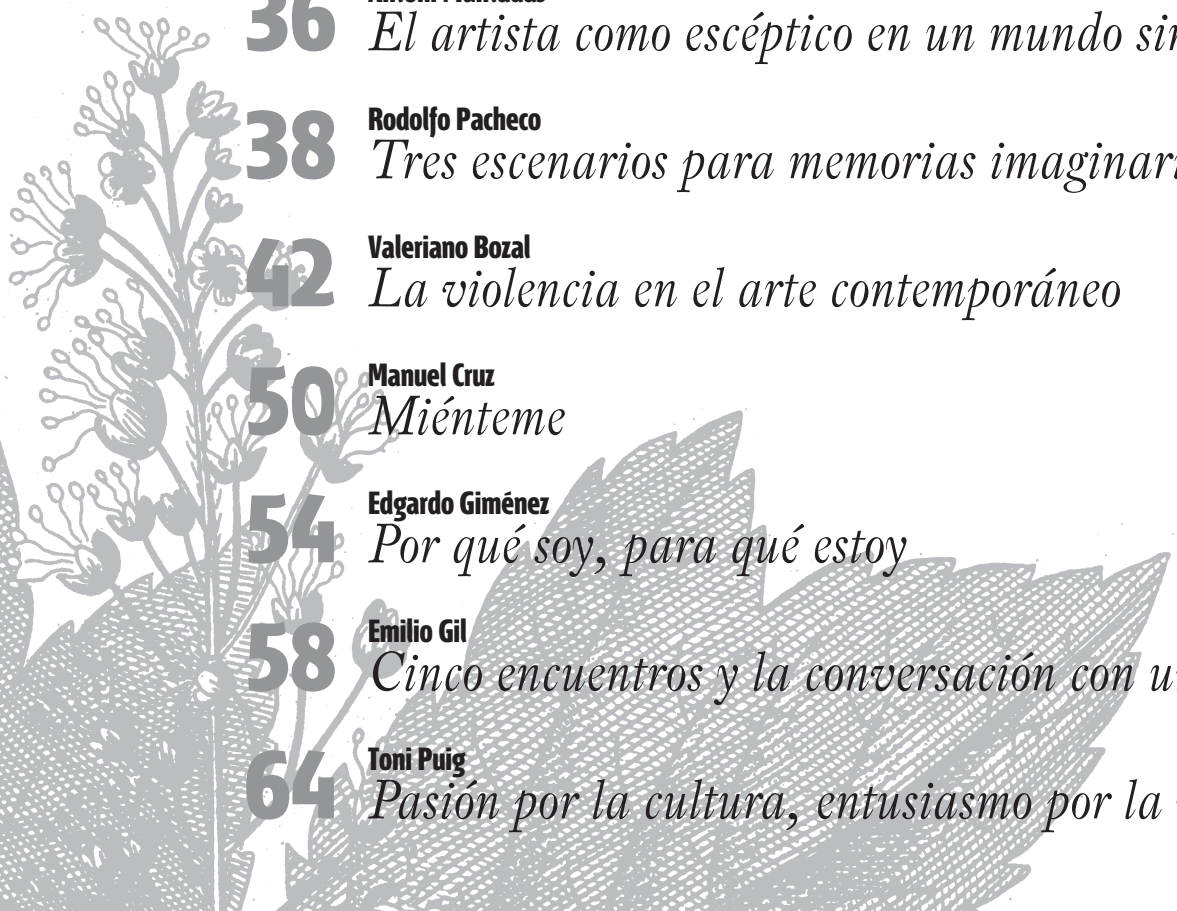
El Centro Cultural Parque de España / AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, Pradell italic y Fontana NDLI bold.





- 
- 28 **Mercé Ibarz**
Experiencias y enseñanzas de la mirada...
- 36 **Antoni Muntadas**
El artista como escéptico en un mundo simulado
- 38 **Rodolfo Pacheco**
Tres escenarios para memorias imaginarias
- 42 **Valeriano Bozal**
La violencia en el arte contemporáneo
- 50 **Manuel Cruz**
Miénteme
- 54 **Edgardo Giménez**
Por qué soy, para qué estoy
- 58 **Emilio Gil**
Cinco encuentros y la conversación con un taxista...
- 64 **Toni Puig**
Pasión por la cultura, entusiasmo por la vida

70 **Fernando Toloza**
Espanoles en Rosario: Rafael Alberti
El combate perpetuo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Una década tiene muchas entradas, por eso se ofrece una posibilidad de acceder a la historia de esos años a través de parte de lo programado, desplegado a lo largo de la revista como una forma diferente de lectura de lo que pasó en ese período, rico en experiencias, visitas, exposiciones y público

Diez años de actividades en el CCPE >

Sobre la transitoriedad en lo cierto

Estrella de Diego


El pasado nos enfrenta con la pérdida. La certeza frente a la caducidad de las cosas es tan frágil como un tesoro arqueológico que requiere ser reinterpretado y vuelto a narrar

Sir Leonard Woolley está sentado sobre la tierra, encogido, limpiando con delicadeza una estatuilla hallada en las excavaciones de Ur. Se acaba de tropezar con ella, parece, aunque llevara meses persiguiéndola; se acaba de dar de bruces con ese enigma que viene de otro tiempo y que, de alguna forma, lo buscaba. Lo estaba buscando del modo imprevisible en que lo hace cada cosa incierta.

Deben ser los años 20. El arqueólogo que con más destreza consiguió popularizar los tesoros del pretérito pluscuamperfecto, el descubridor de los escondidos pliegues mesopotámicos, el amigo personal de Agatha Christie e inspirador —o hasta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahra.com.ar

1993 >

Norberto Puzzolo Fotografía



Naturaleza muerta (H. van Steenwyck, siglo XVII)

cierto punto— de su “Murder in Mesopotamia”, mira arrobado ese objeto rebosante de secretos, la misiva extraordinaria que espera ser descifrada —si acaso. Deben ser los momentos intensos en los cuales el arqueólogo arranca al suelo muchas de las historias que custodiaba celosamente, ese suelo con bastante de Shèrazade dispuesta a mantener en vilo a los que escuchan —a los que se internan en su profundidad—; historias rasgadura cada vez, como esa noche mil y una que sobra y sin la cual, qué paradoja, el relato sería impensable. Porque es esa historia redundante —aquella que excede— la que brinda la posibilidad última de una narración que podría no terminar, el relato infinito cuyo final sería cada vez una mera aproximación a algunas frágiles conclusiones.

Allí está Woolley sobre el suelo, protagonista de un retrato oscuro y desconcertante, acariciando la estatua, instalado en un seductor territorio intermedio que tanto cuesta desentrañar. Esta año, en

su frontera que, como toda frontera, no tiene nombre ni demarcación precisos: el misterio convertido en enigma. ¿Quién es el portador último de los secretos más deslumbrantes, el hombre o la estatua? Quién será el cronista más conmovedor, capaz de mantenernos alerta, con los ojos abiertos, de par en par, noche tras noche, mil noches y una noche más atrapados en la esperanza loca de que la narración termine o todo lo contrario: encandilados en la ilusión absurda de que prosiga hasta el fin de los tiempos. ¿Quién viene del pasado y quién del presente, el hombre o la estatuilla?

“La pala del arqueólogo/ excava las viviendas/ abandonadas desde antiguo, /desenterrando pruebas/ de unas formas de vida que ya nadie daría como posibles,/ sobre las cuáles él no tiene nada sólido que decir:/ qué afortunado.”, escribe Auden en el poema “Arqueología”, del libro “Thank you, Fog” publicado póstumo en 1974, un poema en el cual alude a esa magia que conlleva no acabar de



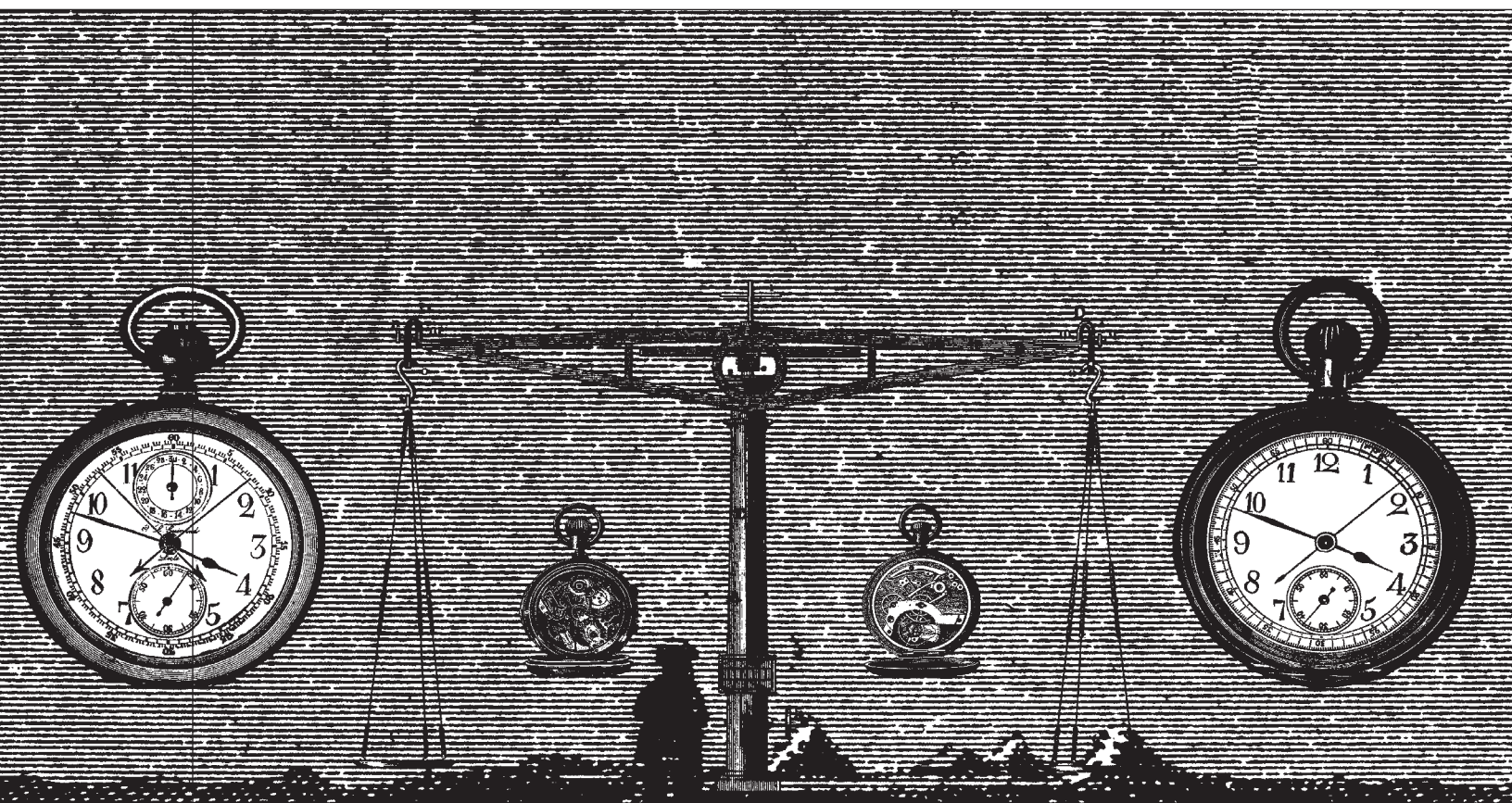
Adolfo Nigro *Plástica*



Camerata Bariloche *Música*



Paco de Lucía *Música*



estar en lo cierto, magia que con frecuencia Occidente olvida. El poema, escrito después de dejar Nueva York y regresar a su Inglaterra natal en la primavera de 1972, tiene algo premonitorio. Auden muere muy poco después y, quién sabe si por esta circunstancia, vislumbra la luminosidad de la magia, la comprende con esa clarividencia que el mejor Auden tiene para descifrar las cosas más intangibles del mundo. Se trata de esa magia en fuga, la contraria a la obsesiva certeza de la ciencia que, arma arrojadiza contra la diversidad, se ha presentado con frecuencia como un eficaz, incuestionable e infalible método de control desde Occidente: sin remedio en lo cierto. “La ciencia puede tener sus propios fines,/ —sigue escribiendo Auden— “pero la suposición resulta siempre más divertida que la certeza.”, continúa diciendo el poeta.

Podría ser esa misma cualidad de suposición implícita en la maravillosa fotografía de Sir Leo-

nard Woolley en Ur —magia, conjetura, fragilidad, discurso esperando a ser escrito (qué afortunado)— lo que de alguna forma reenvía a las reflexiones de Freud en un conocido pasaje del texto clásico de 1916, “La transitoriedad”, en el cual aparece enunciada la tesis esencial de “Duelo y melancolía”. Freud rememora un paseo —que más tarde aclara tiene lugar poco antes de estallar la guerra— en el que varias personas admiran la naturaleza en primavera. Sólo uno de ellos, el poeta, al observarla exultante, piensa en la muerte. Sin comprender por qué se siente de pronto invadido por algo semejante a un presentimiento: la flor mañana se habrá marchitado. Se entristece. Mira la flor y ve en ella sólo transcurso, paso implacable de los días, final anunciado en el esplendor, transitoriedad: “Hace algún tiempo, en compañía de un amigo taciturno y de un poeta joven, pero ya famoso, salí de paseo en verano por la hiente campina. El poeta admiraba la belleza de la



Julio Bocca *Danza*

Artistas españoles en los 90

Artistas españoles de los 90 *Plástica*

< 1993

El mejor Auden tiene la clarividencia para descifrar lo intangible

naturaleza que nos circundaba, pero sin regocijarse en ella. Lo preocupaba la idea de que toda esa belleza estaba destinada a desaparecer, que en el invierno moriría como toda belleza humana y todo lo hermoso o lo noble que los hombres crearon o podrían crear. Todo eso que de lo contrario habría amado y admirado le parecía carente de valor por la transitoriedad a que estaba condenado.”

Se trata de un texto muy curioso en el cual el autor, que pretendía ejemplificar la melancolía a través de la figura del poeta —melancolía como incapacidad última de asumir la pérdida, de vivir con la pérdida—, es invadido a su vez por una suerte de preocupación, legítima desde luego: ¿cómo negar la caducidad de las cosas, cómo argumentar en contra del presentimiento del poeta? Así, el primer impulso de Freud es plantear su resistencia a admitir la posibilidad de desaparición de todo lo bello o grande del mundo exterior: “¡No, es imposible que todas esas excelencias de la naturaleza y del arte, el mundo de nuestras sensaciones y el mundo exterior, estén destinados a perderse realmente en la nada.” Si bien luego, al recordar las civilizaciones que se extinguieron sin dejar apenas huella, esas civilizaciones que él conoce tan bien a partir de su afición hacia la arqueología, escoge un argumento más débil pero menos cuestionable: la transitoriedad de lo bello no conlleva su desvalorización, al contrario. Es preciso aprender a vivir con la constante amenaza de ser despojado por los acontecimientos; es preciso aprender a gozar de las cosas mientras están: “si hay una flor que se abre una única noche, no por eso su florescencia nos parece menos esplendente.”

Y, pese a todo, la sensación que ha sido capaz de transmitirle el poeta parece haber sembrado en Freud una incertidumbre con bastante de certeza. Esa incertidumbre le ha asaltado e invade el escri-

to; trata de contenerla, de arrinconarla, de reducirla, pero se trasluce a cada paso de su argumentación. Qué curioso... cada una de las reflexiones para confirmar su postura es sólo un eslabón más hacia una terrible sospecha. No puede admitir —no quiere admitir— que lo bello y grande de la especie humana lleguen alguna vez a desaparecer y construye un argumento: aunque la tierra pasara por su destrucción, los logros artísticos o intelectuales del ser humano perdurarían al ser independientes de la duración absoluta. Quizás Freud esté aludiendo a algo semejante a la memoria, también o sobre todo esa peculiar memoria asociada a la arqueología. Los hombres desaparecen pero sus obras quedan para que otros hombres reescriban un relato a partir de esos vestigios, un territorio al cual pertenecer o soñar al menos con pertenecer, igual que hiciera el propio doctor al atesorar objetos de antiguas civilizaciones mediterráneas, rastro de la estirpe judía.

A su modo, el psicoanalista busca certezas y, no obstante, esas certezas tuyas son frágiles como tesoros arqueológicos. No puede admitir que el mundo desaparezca sin más, aunque, buen conocedor de la arqueología, comprende a veces que de las cosas más grandes no queda nada y las civilizaciones más prodigiosas se extinguen y permanece de ellas apenas una suposición. Incluso si se acepta que los logros artísticos o intelectuales del ser humano son independientes de la duración absoluta, en el territorio de las civilizaciones extinguidas la certeza a la hora de reconstruir la trama es imposible: lo esencial para la certeza, el marco de referencia, el consenso, se ha perdido, debe ser interpretado, vuelto a narrar. Freud desea estar en lo cierto, aspira a ello, pero nadie puede, al fin, asegurarle que lo está, al contrario: la historia, la experiencia, no hacen sino corroborar sus temores.

Freud no puede admitir que lo bello y lo grande lleguen a desaparecer

Archivo Histórico de Revistas Artísticas

Danza

Trisha Brown Dance Company
(E.E.U.U.), combina un movimiento flexible y
aparentemente sin esfuerzo con sorprendentes
conceptos de diseño, luz y espacio.
Fecha: 8 de abril, 20 horas.

1994 >

Trisha Brown *Danza*



Y es posible que ese día, aunque fuera por un momento, compartiera la tristeza del poeta, él que tan bien conocía los mecanismos de la memoria. Pues la memoria es ese territorio de la imprecisión donde todo debe ser reescrito, todo debe volver a elaborarse a partir de señales equívocas, de elementos robados al tiempo, arrancados a la tierra, como capas en un yacimiento arqueológico. Señales débiles que sobreviven a los finales y que adoptan en la narración colectiva —eso que algunos llaman Historia— un lugar que es casi siempre —siempre— una narrativa del deseo, la ilusión última de pertenecer, de que quede algo, de hallar explicaciones, de encontrarse a sí mismo entre las señales, de formar parte de un relato más duradero que incluya lo que fue, lo que es, lo que debería haber sido.

Pero las civilizaciones son frágiles: Freud lo sabe. Torres más altas que Roma se fueron deshaciendo como castillos de naipes a lo largo del

tiempo. Por todas partes se iban derrumbando, dejando cada historia paradójicamente abierta sin remedio, imposible de cerrar a través de una certeza. Y cada uno de esos derrumbamientos, pese a lo que digan nuestros libros de texto y nuestra Historia tatuada de certezas, era derrumbamiento de lo que nunca volvería a ser como antes ni fuera como se recordara: tiempos de las ciudades extinguidas, de esas ciudades que hay que robar a la tierra después, secuestradas entre los escombros, cada vez, entre las cosas que permanecen ocultas desde mucho antes de que se puedan recordar.

Pese a todo, pese a esas ciudades también derrumbadas y aprisionadas entre los escombros de 1916, borradas, improbables de reconstruir como debieron ser, Freud desvía el terror, obsesivamente: “Lo construiremos todo de nuevo, todo lo que la guerra ha destruido, y quizás sobre un fundamento más sólido y más duraderamente que antes.” Quien sabe si decide terminar su artículo de



Horacio Coppola Fotografía



Dibujos de García Lorca Plástica

Roberto Fripp Música



esta manera para distraer y disipar el temor a que la certeza sea, al fin, lo menos cierto. Quiere darse ánimos, igual que quien, amante de la arqueología, conoce todo sobre la fragilidad de las civilizaciones, esa que nos hace vulnerables no porque nos invite a pensar en lo que podría ser la caída inesperada de nuestra propia civilización, sino porque plantea una duda legítima sobre el recuerdo colectivo: recordar es inventar un poco. No hay realidad sino versiones.

Quizás por este motivo lo más sobrecogedor del pasaje de Freud no es la conclusión sobre la melancolía que extrae de la conducta del poeta o la incapacidad de este último para mirar las cosas y gozar de ellas sin extrapolarlas a su caducidad, a su transitoriedad. Lo que intriga de este escrito es la forma en la cual el autor decide hacerse frágil, pese a todo, vulnerable en la reflexión implícita sobre la misma transitoriedad en lo cierto, la tan incierta certeza con frecuencia estrategia de un

Nuestra ciencia occidental es sólo otra forma de travestir el temor a las incertidumbres

mero consenso, esa mano de Wittgenstein que tiene de certidumbre lo que se optó por negociar como tal. “Si sabes que hay una mano te concederemos todo lo demás.”, dice Wittgenstein, aludiendo a Moore (Wittgenstein 2000:7), en la primera observación de “Sobre la certeza”. Pero ¿qué es todo lo demás y hasta dónde podrían funcionar el mundo exterior o el sentido común de Moore en la operación compleja de nombrar el mundo en su totalidad, incluso en sus lados más oscuros, más inciertos?

Nuestra ciencia occidental, territorio cierto por excelencia, es sólo otra forma de travestir el temor a las incertidumbres o, peor aún, de imponer las certezas desde una falsa indiscutibilidad. De este modo ha controlado Occidente a muchas de las demás culturas. Pero la certeza de la matemática ha dejado de ser tal. Como el lenguaje, dice Bishop, es un consenso. Ya se detecta incluso la resistencia frente a esas matemáticas occidentales: “el arma secreta ha dejado de ser secreta”.





Crimen es ornamento *Plástica*



Bill Brandt *Fotografía*

Arquitectura Española Contemporánea



Ciclo de Arquitectura Española Contemporánea *Alberto Campo Baeza, Luis Peña Ganchegui, José Gallego, Antonio Ortiz, Antonio Martínez Lapeña*

Nace en Oñate en 1926. Obtiene el título de arquitecto por la ETSA de Madrid. En 1955 es nombrado Profesor Adjunto de la Cátedra de Proyecto de Edificación de la ETSA de Barcelona. En 1977 funda la Escuela de Arquitectura de San Sebastián, donde se convierte en Director Delegado. Delegado Interino de Proyecto por la ETSA de San Sebastián en 1982, ocupándose de la cátedra de Proyecto hasta 1985. En 1988 obtiene la plaza de Catedrático de Universidad. Desde 1991, en que es nombrado Profesor Emérito, dedica su labor

Reinaldo Laddaga



Artes de la conversación

Ante la crisis de la idea regulativa de obra inventada por la larga modernidad, las artes tienden a construir una noción de entorno, maneras de la vida en común, edificadas, cada vez, en el diálogo.



Son tantos en estos días los indicios de negrura, que hablar de recomienzos puede verse como una broma o un cinismo. Y sin embargo... Recomienzos hay por todas partes, y conviven con los más inesperados arcaísmos. Porque de eso se trata: de que, inesperadamente, tantos de nosotros nos encontremos presenciando combates o discusiones —que si tal guerra, en tal fecha o en tal otra...— que se parecen un poco a los que se narran en un libro del gran escritor cubano Virgilio Piñera, “La carne de René”. Resumir la trama sería tedioso: léanlo. Y si no lo tienen a mano, pueden reemplazarlo por “Ferdynurke”, de Witold Gombrowicz.

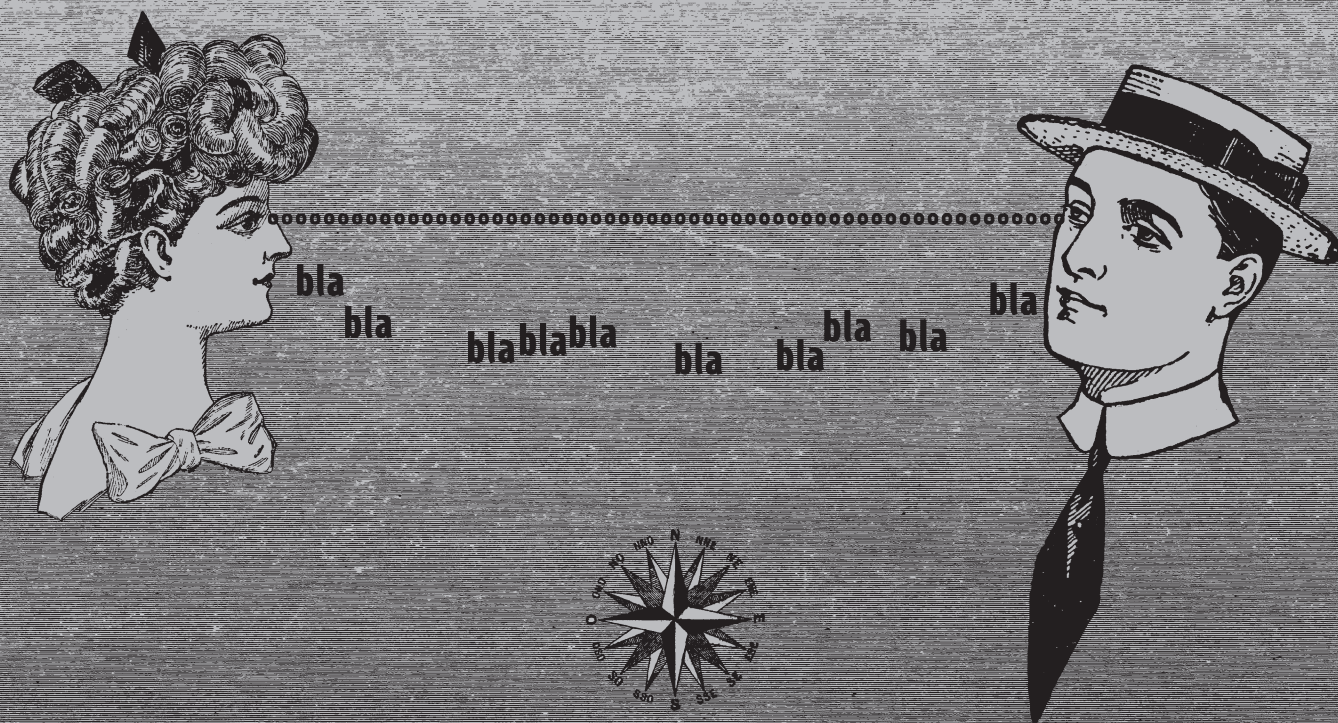
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Adolfo Nigro *Plástica*

< 1994

1995 >



Pero no importa. Supongamos que, a pesar de los indicios de catástrofe, el mundo siga, los meses pasen, los eventos se desplieguen, y en el planeta persista un espacio para el arte. Si ese es el caso, habrá —mejor dicho, habrá habido— recomienzos. Eso también es parte del presente. Puede suponerse incluso que la violencia en la atmósfera —y téngase en cuenta que escribo estas líneas el 13 de febrero, en los Estados Unidos—, motivada por una cierta reafirmación de proyectos de ultrahegemonía nacional que se enlazan con proyectos de purificación religiosa, resulta también de una reacción. ¿Contra qué? Contra la fragilización de esos mundos que una modernidad (la de los estados nacional-sociales modernos, entre los cuáles podía contarse, por un momento, la Argentina) había estructurado, y que llevan años retirándose, dejando a crecientes poblaciones en intemperies nuevas. Contra el incremento de comunicaciones y transportes, que induce una recomposición ge-

neralizada del sistema de los espacios y los tiempos, y convierte a cualquier sistema de creencias o valores en uno entre otros, contingente, cualquiera. Contra la globalización, digamos, que implica un conjunto de procesos que se despliegan en el sur y en el norte de modos muy diferentes, pero que en los dos sitios se despliega. Y que allí donde impacta, nos vuelve imposible no saber que nuestro entorno inmediato se encuentra inmerso en redes que se extienden a pérdida de vista, un poco como un bote se encuentra en una corriente.

Esto debiera tener consecuencias para el arte. Es que, después de todo, aún tendemos a orientarnos en sus dominios a partir de un sistema más o menos coherente de categorías, un conjunto de presupuestos sobre cómo se hacen las cosas (cómo produce quien produce o recibe quien recibe), un balizamiento que se constituía en el curso del largo siglo XVIII, que es cuando se iniciaba, también, el lentísimo montaje de las formas ideo-



Teatro Fronterizo de Barcelona Teatro



Moma Teatre Teatro



Organización al Encuentro
Español Argentina 1995

La Zaranda

La Zaranda Teatro



Es como si los artistas plásticos, los músicos y los escritores comenzaran a concebir sus prácticas como variedades de la arquitectura

lógicas e institucionales a cuyo desmontaje ahora asistimos. Entonces se edificaba laboriosamente una cierta “idea regulativa” (una idea, digamos, que indicaba de qué manera orientarse en un dominio, el arte por ejemplo): la idea de la obra. Por entonces comenzaría a suponerse que de lo que se trata, cuando se trata de arte, es de obras. Esta idea se había formulado inicialmente en los parajes de la literatura o de la pintura, y mucho más tarde de la música, que recién cedería al patrón de la obra hacia finales del período. Cuando eso sucediera, también algunas piezas musicales empezarían a oírse un poco como se supone que debiera leerse un fragmento de gran lírica o de gran narrativa: como una secuencia más o menos fijada en la que se cifra, de manera a la vez abierta y retirada, alguna verdad general de los individuos o las colectividades, y que demanda una atención particular. La atención de un individuo que se incline sobre ellas, que las escrute, pero que en el momento decisivo pueda disponerse en perfecta receptividad, de modo que la secuencia en cuestión pueda imprimirse en su foro interior. El individuo puede estar, por supuesto, en una sala (de conciertos o de cine), pero eso no vuelve a su aprehensión menos individual. Un individuo tensado en la atención a cierta cosa que nunca acaba de manifestarse —pero tampoco de prometerse— en una configuración fijada: allí esperaba encontrar la modernidad artística a sus sujetos.

Me parece que esta trama comienza a destejerse. Eso sucede de muchas maneras. En las artes de la imagen, a través de una insistencia en que, más

bien que configurar objetos, es preferible intervenir en espacios exteriores. En las artes verbales, a través de entidades de palabra que desbordan el libro, porque se instalan en el espacio digital o se exponen en performances o en grabaciones. En las artes del sonido, a través de una serie de iniciativas de inducción de disposiciones sonoras en arquitecturas o de formas de sonorizar dispositivos de socialización. Tengo la impresión de que el deseo de producir maneras de la vida en común, en contextos en que se encuentran en crisis las maneras que la larga modernidad había inventado, tiende a pasar al primer plano y a ocupar las mayores energías, y que por eso muchos de los que operan en los dominios del arte parecen, de repente, menos preocupados por producir objetos que sean interesantes en cualquier contexto, que composiciones que puedan usarse en procesos de construcción de vínculos y de establecimiento de territorios.

Por eso la práctica que, de alguna manera, se convierte en emblemática es, yo diría, la arquitectura. Claro que esto sucede en un momento en que nadie sabe muy bien cuáles son sus límites y cuál su alcance. Pero es un poco como si los artistas plásticos, los músicos, incluso los escritores, comenzaran a concebir sus prácticas como variedades de la arquitectura. Claro que, al mismo tiempo, los arquitectos ocupan su tiempo en cosas que no solían realizar: en diseñar sitios en la red, por ejemplo. A la vez que la arquitectura deja de tener límites precisos, tiende a la arquitectura.

Es decir, al diseño de la habitación común. No es que esto sea enteramente nuevo. No lo es, por supuesto. Uno podría pensar, por ejemplo, en la escuela que, en la Alemania de hace tres cuartos de siglo, se daba el nombre de Bauhaus y proponía una integración de las artes alrededor de la idea, precisamente, del diseño de la habitación común. Solo que “diseño” se articulaba, por entonces, con una concepción del proyecto, la proyección, que sería difícil mantener en estos días. Y no sólo por la atmósfera de apocalipsis en que nos movemos, sino por el gusto, que un número creciente de nosotros parece haber desarrollado, por las formas de vida erráticas, que surgen allí donde los proyectos y otras proyecciones fallan: vagas formaciones que testimonian de la persistencia de

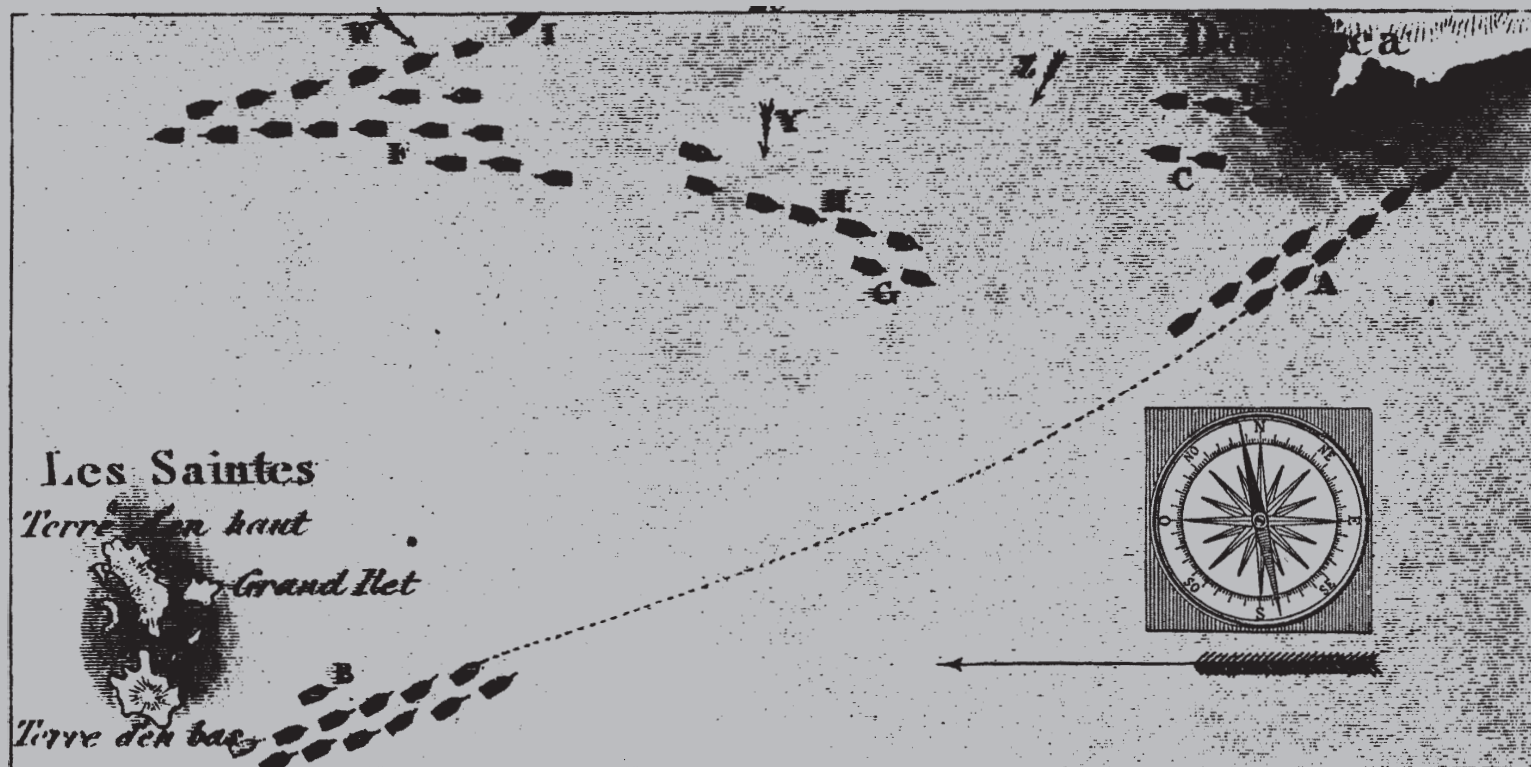


Milladoiro *Música*



Crist *Plástica*

< 1995 >



*Las formas de vida
erráticas surgen allí
donde los proyectos y otras
proyecciones fallan*

posibilidades de vida allí donde quienes estos días nos dirigen no parecieran ver (no parecieran querer) otra cosa que oscura intensidad. Los artistas que, estos días, conciben el diseño de la habitación común como su objetivo, parecieran pensarlo menos como el arreglo de los volúmenes y las funciones que como la disposición de los instrumentos y las reservas para una navegación. Nadie puede hacer eso solo: por eso el diseño en cuestión tiene lugar en colectividades, por pequeñas que sean, y es inseparable, cada vez, de una conversación. ¿Existe un arte de la conversación? No solamente una manera de conversar bien, sino algo así como un arte que se oriente a la estructuración activa de las conversaciones; a la experimentación, incluso, de formas de la conversación. Formas de la navegación y la conversación estabilizadas en arquitecturas: un arte concentrado en esas cosas parece particularmente deseable, en estos días más que nunca.

Reinaldo Laddaga Profesor en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pensilvania. Dictó seminarios en el CCPE, el último en 2001.



Souto de Moura *Arquitectura*



Wiel Arets *Arquitectura*



Reinaldo Laddaga *Pensamiento*



Ciudad consolidada y compactada o ciudad densa

Oriol Bohigas


La suburbanización de las ciudades pone al pensamiento urbanístico en una disyuntiva. Hay quienes alardean. Otros creen necesario corregir la vaguedad antiurbana



Después de las sucesivas políticas expansionistas, después de la suburbanización de tantas ciudades europeas, el pensamiento urbanístico parece dividirse en dos tendencias: por un lado la voluntad de corregir esa expansión devolviendo la actividad hacia la ciudad compactada, formalizada, reconstruyendo su identidad urbana, y, por otro, la aceptación —resignada, pero a menudo beligerante— de la vaguedad y la diseminación antiurbanas de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahra.com.ar



Edgardo Giménez *Plástica*



Fotografía de la Bauhaus *Fotografía*

< 1995 >



los nuevos asentamientos, incluso como alarde de una modernidad realista. No quiero insistir ahora sobre los intereses económicos y políticos —a menudo inconfesados— que durante los últimos años han justificado hipócritamente la segunda tendencia. Las administraciones y los promotores privados han construido en territorios periféricos que no parecían urbanizables simplemente porque el suelo era más barato, porque no exigía de momento gastos complementarios ni diversificación de tipologías, porque la gestión era menos comprometida y, sobre todo, porque los mismos usuarios no tenían todavía conciencia de lo que valía incluirse socialmente en la identidad urbana y las administraciones locales no habían asumido la gravedad de la pérdida de actividad y residencia en la ciudad consolidada.

Ante el desastre evidente de la excesiva suburbanización —y ante los costos posteriores en servicios y equipamientos que la expansión territorial

comporta, al final, cuando los usuarios reclaman una relativa centralidad— las administraciones han empezado a atender las razones de la primera tendencia y a considerar la “reconstrucción” de la ciudad con operaciones de zurcido, de continuidad, de rehabilitación, de confortabilidad colectiva en servicios y equipamientos, de concentración de actividades y al mismo tiempo diversificación de centralidades. Pero a menudo los ayuntamientos están tergiversando el concepto de ciudad compactada, buscando unos resultados económicos que quieren ser tan favorables como los que se alcanzaban en la especulación suburbial. Del entendimiento de la ciudad compactada, han pasado a la justificación de la ciudad densa, extremadamente densa, con un elevado rendimiento del suelo. Y esto es una tergiversación que hay que denunciar.

Ya sé que en general la compactación puede comportar algunos aumentos racionales de densi-



Carme Pinós *Arquitectura*



Río Cello Ensemble *Música*



Mari Mahr *Fotografía*

Una ciudad compacta es una estructura que marca claramente sus límites con el paisaje del entorno



dad, pero hay que saber que es un principio morfológico —y social— cuyas instancias no dependen directamente de la densificación. En Barcelona, por ejemplo, los polígonos dormitorio de los años 50 son densos pero no compactos y la Villa Olímpica es compacta a pesar de una densidad de construcción y de habitantes muy baja. El Central Park de Manhattan aporta una gran reducción de densidad pero no interrumpe la compacidad de sus entornos. Las plazas y los parques de las viejas residencias cortesanas de París son focos de centralidad que compactan el tejido. Y si hablamos de conquistar un valor urbano para la Plaça de les Glòries Catalanes de Barcelona, por ejemplo, no hace falta recurrir a la densificación, sino a la integración de un parque equipado urbanamente con referencias metropolitanas.

Una ciudad compacta es una estructura en la que no se interrumpen los elementos urbanizados, los cuales mantienen así la continuidad de su

función y de su imagen y, por lo tanto, ofrecen una adecuada lectura. Y es una estructura que marca claramente sus límites estrictos con el paisaje del entorno que no debe degenerar en suburbios o periferias antes de decidir su formal integración a la ciudad.

En ocasiones —con cierta voluntad polémica— he defendido el retorno al modelo de la ciudad amurallada, no tanto por su realidad física como por el concepto de limitación impuesta y planificada. Las murallas —de las cuales ahora tendríamos que aceptar una formulación normativa y no precisamente muraria— se iban derribando y reconstruyendo a medida que la ciudad se compactaba y requería mayor extensión de terreno. Y la compactación interna podía incluir grandes sectores no construidos—no densificados— como las plazas y los parques, los monumentos y las instituciones.

Reconozco que la imposición de límites puede

de 16 a 21 horas, hasta el 2 de abril.

Encuentro con Fernando Birri



Fotografía Española Contemporánea (MNCARS) Fotografía

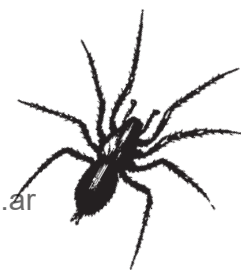
Fernando Birri Cine

< 1995



ser muy problemática en las conurbaciones desequilibradas, como es el caso del Área Metropolitana de Barcelona. Habría que hacer un esfuerzo de clasificación y determinar cuál es el sector que admite ahora una urbanización continua a partir del centro y cuáles los que, de momento, pueden mantener su autonomía. La agregación política y administrativa del primer círculo de municipios sería para ello indispensable, pero no veo que ningún político —ni los más entusiastas por la compactación— esté atento a ese problema: se limitan a densificar el territorio propio, tergiversando la teoría de la compactación. Y no creo que Barcelona pueda soportar ya mayores densificaciones. Un ejemplo que se puede extender fácilmente a todas las ciudades europeas pero más difícil de aplicar en algunas ciudades americanas, en las cuales la dispersión se ha convertido ya en una de sus características morfológicas. Una característica que, a menudo, es su mayor defecto. *

*En ocasiones, con cierta
voluntad polémica,
he defendido el retorno
al modelo de ciudad
amurallada*



Oriol Bohigas Arquitecto. Autor del anteproyecto del CCPE, donde brindó una conferencia en abril de 1998.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

1996 >



Grete Stern Fotografía

Alberto Campo Baeza



El arquitecto que quiso atrapar el cubo de la arquitectura

Dominar el espacio es una cuestión de medidas que no deben olvidar las dimensiones del hombre ni la sabiduría de Alicia

El arquitecto lo vio claro. Quería dominar el espacio y con él la arquitectura. Y pensó que esto sólo sería posible si pudiera controlar la forma y las dimensiones del espacio arquitectónico. Y quiso entender qué y cómo era ese espacio.

Y se puso desde fuera frente a la forma cúbica, ante un cubo que era algo mayor que él. El gran plano vertical cuadrado parecía dominarlo. Anduvo hasta la esquina y los dos planos verticales, ortogonales, lo impresionaron con su fuerza. Pero él quería ser el que los controlara. Imaginó que se alejaba. Sabía que la figura cúbica la formaban seis planos y sólo veía dos. Y aunque sabía que había un plano allá arriba, el techo, que formaba un triedro con los dos planos que se erguían ante él, no tenía modo de dominarlo. Se subió a un árbol enfrente y desde allí pudo por fin ver los tres planos.

Será una mera cuestión de dimensiones, se dijo, y buscó una figura cúbica algo más pequeña que él, en un intento esperanzado de poder llegar a controlar todo el espacio. Comprobó orgulloso que de un solo golpe de vista podía dominar las tres caras que formaban el triedro. Una cara más que al principio. Pero cuando dando vueltas al cubo intentaba atrapar una cuarta cara y llegaba a ella, desaparecía una de las anteriores. Tras múltiples vueltas que llegaron a marearle, dedujo que no conseguiría nunca ver más que las tres caras del cubo de una sola vez. Y no le fue fácil calmarse.

Será un simple asunto de dimensiones, se volvió a decir como la primera vez. Y buscó una figura cúbica todavía más pequeña. La cogió entre sus manos y se dijo a sí mismo que ya la tenía



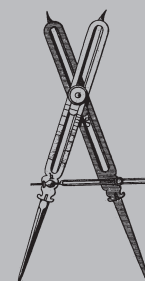
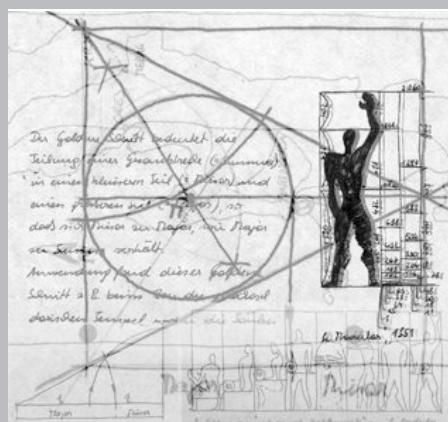
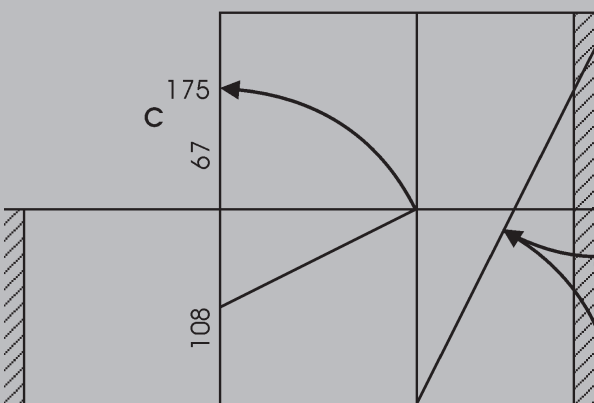
British Saxophone Quartet *Música*



Julian Germain *Fotografía*



Alain Touraine *Pensamiento*



dominada, pues le cabía toda ella dentro de una sola mano. Y continuó su juego. La alzaba, la bajaba, la rotaba, pero por más vueltas que daba a aquella figura, no se dejaba atrapar. Nunca llegó a conseguir ver más de tres caras de una sola vez. Y él sabía que tenía seis.

Y así, delante de las tres figuras cúbicas, la grande, la mediana y la pequeña, se sentó desesperado a reflexionar sobre su impotencia. ¡Jamás sería capaz de controlar el espacio!

Y pensando, pensando, agotado, se quedó dormido. De repente vio a Alicia a su lado. Ella lo cogió de una mano y lo llevó junto a la gran figura cúbica y por un pequeño boquete, ella bien lo sabía, entraron los dos a su interior. Allí el arquitecto pudo comprobar que ¡por fin! podía dominar hasta cuatro planos a la vez, y hasta cinco si se ponía con la espalda apoyada en uno de los planos verticales. Y hasta los seis planes si se colocaba en un ángulo, en una situación diagonal.

Súbitamente, la luz que bañaba el recinto interior, a la que no había dado mayor importancia y que no sabía de donde procedía, desapareció y todo quedó a oscuras. Aquella poderosa sensación de dominio del espacio desapareció. Y quedó desconcertado. Alicia sonreía a su lado. Pasado el eclipse, la luz volvió. Y con ellas las sensaciones volvieron a despertarse y el arquitecto recuperó el dominio del espacio.

Miró hacia arriba para ver de dónde procedía aquella claridad, y se despertó bajo la luz de un potente sol, sin Alicia, que se había quedado en su sueño, y ahora ya en la realidad, ante aquellas figuras cúbicas que tanta guerra le habían dado.

Concluyó el arquitecto, ya despierto, que la arquitectura, el dominio del espacio, es una sencilla cuestión de medidas, de dimensiones dominables, a poner en relación con las dimensiones del hombre. También concluyó que era una cuestión de luz, sin la que la arquitectura no era nada.

*Descubrió que sin luz
la arquitectura es nada*

Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Alberto Campo Baeza Arquitecto. Brindó una charla en el CCPE en junio de 1994.



Renata Schussheim *Plástica*

Henry Moore *Plástica*

miércoles 25

Conferencia de Estrella de Diego

La pérdida del factor azar en el arte contemporáneo, será el tema de la conferencia a cargo de Estrella de Diego (Buenos Aires), crítica de Arte y profesora de

Estrella de Diego *Plástica*

Mercé Ibarz

Experiencias y enseñanzas de la mirada documental

Las mujeres documentalistas, con cámaras analíticas que ensayan tanto el yo como el nosotros, han ampliado la mirada y la política cinematográficas enriqueciendo el imaginario y la memoria colectiva

1



Ahora, de noche, hago una suerte de montaje sobre papel, un montaje abstracto, para recuperar en soledad un tiempo de reflexión que formaba parte de los actos de montaje.

Agnès Varda, 2001

La memoria provocada. La mirada de las mujeres cineastas ha encontrado en el documental formas expresivas que a lo largo del siglo XX han trazado un mapa y un territorio de direcciones y oberturas múltiples, fronteras abiertas de enorme fertilidad. No es necesario plantear ni insistir en la invisibilidad de sus propuestas y realizaciones de alto voltaje, porque en este caso es el mismo cine (y la TV) documental en su conjunto quien padece este vacío de la conciencia histórica: la falta de memoria compartida entre los espectadores; incluso entre sus estudiosos, convertidos unas y otros en arqueólogos de un pasado de huellas débiles a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Alfredo Alcón Teatro

- 1 Augusto Pantarotto
Argentina
- 2 Eduard Bru
España
- 3 Josep Llinás Carmona
España
- 4 Ramón Sanabria
España
- 5 Carles Ferrater
España

anas
TEC

Ciclo Arquitecturas lejanamente cercanas
Bru, Llinás Carmona, Ferrater, Sanabria

< 1996 >



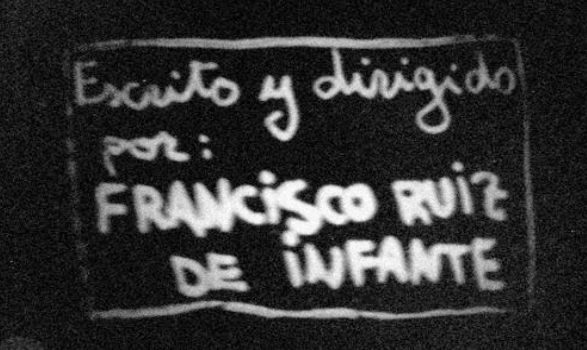
Las espigadoras (Jean-François Millet, 1857)

causa de los sistemas de producción y distribución de este cine y, a la vez, transformados por él en provocadores de un presente que sabemos rico. Conmocionados unos y otras ante descubrimientos de relatos, experiencias narrativas viejas o recientes que nos llegan a menudo a través de redes afectivas, sabemos que los films son un regalo que pide ser difundido para, así, dejar que hagan su trabajo en el imaginario y, con él, en la memoria colectiva. En la expresión contemporánea, en suma, de lo real.

En este ensayo me centraré en films de cineastas que figuran algunas en la historia del documental—que en sí es otra respecto de la historia convencional del cine—y en títulos de cineastas que no están en esa misma historia del documental por ser vistas más bien desde el cine experimental o por provenir del contexto vanguardista y la expresión visual plástica. Unas terceras son realizadoras de obra reciente, inmediata. Quisiera así proponer

elementos de visión sobre el concurso de algunas autoras a la ampliación de las miradas y las narrativas cinematográficas y muy en particular de las políticas cinematográficas y televisivas del llamado siglo de los extremos. Son obras de: la rusa Esfir Shub, la ruso-norteamericana Maya Deren, la norteamericana Shirley Clarke, las nacidas belgas Agnès Varda y Chantal Akerman, la italiana Angela Ricci Lucchi en íntima colaboración con el armenio-italiano Yervant Gianikian, la catalana Eugènia Balcells, la francesa Claire Simon, la norteamericana Ellen Spiro, la chileno-francesa Carmen Castillo y el tándem formado por las israelíes Anat Even Ada Ushpiz. En todas las obras que comentaré se cumple el precepto clásico de Jean Mitry: el documental como experimentación interrogadora de los contenidos; realizado, añadido ampliando el alcance del término de Ricci Lucchi-Gianikian, por cámaras analíticas; cámaras analíticas que han ensayado tanto el yo como el nosotros.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Francisco Ruiz de Infante *Video*



Roberto Elía *Plástica*

< 1996

El acto de recoger el trigo ya no forma parte de la cultura rural sino de sus desechos

2

Filmar la vida, rehacer el cine. La cita que encabeza este texto forma parte de las reflexiones de Agnès Varda tras su experiencia con la cámara digital que ha dado lugar a uno de los films documentales recientes más extraordinarios, tanto en la ya prolífica trayectoria de su autora como del movimiento contemporáneo del cine de lo real, “Les glaneurs et la glaneuse” (Los espigadores y la espigadora, 2000), título que en su difusión inglesa tiene el más directo “The gleaners and I” (Los espigadores y yo). Varda, que se ha movido siempre entre la ficción y lo documental, en un proyecto de, dice, “cinescritura” de planos estructurados en el espacio, sin psicología, se lanza aquí, a sus setenta y cuatro años, a una aventura de raíz.

Varda abandona la película y se pasa no sólo al video sino también a la cámara numérica, montando sobre la marcha los dos soportes para recoger en el film los gestos y actitudes que, a lo largo del territorio francés, mezclando paisajes y gentes, clases sociales y su propia experiencia de viajera, persigue a partir del Museo de Orsay, donde se encuentran “Les glaneuses” de Millet (1857), obra clave del realismo, coetánea de la recién nacida fotografía. De esta nueva forma de montar que permiten el video y lo digital surge un film de una vitalidad que sería paroxística si no estuviera armónicamente canalizada. Una armonía extraída de entender la experimentación de los contenidos como la escucha de signos nuevos: el acto de recoger (el trigo) ya no forma parte de la cultura rural tradicional sino de sus desechos, de las frutas y verduras rechazadas por el mercado, pero el gesto

es ahora central en la cultura urbana. Lo es de los sin techo y de los okupas, de los artistas que reciclan y los cocineros que vuelven a las hierbas del camino para sus sofisticadas recetas, para la gente que sobrevive de lo que sobra en restaurantes y mercados y para los jueces y abogados que espigan las leyes y sus letras menudas para afrontar el nuevo alcance social y jurídico del viejo gesto. El acto de recoger, de espigar, es además simbiótico del propio film de Varda, porque en definitiva, viene a decir, lo es del cine documental como tradición y, con ella, del cine moderno. filmar es dejar hablar a la realidad, recoger sus gestos. Es esa concordancia en la geometría de la virtud, por decirlo con los clásicos griegos, lo que da a “Les glaneurs et la glaneuse” un carácter de epifanía contemporánea.

Me he detenido en este film más de lo que, por los límites de este ensayo, haré con los otros films que comentaré porque contiene enseñanzas inmensas sobre hoy mismo. No sólo es un documental en estado de gracia por su humor, encanto e ironía, sino por sus descubrimientos inesperados para la propia cámara en el rodaje y sus reflexiones en y sobre el montaje. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el inclasificable sujeto que se alimenta de madrugada de los desperdicios del mercado central de París y a quien Varda sigue hasta sus no menos sorprendentes atardeceres. Es un azar que la cámara numérica permite encontrar y acompañar con delicadeza. Pero la experiencia tiene sus costos y Varda es consciente de que uno de ellos, seguramente el mayor, atañe a algo básico en la configuración del relato cinematográfico: el tiempo de reflexión. Asegurado antes en la sala de montaje, hoy se ha modificado en profundidad. Por ello debe ser reinventado, creado, preservado de otra forma. Es un aviso para navegantes, proveniente de una gran veterana.

3

Las imágenes del pasado nos dominan. La vida en directo que Varda practica en su cine, su persistente búsqueda y recogida de lo real, su cuidadosa protección de este real en el marco de la pantalla, retrotrae a otras formas de reconsideración de lo



Julián Marías *Pensamiento*

Carmen Maura *Teatro*

1997 >

No es posible ya mirar las imágenes del pasado como representaciones de la verdad del pasado

vivido: la imagen de archivo. No es posible ya mirar las imágenes del pasado como representaciones de la verdad del pasado. Pero si Varda se interroga sobre hasta qué punto lo digital cambia la apreciación de lo real y, así, permite ejercicios necesarios como filmar la propia mano (algo que, dice la cineasta, no le puedes pedir al operador porque sólo tu misma entiendes las arrugas de tu piel), el monstruoso archivo visual de que hoy disponemos pone otros interrogantes. No es el pasado quien nos domina sino las imágenes del pasado, ha reflexionado por su parte George Steiner. Por lo que resulta que las imágenes del pasado —su presencia pero también su ausencia— conforman hoy nuestro sentido realista del presente tanto o más que las imágenes de films de vida en directo. Unas y otras son la cara bifronte de lo documental.

En el punto de la revisión, análisis y reutilización de las imágenes del pasado, es decir, en y desde la reflexión en la sala de montaje que ha configurado el cine clásico y el moderno, confluyen tres autoras, de otras tantas generaciones. La pionera Esfir Shub, la buceadora visual Angela Ricci Lucchi y su compañero Yervant Gianikian y la conceptual Eugènia Balcells.

Esfir Shub (1894 – 1959) fue una excavadora de la memoria del primer cinematógrafo, del camarógrafo del zar en su caso. A través de esta primera memoria abrió el camino de forma eminente, en los tiempos de Flaherty y de Dziga Vertov y el cine-ojo de los kinoks, al archivo visual y la reconstrucción del pasado, al invento de la tradición. Escarbando en los archivos del Museo de la Revolución, en sótanos de Leningrado descubrió deteriorados metrajes, sin montar y sin rótulos, de Nicolás II. Los rescató, los combino con nuevas

tomas de huelgas y guerras, y así emergió “La caída de la dinastía Romanoff” (1927). Con esta efectiva plasmación de una monarquía difunta nacía la compilación, género que desde los 70 practican constantemente la televisión, los museos y los colectivos diversos que bucean en su historia y cómo hacerla visible. Años más tarde, Shub montaría las vívidas tomas que en la guerra de España estaba haciendo el joven Roman Karmen, uno de los renovadores de lo documental en los convulsos años 30. El resultado fue “España” (Ispanya, 1939).

Muchos más años después, Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian hicieron, de forma radicalmente cercana a la de Shub, haciéndole dar pasos de gigante, y al tiempo de forma radicalmente contemporánea, la misma revisión del archivo visual del primer cine. “Dal Polo all’Equatore” (1986) surge cuando los dos cineastas descubren el laboratorio de Luca Comerio, operador del rey Vittorio Emanuele, a quien acompañó “del Polo al Ecuador” y por la I Guerra Mundial. Comerio había muerto, amnésico, en 1940. Esta segunda revelación, la amnesia de quien miró, vio tantas cosas y las fijó, es otro de los impulsos del film y de la cámara analítica que practica. Es un tratamiento fotograma por fotograma que habla de la relación física (de quirófano, de monasterio, de taller) que esta cámara mantiene con el archivo para hacerlo revivir, en el laboratorio y en la sala de montaje, y darle el habla del presente.

El tratamiento sonoro del Polo es paralelo a la posmodernidad de la propuesta, entendida como el reciclaje que ha de permitir extraer lecciones contemporáneas de la primera modernidad, en este caso la del cine. Noticias y relatos exóticos que fueron un monumento de la mirada colonial moderna y que, gracias al análisis a partir del cual re-filman sus autores, conforman ahora, entre otros muchos logros, un hipnótico y consistente, punzante y sugestivo documento deconstructor de esa misma mirada colonial. Como en los años 20, el resultado aproxima de nuevo el documental (como el resto de films de esta pareja) al cine de vanguardia y de experimentación lúcida; una tendencia que, de forma muy diversificada, tiene mucha fuerza ahora mismo en las distintas corrientes documentales, atravesándolas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Nucleodanza Danza



Gerardo Gandini Música



Graciela Sacco Plástica

El archivo no miente, pero sí esconde, y sólo una cámara analítica puede revelarlo

A este proceso de interrelación con lo remoto, con los cineastas y sus obras, han contribuido mucho, casi sin saberlo, los artistas conceptuales de los 70, y entre ellos muchas mujeres, que empezaron a utilizar las nuevas cámaras, el super-ocho y, muy pronto, el video. También así se volvía a los grandes momentos de experimentación de lo cinematográfico. En correspondencia con las bases del movimiento conceptual, el retorno se hizo con austeridad, un logro que, en tiempos de espectacularidad elevada a rango simbólico, no sólo persiste sino que fructifica. Podríamos hablar de muchos films de galería o de museo extraídos de lo real afílmico o de los archivos, ya sean relatos o interpelaciones al espectador. Me centraré en uno de Eugènia Balcells.

Artista multimedia que siempre ha incluido la imagen mecánica, fija o en movimiento, Balcells hizo "Album" en 1976-78. En este breve film, la cámara no se aparta del libro de imágenes de la abuela de la realizadora, cuya voz lee textos de las postales que escribió o recibió y luego recogió en este álbum. Estamos en la protohistoria del diario familiar, una de las formas más audaces y practicadas (incluso ya con muchas rutinas) del documental contemporáneo, pero Balcells hace algo más que dialogar con su abuela y su tiempo. Como espectadores asistimos a un juego fascinante entre imágenes de la autorrepresentación de una época: son postales, no fotos privadas. Locales y paisajes, urbanos o campestres, que escenifican la época del "grand tour" de la joven burguesa independiente que fue Eugènia Gorina, mientras que su voz de anciana lee sus palabras jóvenes, que escenifican otra cosa: una ruptura, una separación, el olvido que conoció sin que sepamos por qué.

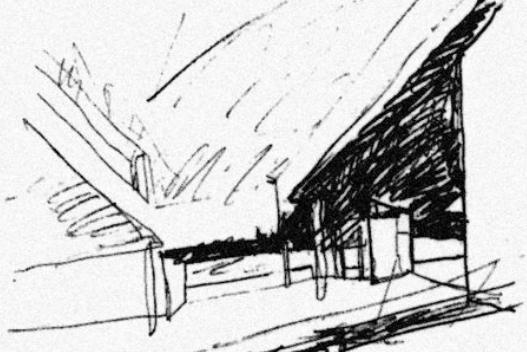
Lo público —Shub, Lucci Ricci/Gianikian— y lo privado —Balcells— se acercan así para recordar de nuevo, en estos inicios del XXI, que el ar-



chivo no miente, pero sí esconde, y que sólo una cámara analítica puede revelarlo. Cualquier otra forma de reutilizar la imagen, que tanto practican la TV y cineastas irresponsables, es una perversión de la memoria poliédrica del pasado que, como tal, debe ser cuanto menos evitada y, ciertamente, criticada.

4

De Maya Deren y Shirley Clarke a Chantal Akerman. La obra de Balcells incluye también piezas relevantes como "Boy meets girl" (1978) y "Fuga" (1979) que, junto con tantas otras obras basadas en documentos del presente o en la imagen de lo real, ya sean obras de museo o de televisión, establecen para la mirada contemporánea vínculos con otra de las grandes experimentadoras, junto a Shub, y también rusa: Maya Deren (1917-1961), madre cinema-



Alvaro Siza *Arquitectura*



Gastón Breyer *Teatro*

< 1997 >



tográfica de los experimentales norteamericanos, con Stan Brakhage a la cabeza y asimismo uno de sus principales valedores teóricos.

Y con Shirley Clarke (1919-1997), otra gran madre, del cine en este caso de los independientes de John Cassavettes. Y del documental que a partir de noviembre de 1960, cuando se constituirían en grupo, daría lugar a la formidable escuela de los hermanos Robert y Albert Maysles (inspiradores reconocidos de la cámara inestable de Woody Allen en "Maridos y mujeres"), Emile de Antonio y Gregory Markopoulos. Opositora y activista contra el cine de Hollywood, Clarke impulsa el cine experimental y el documental radical. Su obra ya resuena en el primer manifiesto de referencia del grupo: "al cine oficial le falta aliento en todas partes. Es moralmente corrompido, estéticamente anticuado, temáticamente superficial, temperamentalmente adocenado."

Tanto Deren como Clarke provenían de la dan-

za, lugar de encuentro entonces de la comunidad feminista intelectual arty neoyorquina (donde también encontramos otra cineasta, Yvonne Rainer). Hablemos primero de Maya Deren, puesto que su breve obra, que comprende ocho cortos y otros cuatro no terminados, es una premonición de los caminos diversos que la cámara subjetiva y la cámara de arte abrirán para el documental contemporáneo: a) El documental del yo, de lo real interior, hoy practicado con una libertad que en gran medida nace de su primer film, "Meshes of the afternoon," de 1943. b) El ritual y lo etnográfico entendidos como esquemas y relatos universales que las culturas pueden compartir y en los que la cámara tiene un papel mediador, como ciertamente ven hoy el cine Christian Metz o Fredric Jameson, entre otros; de estos films destacan "Study in coreography for camera" (1945) y "Ritual in transfigured time" (1946).

Shirley Clarke es por su parte autora de diecinueve films, el primero, Dance in de sun, de 1953. Dos de sus obras alcanzaron difusión trasatlántica en los tiempos de cine de arte y ensayo, "The connection" (1961) sobre todo y, menos, "Portrait of Jason" (1967). Rodada la primera con el Living Theatre, pone en escena un paralelo del Godot beckettiano (1952), en este caso la espera de un proveedor de drogas, y es lo más alejado de lo que después será el a menudo lamentable docudrama televisivo. La segunda, retrato directo de un muchacho perdido en las calles de Nueva York, puede verse en diálogo con el primer film de su discípulo John Cassavettes, "Shadows" (1957).

Profesora durante años en la Universidad de Los Angeles, Clarke fue uno de los eslabones que unieron a estudiantes y productores con los independientes europeos que en los 70 y 80 viajaron a California, como la misma Varda y, en sus años video, Jean-Luc Godard. Un cierto círculo se traza, de manera que la conexión, por utilizar la bella expresión del título clarkiano, se establece con otra experimentadora de los contenidos y el formato trans-documental, Chantal Akerman, una de las seguidoras de Deren, Clarke, Varda y Godard, y sus trabajos a caballo de Estados Unidos y Europa.

Ya sea en sus abstractos ensayos documentales, como "News from home" (1976), "D'Est" (1995) o



Sheingberg-Marcaccio-Machado-Torti
Plástica



Francisco Jarauta *Pensamiento*



Edin Vélez *Video*

La cámara está allí, provocadora de una memoria de la que no existen imágenes

“Sud” (1999), o en sus hilarantes comedias documentales como “Histoires d’Amérique” (1988), un recuento de chistes judíos, Akerman es, como sus maestras y su maestro, una frecuentadora infatigable de la frontera entre el documental y la ficción, porque, dice, precisamente es ahí donde le gusta trabajar, en la perturbación.

5

Políticas de lo real político. Cinco films recientes convocan el viejo espíritu de la televisión pública, que acogió al grupo de Shirley Clarke en los 70 y que, en los 90, aún ha podido guarecer a clásicos modernos como Varda y Godard, a renovadores como Gianikian/Lucchi Ricci y a una pléyade de realizadores que se plantean cómo relatar políticamente la memoria y el presente.

Claire Simon, tras una dilatada experiencia como montadora, realizó su primer film documental, “Récréations” (1992), en la estela de la observación penetrante y el compromiso del montaje de Fred Wiseman, quien se revela como

una de sus más conspicuas e inspiradas influencias. Como su predecesor, Simon se centra en espacios significativos de lo social, y también como él representa “alguna oscura célula disidente de un surrealismo espiritual”, que así se ha descrito el solitario y austero documentalista norteamericano. En su primer film Simon observa las horas del patio de una escuela, durante las cuales niñas y niños párvulos reproducen roles, dando a una simple ramita de árbol las funciones distintas de lo social que ya les segrega, al tiempo que aprenden cómo superar obstáculos, los niños consolados por las niñas y las niñas ayudadas y animadas por otras niñas. En su segundo film, el implacable “Coûte qui coûte” (1994), Simon sitúa su cámara en el interior de una iniciativa laboral-profesional muy de hoy, la autoconstitución en empresarios de viejos camaradas de izquierdas que se han quedado en el paro, iniciativa que pasará por diversos estadios, hasta su rápida disolución.

El film de Ellen Spiro “Greetings from out there” (1993) es uno de los más divertidos y chocantes surgidos de las hibridaciones entre el documental clásico que da la voz a grupos sociales invisibles en la pantalla, la road movie, el diario personal y los efectos de realidad y la narración fragmentada de la televisión. Para dar cuenta del panorama de gays y lesbianas de su tiempo, la realizadora se aleja de Nueva York, la ciudad permisiva, y se va con su furgoneta y tres cámaras (de distintas posibilidades de imagen y sonido) a ver cómo les va a “los que no se han ido, a los que se han quedado y tenido la valentía de ser como son allá de donde son”.

“La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena” (1995) de Carmen Castillo, no obstante algunas concesiones a los inestables criterios hoy de la televisión pública (uso espectacular de la música y, en ciertos pasajes, de la autoimagen de la realizadora), es un potente ejercicio sobre la memoria, la confrontación y el perdón. Marcia Merino es la flaca, antigua dirigente del Mir chileno que, en la masacre derivada del golpe de Pinochet, fue torturada y devino una de las principales colaboradoras de la policía política, la Dina, hasta 1993 cuando, ante la ley de punso final, Marcia osa desafiar el olvido y pide



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Reinaldo Laddaga *Pensamiento*

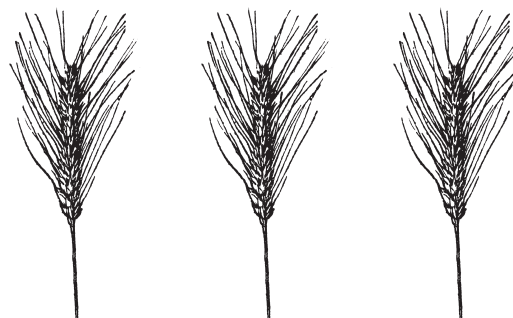


Augusto Fernandes *Teatro*

< 1997 >

públicamente perdón. Carmen Castillo está exiliada en París desde la muerte de su marido, Miguel Henríquez, el dirigente principal del Mir. Afronta la decisión de filmar a Marcia. No se han visto desde hace veinte años. Lo extraordinario es que el encuentro tiene lugar ante la misma cámara, porque la cámara está allí, provocadora de una memoria de la que no existen imágenes y provocadora asimismo de un presente que la ley del punto final no deja emerger; y, como tal vez dijera el viejo John Grierson, convertida la cámara en púlpito, más aún, en confesionario, en lugar de expiaciones colectivas, de dudas, pecados y penitencias, de confrontación moral.

Termino con "Asurot" (Retenidas, 2001), de las israelíes Anat Even y Ada Ushpitz. Estamos en Hebrón, en un edificio que por sí mismo identifica el conflicto principal: una casa que es una frontera de calles y al tiempo la frontera política, al tener una cara controlada día y noche por el ejército de Israel y la otra por la invisible Autoridad Palestina, sin ejército. En el edificio viven confinadas, por viudas, tres jóvenes palestinas con sus hijos, once en total, el mayor adolescente y los demás criaturas. Las realizadoras siguen detenidamente el día a día en el interior y en el exterior a lo largo de meses, secuencia temporal que el film revela magistralmente tanto por la empatía del pacto documental con sus actrices sociales como por su cámara observante, pero interpeladora, ante los soldados israelíes que controlan la calle y la terraza. La tensión del montaje y su sutil banda sonora adquieren aquí carácter de metáfora eminente de las formas jóvenes de filmar y narrar. El film es incisivo y substancial. Nada es fácil para estas mujeres, todo es aún más complicado para ellas por ser viudas en una sociedad patriarcal y acosada por la guerra. Nuevos ataques las dejarán otra vez sin casa. Tendrán que abandonar ese lugar donde, hasta entonces, podían seguir siendo iguales y distintas mientras esperaban una solución para su maltratado país que permita encarar en él los problemas de la condición de las mujeres en las sociedades árabes contemporáneas. Cuando escribo estas líneas, durante la feroz estrategia del gobierno de Ariel Sharon, en el lugar y las calles de "Asurot" ya no vive nada.



Referencias

- Agnès Varda (2001), en "La caméra numérique force les cinéastes à ouvrir l'œil". Paris: Le Monde, 15-VIII.
 Jean Mitry (1971), "Storia del cinema sperimentale". Milano: Gabriele Mazotta, editore.
 Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi (1995), "Notre caméra analytique". Paris: Trafic, n° 13.
 Claire Devarrieux y Marie-Christine de Navacelle (1988), "Cinéma du réel. Paris: Autrement".
 Agnès Varda (1988), "Entretiens", en Devarrieux y Navacelle, op.cit.
 Georges Steiner, cita inicial de Chris Marker en "Le tombeau d'Alexandre" (1993).
 Stan Brakhage (1989), "Film at wit's end. Eight avant-garde filmmakers". New York: McPherson & Company.
 Louise Heck-Rabi (1984), "Women filmmakers: A critical reception." Metuchen & London: The Scarecrow Press.
 Chantal Akerman (1988), "Correspondances" en Devarrieux y Navacelle, op.cit.
 Frederick Wiseman (1988), "Correspondances" en Devarrieux y Navacelle, op.cit.
 Ellen Spiro (1994), declaraciones en el encuentro INPUT, Montréal.

Films

- "La caída de la dinastía Romanoff" (1927), de Esfir Shub
 "Meshes of the afternoon" (1943), "Study in coreography for camera" (1945), "Ritual in transfigured time" (1946), de Maya Deren
 "The connection" (1961), "Portrait of Jason" (1967), de Shirley Clarke.
 "News from home" (1976), "Histoires d'Amérique" (1988), "D'Est" (1995), "Sud" (1999), de Chantal Akerman
 "Album" (1976-78), de Eugénia Balcells.
 "Dal Polo all'Equatore" (1986) de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi.
 "Récréations" (1992), "Coûte qui coûte" (1994), de Claire Simon
 "Greetings from out there" (1993), de Ellen Spiro.
 "La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena" (1995), de Carmen Castillo.
 "Les glaneurs et la glaneuse" (2000), de Agnès Varda.
 "Asurot" (2001), de Anat Even y Ada Ushpitz.

Mercé Ibarz Profesora de géneros de la imagen documental y arte contemporáneo de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Ofreció un seminario en el CCPE en noviembre de 2002.

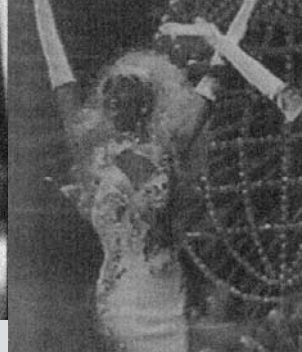




La banda de la risa Teatro



Luis Poirot Fotografía



InSync Video

InSync

El artista como escéptico en un mundo simulado

Antoni Muntadas



Ante los cambios tecnológicos, la función del creador podría quedar reducida a la de un decorador o especialista en maquillaje

Los progresos tecnológicos nos conducen al descubrimiento del espacio virtual, un espacio que ha sido creado por esos mismos avances tecnológicos. A partir de este descubrimiento y de su desarrollo, van apareciendo nuevas herramientas y equipos, nuevos procesos y sistemas mediante los cuales los artistas —cuyo papel se redefine constantemente— son capaces de crear y operar en el recién descubierto espacio.

Aunque sea difícil para nosotros —en una época de grandes compañías multinacionales y al principio de una nueva década—, no deberíamos confundir la creación de un espacio virtual (tanto las pruebas a su favor como la confirmación de su

existencia) con lo que los artistas hacen de ese espacio. Por una parte, tanto artistas como intelectuales deben observar y actuar de manera reflexiva; deben cuestionar, catalizar y activar toda posibilidad para abrir nuevos horizontes. Por otra parte, los artistas deberían seguir siendo escépticos. De lo contrario su función, desde el punto de vista tecnológico, podría quedar reducida a la de un mero decorador o a la de un especialista en maquillaje o compositor de story-boards para proyectos militares, políticos o comerciales.

Los artistas deberían mantener la misma posición crítica que está en la base de los trabajos más lúcidos de la historia del arte, aquellos



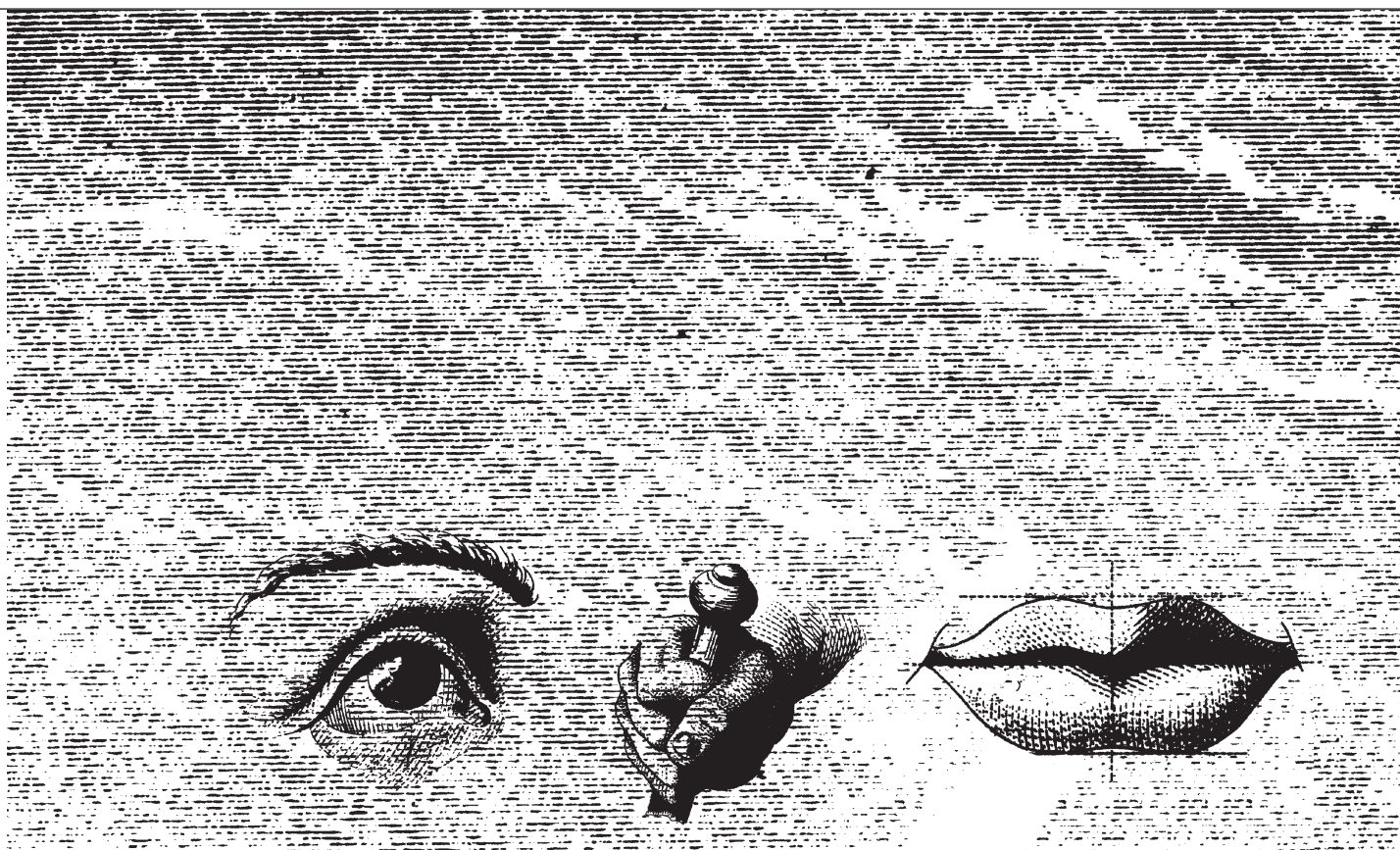
Szuchmacher y protagonizada por Ingrid Pellicori y Horacio Peña, es la última obra de Harold Pinter, uno de los más importantes escritores del siglo. Constituye un exponente de lo que puede ser el teatro político a fines de los '90, un testimonio de la

Pellicori-Peña *Pensamiento*



Tomás Abraham *Pensamiento*

1998 >



trabajos arraigados en una época y en un lugar específicos, es decir, en un contexto.

¿Son válidos estos contextos en un momento de simulación? ¿El tiempo y el espacio virtual también definen un contexto virtual?

Desde este ángulo, el propio concepto de contexto empieza a plantear nuevas perspectivas. Los artistas deberían continuar desempeñando una función crítica. En lo “virtual y simulado” de un espacio “virtual y simulado”, los artistas:

- 1) deben entender dicho espacio;
- 2) deben entender tanto sus herramientas como su capacidad de actuar en tal espacio;
- 3) deben actuar como escépticos.

Mucho ha cambiado en el “paisaje”, pero la función y la conciencia del artista deberían seguir siendo las mismas.

Nueva York, enero de 1990

Debería reformularse la relación entre las ciencias y diseño para lograr una conciencia de la interrelación de sus usos y/o funciones en la sociedad. Las tecnologías son en sí mismas herramientas y sistemas en el proceso de desarrollo, y deberían existir de manera creativa y útil, no sólo como negocios lucrativos.

Los artistas no deberían ser sólo fabricantes de objetos para decoración, sino deberían participar en la crítica y en el debate productivo de ideas y proyectos, de los grupos de discusión y de planificación colectiva.

Nueva York, enero de 1996

Nota

Este artículo fue tomado de “*Muntadas Con/textos*”, Buenos Aires 2002, Simurg y FADU Cátedra Laferla. Título original: La intervención tecnológica de los artistas en un espacio virtual o el artista como escéptico en un mundo simulado. Se reproduce con autorización del autor para Lucera.

Antoni Muntadas Artista multimedia. Visitó el CCPE en agosto de 2002.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar





Arturo Pérez-Reverte *Literatura*



Madame Yevonde *Fotografía*



Néstor Marconi *Música*

Rodolfo Pacheco



Tres escenarios para memorias imaginarias

Actuar tiene algo de atroz, pero el teatro, que ha sobrevivido por siglos, seguirá vivo para hablar de la desesperación, la dispersión y el horror

1er. escenario: un interior

El espectador ve un hombre inmóvil recortado en un fondo negro por la intensa luz de un cenital. El resto de la escena es penumbra. Apuesto en la imagen de ese hombre, que me provoca la mayor incomodidad e intriga y me genera muchas sospechas.

Notas para la lectura del espectador:

No es tan solo mirar. Hay emociones silenciosas.

Ese hombre se siente extraño, está en un universo privado repentinamente de ilusiones e iluminaciones.

Camus me recuerda: "...Está en un exilio sin remedio, privado de los recuerdos de su patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre la vida, el actor y su decoración, es propiamente el sentido de lo absurdo".

Esta condición existencial empuja a este hombre de la imagen, al vacío del tiempo.

Mas en el fondo, lo priva de sentido en su caída.

La existencia es para ese hombre una gran tragedia absurda.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas. www.ahira.com.ar

Hannah Höch

Hannah Hoch Plástica



Norberto Chaves
Socio de «i+D Consultores» (Barcelona).
Expertos en Imagen Corporativa y asesores de empresas e instituciones en estrategias y pr

Norberto Chaves Diseño



Oriol Bohigas Arquitectura



Notas e instructivos para el actor:

El pensamiento del actor que debe conservar la inmovilidad es reiterativo. Se ordena: "Debo estar presente y entero. Empecemos otra vez. ¡Qué hago dios mío! Un poco de esperanza. Dura poco. Ahora desesperanza. Simulo el olvido y ahora recuerdo. Camino. Qué pasa si me dejo estar. ¿Cuánto falta? Se detienen las imágenes en mí. Tengo que actuar ya. Basta de esperas. Lo único que hay que esperar es la muerte. No hay que esperar nada. Nos estamos moviendo todo el tiempo. Moverse y hablar. Monologar. Monologar de nada y moverse. Monologar sobre nosotros mismos se nos hace muy difícil. Monologar con mi cuerpo. Hay partes del cuerpo que no accionan con ese monólogo. Necesito estar entero. En qué entorno estoy entero".

Actuar tiene algo de atroz. Los estados emocionales tienen algo de atroz independientemente que sean tristes o muy oscuros. Hay cierto despe-

La existencia es para el hombre una gran tragedia absurda

dazamiento del ser. Atroz, con sus componentes de gozo y placer pero atroz no es solamente el problema sociológico de exposición sino de entregarse a romper la tradición, también de la vida, es decir lo que somos: tenemos nombre, apellidos, somos eso, nuestros actos están vinculados a nuestros pensamientos.

La actuación en su sentido más pleno plantea un mentís a todo eso, ¿para qué?

Notas e instructivos para el director:

Un actor y el director conservan una gran nostalgia de los orígenes cúltricos del teatro. En ciertas culturas americanas el rito siempre conserva una función en la vida social.

Busco en este ritual el desnudamiento sacrificial del actor a la manera de Peter Brook, ante un espectador que se ve ante sí con sus preocupaciones y aspectos más recónditos expuestos ante el mundo. Un hombre con la esperanza de una redención colectiva.

El ritual hoy es la presentación sagrada del hombre del 2000.

No sé si lo contienen las historias. Sí creo en las cicatrices.

Sé que cualquier historia es una cárcel. La padezco y la necesito porque funciona como sostén y evito caer preso de aquello que se supone debo historiar.

El relato histórico en escena conlleva la creencia de que la vida se ordena. Y sospecho. Sé que en la vida hay momentos fugaces, de mucha intensidad; que el pasado nos resulta cada vez más ajeno no solamente por nuestras realidades.

Notas para el espectáculo:

Multiplico el sentido en el texto escénico y sé que a veces no tiene nada que ver con el texto escrito.

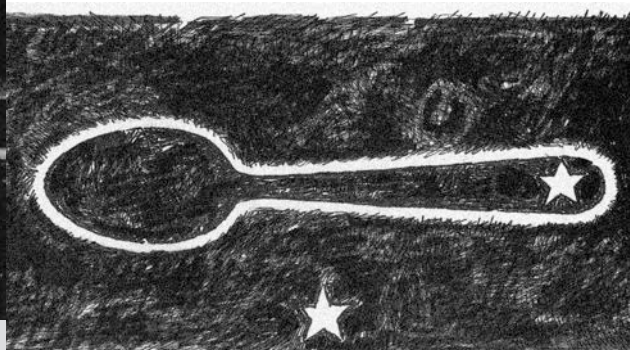
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Eleonora Cassano *Danza*



Joe Zawinul *Música*



Juan Pablo Renzi *Plástica*

El actor se define por estar en un doble estado de observación

El texto escrito tampoco contiene al hombre en el teatro.

El texto escénico contiene el suceder de los cuerpos engrillados en escena y las ideas escénicas.

Si el teatro ha sobrevivido tantos siglos, pienso que seguirá vivo. Será del espectador frente a la imagen de un hombre inmóvil. Pienso en el actor que inscribiría en sus cuerpos las necesidades vitales de hablar del odio, de la ira y de la desesperación, de esa dispersión, de la derrota y del horror y no sé si será para todos o para unas pocas personas que seguirán juntándose y llamándole a su proyecto hacer teatro.

2do. escenario: el espejo

El espectador ve la imagen de un hombre inmóvil recordado en un fondo rojo, por la luz de un cenital concentrado sobre él.

Un espacio cotidiano al que acudimos desde niños, en busca de alguien, no siempre la misma persona, que con aplicación nos corte el cabello, es la peluquería. Distintos fueron los años en que los deseos sobre el pelo fueron tenerlo enrulado, lacio, corto, largo, rapado.

Allí, leemos la prensa del momento, reímos de los chistes del peluquero, comentamos los chismes de la televisión, los chismes del vecindario y nos enfrentamos, finalmente, a nosotros mismos, gracias a la absoluta sinceridad del espejo y al rutilante filo de la navaja.

Nos uniforman a veces de blanco, otras de verde claro para comenzar el ritual, donde nos purificamos, salimos del estado salvaje, desprolijos a ser nuevamente hombres sociales aceptables. El sacerdote es el peluquero y nosotros la carne del sacrificio.

La primera acción es el bautismo del agua o el

lavado de preparación donde disfrutamos el masaje para desparramar bien el champú.

Al pasar al altar, el sillón principal del peluquero, un momento de tensión nos sacude, parece eterno. La imagen espejada nos revela nuestra cabeza sostenida por la mano izquierda del oficiante y a diez centímetros exactamente y en la misma dirección, la otra con una navaja filosa. Cerramos los ojos. Al abrirlos encontramos en la imagen espejada que nos revela otra vez nuestra cabeza sostenida por la mano izquierda del oficiante y a diez centímetros exactamente y en la misma dirección, la derecha con una navaja filosa.

Sólo me pregunto dónde se clavará. En el cuello y seré sólo una cabeza rodante (en este caso no me preocupa mi cara). En la cara y seré media cabeza rodante (¿nos reconoceremos con media cara?). En el pelo. En el pelo. En el pelo. ¿Qué perdemos perdiendo el pelo?; ...sé que perdemos.

Es sólo cuando empieza a caer sobre el paño blanco el pelo que nos cortan, que aparece el rostro añejo, infantil, renovado o ausente con que vamos por la vida y que nos identifica en medio de la enorme multitud de hombres y mujeres que pueblan el planeta.

Hay quienes viven bajo la mirada imaginaria de personas ausentes, otros necesitan ser observados por ojos anónimos o conocidos.

El actor se define por estar en un doble y perenne estado de observación, del que es consciente: la mirada sobre sí mismo y la del público, en medio de un estado de ficción paralelo al mundo real.

Cuando un espectáculo es interesante, la gente se moviliza, lo descubre. Hay una gran avidez de acontecer en la gente porque en la vida sucede poco. La gente necesita ver algo diferente.

Resulta clave que la peluquería constituye hoy uno de los extraños sitios clave, sustituto quizás de un antiguo templo o casa de rituales en la que nos encontramos con la expresión de la comunidad que nos circunda. y las huellas ciertas con que el tiempo nos ha ido marcando. Sean tal vez esa comunión entre lo público y lo privado y la comunicación que ahí establecemos entre el nosotros plural y el yo singular, lo que me ha llevado a pintar este escenario.

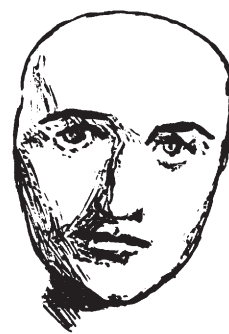


Sexteto Mayor Música



Festival Beckett Teatro

< 1998 >



*Nos uniforman de blanco
para comenzar el ritual
con el que salimos del
estado salvaje*

3er. escenario: el sitio de vida

El espectador ve la imagen de un hombre inmóvil recortado en un fondo blanco, por la luz de un cenital concentrado sobre él.

Los indios Navajos cuentan que en sus orígenes vivían en una caverna oscura. Había solo dos flautistas para animar un poco las tinieblas, pero un día, uno de los músicos tocando el techo de la caverna con la flauta, oyó un gran eco.

Entonces los hombres y los animales se pusieron a excavar un túnel en la dirección que indicaba el sonido y llegaron a la superficie de una montaña.

Detenidos por un inmenso mar, comenzaron a entonar y tocar sus cantos preferidos. Entonces el viento comenzó a soplar y alejó el mar.

Así los Navajos pudieron instalarse sobre la tierra. Construyeron el sol y la luna y los confiaron a los sonidos de los dos flautistas.

Un diccionario me tira este mito y me ubico. Dejo como texto al actor un fragmento de "Play" de Samuel Beckett:

"Pasada la media noche... Nunca conocí tal silencio. La tierra podía estar deshabitada".

Sin lugar a dudas, este es el sitio y el sonido primero, es el de las flautas.

Rodolfo Padheco Programador del área teatro del CCPE hasta 1996. En 1998 organizó el Primer Festival Beckett en Rosario.

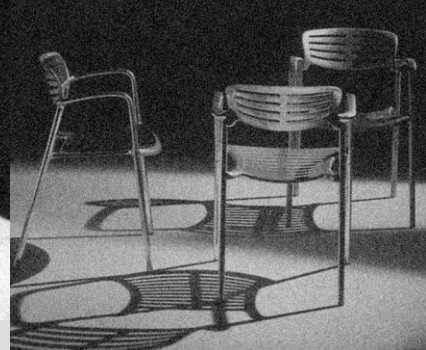




Torres García *Plástica*



Juan José Saer *Literatura*



Jorge Pensi *Diseño*

Valeriano Bozal

La violencia en el arte contemporáneo

Hipótesis para una investigación

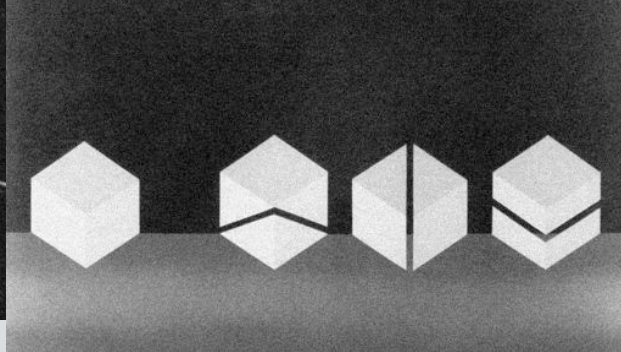
La capacidad del arte para representar la violencia y engañarnos sobre ellase funda en la afinidad que poseen para afectarnos emocionalmente

Deseo llamar la atención sobre tres notas de la violencia moderna: su radicalidad, su extensión y su legitimación (o ilegitimación). Estas tres notas son complementarias, no excluyentes, si bien pueden presentarse en distinto grado en los fenómenos de violencia y en sus representaciones y conceptos. Las tres notas han sido objeto de tratamiento artístico específico en el arte del siglo XX y este tratamiento ha incidido en el modo de considerarlas y en el modo de concebir la violencia. Esta es un factor determinante en la configuración de lo público, allí donde el arte adquiere las más fuertes implicaciones.

Se ha insistido (Thiebaud) en que el mal es incomprendible y difícilmente se puede expresar. Es un fenómeno que acontece, es posible encontrar sus causas y exponerlas, pero parece en sí mismo inexplicable. Sin embargo, tanto la imagen artística como el discurso poético aportan un conocimiento, una explicación y una expresión que van más allá de los límites de la reflexión filosófica —si bien es necesario desarrollar qué se entiende por “ir más allá” y cuál sea la naturaleza de semejante “ir”—, hasta el punto de que un poema de Celan o las pinturas de Music proporcionan una aproximación lucida al fenómeno de los campos

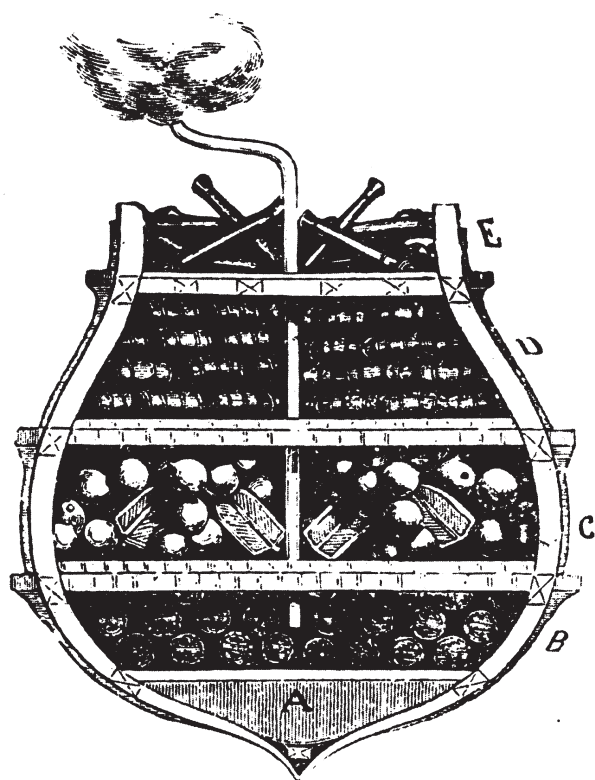


Luis Salinas *Música*



Maria Suardi *Plástica*

< 1998



de exterminio (en sentido similar: la escueta narración de Levi me parece mucho más completa que muchas explicaciones complejas). Por lo general, estas creaciones no se ocupan tanto del mal cuanto de su instrumento, la violencia, que “recrean” en su negatividad, haciéndonos ver, y emocionándonos con, sus efectos destructores: las creaciones artísticas y poéticas no hablan del mal, lo muestran, y en tal mostrar establecen una perspectiva que lo califica. La radicalidad de la violencia, su extensión y su legitimación poseen un componente emocional —nos afectan emocionalmente— que pertenece también al ámbito de lo

Las creaciones artísticas y poéticas no hablan del mal, lo muestran

artístico y de lo poético, quizá en tal afinidad se funda la capacidad del arte para representar la violencia (y para engañarnos sobre ella).

1

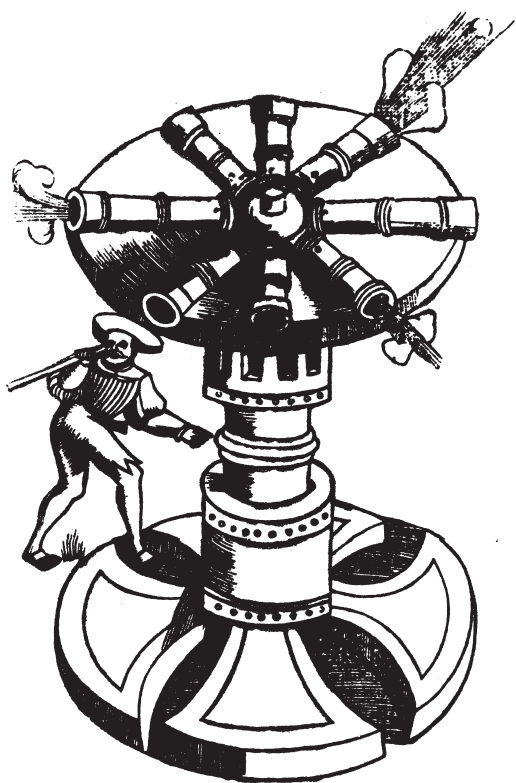
1.1. Con la radicalidad se indica lo extremo e insoportable de la violencia. Afecta tanto a los individuos singularmente contemplados como a los colectivos étnicos, sociales, religiosos, políticos, etc. No existe límite alguno para la violencia ejercida sobre el individuo, y esto lo sabe bien el arte, que ha situado al cuerpo humano, su tortura y su destrucción en el centro mismo de su interés. Tampoco hay límites para la violencia colectiva, la masacre y el genocidio son formas de violencia que, sin constituir manifestaciones específicas de la modernidad, pues también se produjeron en el pasado, encuentran ahora más grande y más conocida expresión. El desarrollo de la tecnología del exterminio, necesaria para la radicalidad y la extensión de la violencia, no es el único factor que determina este rasgo: es imprescindible la voluntad de exterminar. Lo insoportable de esta violencia radical la hace intolerable tanto física como intelectualmente, produciéndose rechazo y vergüenza, paradójicamente ahogados por la misma contundencia del fenómeno, su extensión y difusión.

Los artistas se han referido a la violencia radical tanto alegórica como literalmente. Anselm Kiefer es una muestra de la primera, Zoran Music de la segunda. Ambos destacan el carácter negativo de la violencia radical, pero no cabe duda de que existen otros ejemplos en los que esa radicalidad es motivo de solaz estético, así sucede, por ejemplo, con muchas de las películas de ciencia ficción últimamente realizadas —en las que no sé hasta qué punto lo ficticio del relato atenúa la vio-



1999 >

Fats Fernández *Música*



La que Primo Levi denomina violencia inútil no pretende sólo la desaparición física de la víctima

un ser humano en verdugo, instrumento de la violencia y no ser humano. La deshumanización afecta a la capacidad de resistencia de la víctima, que puede llegar a participar en la práctica de la violencia (tal como explica Levi con agudeza al hablar de los “comandos especiales” de los campos de concentración). La violencia inútil se establece como una práctica incontestada, incluso el superviviente puede llegar a considerable culpable por su supervivencia: puesto que ha sobrevivido, en algo ha tenido que colaborar con los verdugos.

La deshumanización elimina las eventuales relaciones personales que pudieran existir entre víctima y verdugo —en especial la condición de persona que aquella posee y a la que éste debería atender—, impersonaliza el ejercicio de la violencia y hace del verdugo, como de la víctima, una figura impersonal en un sistema de relaciones no humano. No pretendo decir que el verdugo disimule su condición de persona, tampoco que la niegue, no sería extraño que compatibilizase su carácter de verdugo con su pretensión de persona, incluso que se comportase en unos momentos como verdugo y en otros como persona. Puede considerarse a sí mismo como parte de un mecanismo: el recurso a argumentos como el de la “obediencia debida” puede ser ejemplo de semejante interiorización de la presunta condición no humana del verdugo. El verdugo se exime de culpa, lo cual sólo es posible porque el sistema de relaciones así lo establece. En tal eximirse de culpa (moral y jurídica) se niega como persona responsable en relación a otro (irresponsable ante la comunidad, también ante sí mismo).

lencia ofrecida—, pero también en algunas manifestaciones actuales de géneros que incluyen la violencia radical entre sus notas fundamentales: basta percibir el diferente tratamiento de la violencia en los clásicos del “cine negro” y los “clásicos actuales”, Tarantino, por ejemplo.

1.2. La que Primo Levi denomina “violencia inútil” es, quizá, la forma más extrema: aquella que no pretende un resultado práctico, ni siquiera, no al menos en principio, la desaparición física de la víctima, sino su deshumanización, su conversión en un “otro no humano”, que, de este modo, puede ser eliminado sin suscitar excesivos problemas emocionales: el exterminado ha sido primero declarado superfluo, y tal declaración se ha llevado a cabo en la práctica física de su vida cotidiana (en la sociedad, primero, en el campo, finalmente).

La deshumanización afecta a la víctima, también al verdugo. Destruye a la víctima, y puede corromperla, eliminar, y ello a pesar de ser víctima, su sentido de lo humano, y puede convertirla

La violencia radical y su forma extrema, la violencia inútil, son posibles en un sistema de

Nicola Constantino *Plástica*Presença portuguesa *Arquitectura*

La moribunda



«La moribunda» —en relación con
La Moribunda. Urdapilleta y Tortonese
Teatro

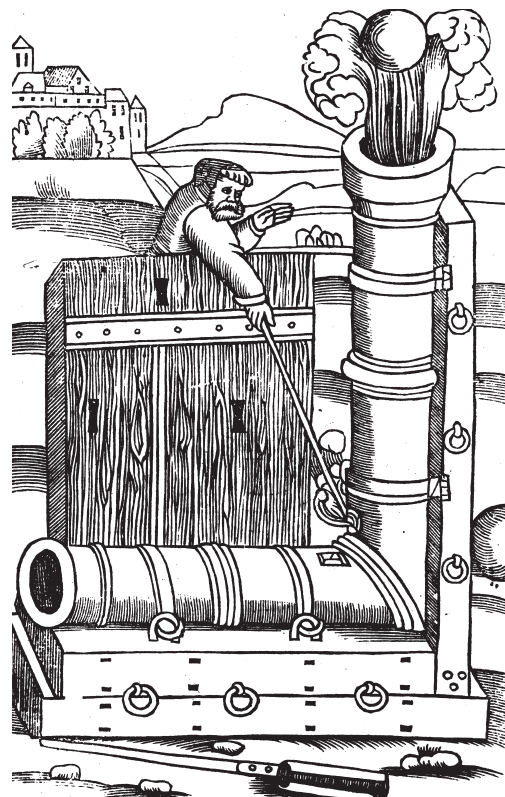
Llega finalmente la función de la obra de Urdapilleta y Tortonese, que se suspenderá el...

relaciones que consolidan al perpetrarse. Los individuos y las colectividades se “ven envueltos” en ese sistema, ya sea en la condición de víctimas, ya en las de verdugos (pero aquéllas no son igual a éstos, y sólo la voz de aquéllas descubre con nitidez la naturaleza de éstos; entre el verdugo y la víctima siempre hay una distancia infinita: ésta es superflua, aquél es la determinación o concreción del poder omnímodo que la ha declarado tal). Su representación puede contribuir a esa consolidación o a aportar luz sobre la condición perversa y destructora del sistema, de su proyecto y desarrollo.

2

2.1. La violencia se ha extendido y difundido como nunca hasta ahora lo había hecho. La extensión de la violencia afecta tanto a quienes la perpetran cuanto a quienes la padecen. A quienes la ejercen: no porque la ejerzan muchos —lo que también sucede—, sino porque puede ejercerla cualquiera. El Holocausto, las masacres de la población civil, las matanzas étnicas, la violencia nacionalista, el integrismo de toda laya..., han revelado que cualquiera puede ser verdugo o colaborar estrechamente con los verdugos y que no es difícil convertirse en consentidor de la violencia, contemporizar con ella. La de verdugo no es una “profesión” especializada, o no necesariamente especializada. En el ámbito artístico, creo poder afirmar que este es un rasgo que aparece en los “Desastres de la guerra”, de Goya, por primera vez.

La incidencia de la representación artística va más allá de la mera cantidad de fenómenos de violencia mostrados (y la cantidad no es asunto que deba ser desatendido). Las obras de arte, los poemas, las narraciones desbordan la naturaleza anecdótica de cada uno de esos motivos y muestran su carácter universal. Es verdad que en los “Desastres” Goya ofrece un repertorio de actos violentos, torturas, ejecuciones, muertes, agresiones, matanzas, etc., pero, con ser eso muy importante, más me lo parece el hecho de que en las estampas se perciba el carácter universal propio de tales ac-



tos: no sólo se perpetran éstos, se pueden perpetrar otros muchos, no sólo los perpetran esos verdugos, cualquiera podría cometerlos. Las estampas del artista aragonés revelan la universalidad del fenómeno representado.

2.2. Paralelamente, el desarrollo de los medios de comunicación de masas ha permitido la difusión de la violencia en una medida hasta ahora desconocida. La radicalidad, la extensión y la difusión han hecho de la violencia un fenómeno familiar, un “ingrediente” de la existencia cotidiana —potenciado además (pero en grado diferente) por el carácter competitivo de nuestra sociedad—, perceptible en noticias, relatos, imágenes artísticas, acontecimientos difundidos por los medios... Esta familiaridad permite contemplar la violencia como un componente natural, y si bien algunas de sus manifestaciones producen conmoción, otras pueden (o pretenden) pasar desapercibidas: así sucede, por ejemplo, con la violencia que se ejerce en la per-

Jorge Lavelli

Protagonizará un encuentro con el público de y dictará una charla que ha titulado «Experiencia europea de un director argentino». Nacido en Aires, Lavelli es uno de los más importantes «

Jorge Lavelli Teatro



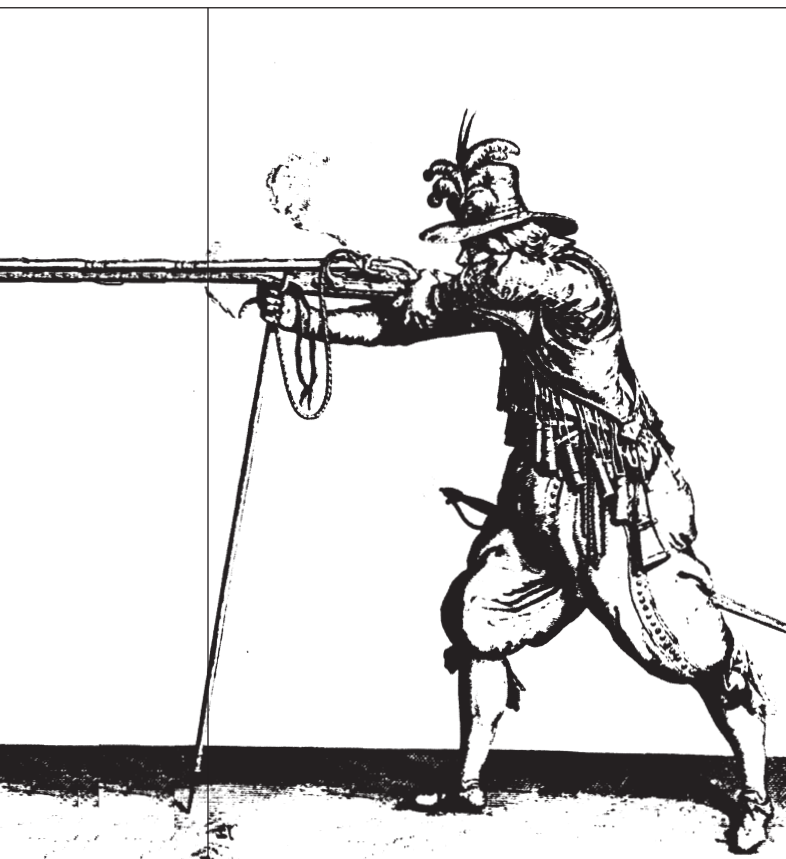
Ensemble Música Fiorita (Basilea, Suiza)

Ensemble Música Fiorita Música

Nordisk Teaterlaboratorium
Odin Teatret



Odin Teatret Teatro



Entiendo que se legitima la violencia cuando dice ejercerse en nombre de un bien superior que sólo así puede alcanzarse

problemas que pudiera suscitar. La radicalidad inscrita en la alineación del otro se cumple en la extensión que los medios permiten

La importancia que el arte contemporáneo ha concedido a los problemas relativos al lenguaje, su reflexión y su distanciada ironía sobre el mismo, hacen de las obras de arte instrumentos especialmente adecuados para llamar la atención sobre esta violencia radical “escondida” en la mirada y suscitan un análisis del lenguaje en cuanto eventual vehículo de violencia.

3

cepción determinada del otro como objeto de género, clase, etc. En este sentido, la violencia de género no tiene por que ser manifiesta para ser efectiva, de hecho, cabe pensar que la violencia ejercida en la consideración del otro incentiva la violencia física.

2.3. La violencia radical que en la mirada puede ejercerse encuentra en los medios de comunicación de masas su vía más afortunada (no la única). El éxito de calificativos como “terrorista”, que hoy día se aplica por doquier y al margen de cualquier matización —un aspecto sobre el que ha llamado la atención Edward Said en su análisis del conflicto palestino israelí—, goza en los medios de una simplicidad que difícilmente podría sostenerse de otra manera y termina identificando a todo un pueblo con grupos políticos determinados. La redundancia que los medios de comunicación de masas hacen posible dota a esta miradas de una condición “natural” que elimina toscamente los

3.1. La legitimación, tercera de las notas que deseo destacar, ha sido un rasgo central en el ejercicio de la violencia y en su representación (ideológica, literaria, plástica...). Entiendo que se legitima la violencia cuando dice ejercerse en nombre de un bien superior que sólo así puede alcanzarse: el arrepentimiento de los pecadores, la santidad de los mártires, la justicia político-social de los revolucionarios, la identidad de los nacionalistas... Tales “bienes” se conciben como absolutos, y este carácter explica su función legitimadora. La historia del arte ofrece abundantes ejemplos de esta función, desde las pinturas de los mártires cristianos a las que aluden a las batallas napoleónicas, por ejemplo.

El proceso de secularización característico de la historia moderna no ha eliminado tales valores y funciones, aunque puede haber alterado su sentido. Donde antes encontrábamos bienes superiores de carácter religioso o providencial, hallamos aho-



Lewis Carroll

Lewis Carroll Fotografía



Antonio Bonet Castellana Arquitectura

< 1999 >

ra valores sublimes que nos hablan del sentido de la historia, de la patria, la tierra o la identidad nacional, todos los cuales suplantán al sujeto histórico concreto. Sería inadecuado pensar que el sentido crítico propio del arte contemporáneo ha acabado con la celebración de tales valores. Ello sucede en algunas ocasiones, pero no siempre ni tampoco la mayoría de las veces: el desarrollo de una industria cultural y un arte de masas ha producido multitud de obras que celebran el aura de lo sublime, basta pensar en el heroísmo cultivado por las películas bélicas o las del oeste (que corren un velo tupido sobre el genocidio que ocultan). Hasta tal punto es así, que lo sublime se concibe como propio y natural de estos géneros, se da por supuesto desde el primer plano y la primera notación musical y resultan sorprendentes y tanto más llamativas aquellas obras que, desde dentro mismo del género, lo ponen en cuestión: pienso en películas de Kubrick como “La chaqueta metálica” y, sobre todo, “Senderos de gloria”.

3.2. La cuestión de la legitimidad merece ser abordada en dos perspectivas diferentes: la primera responde a la pregunta por la existencia de una eventual violencia legítima; la segunda, a la pregunta sobre la posible condición legitimadora de cualquier representación estética de la violencia.

3.2.1. Por lo que hace a la primera, poco es lo que aquí voy a decir, pues escapa a los límites de mi intervención. El problema de la guerra justa, de la violencia revolucionaria y, en otro sentido, de la defensa propia no sé si son temas para tratar aquí, pero, en cualquier caso, yo no tengo competencia para hacerlo. Baste decir que también en el arte se incluyen este tipo de asuntos —así sucede, por ejemplo, con “Espartaco”, de Kubrick— y que la mayor parte de las veces subyacen a los géneros y funciones de legitimación antes mencionados.

En este espacio quizá sea oportuno abordar el problema de la transgresión. Habitualmente, el arte de vanguardia se entiende términos de transgresión de lo establecido y algunos movimientos o tendencias de la misma acentúan ese carácter. Este juicio se formula sobre el supuesto de que el orden establecido ejerce violencia y que la transgresión posee una naturaleza liberadora, ya sea



rechazando la violencia establecida, instalada, ya poniéndola en cuestión o, sencillamente, denunciando su carácter coercitivo. La condición represora (y mistificadora) de la cultura histórica del franquismo fue puesta de manifiesto en las pinturas que Antonio Saura dedicó a algunos tópicos de la misma (Felipe II, por ejemplo) y para hacerlo no dudó en acudir a la violencia habitualmente identificada con la transgresión (la “sociedad de orden” suele considerar que la transgresión es violenta, pero no contempla así el orden propio).

3.2.2. La eventual condición legitimadora de toda representación estética de la violencia resulta más inquietante, y ello en un doble sentido: el goce que la representación de la violencia puede, en cuanto tal, suscitar y el goce estético que con motivo de semejante representación puede producirse. Cabe formular una doble pregunta: 1) ¿Cómo conciliar la negatividad de la violencia, de su radicalidad, extensión e ilegitimidad, con el goce oca-

Ernesto Bitetti,

el guitarrista argentino-español que se ha convertido en uno de los intérpretes más activos en el panorama nacional guitarrístico, dará una Master Class pública en el auditorio público de la ciudad.

Bitetti ha tocado, como solista y junto a las orquestras de cámara, sinfónicas y filarmónicas más prestigiosas del mundo.

Ernesto Bitetti *Música*

Conferencia

Del segundo
a la tercera mano

Lipovetsky

Iturral Parque de España.

Retirar localidades gratuitas de martes a viernes en las Galerías del Centro

Gilles Lipovetsky *Pensamiento*



Bruno Gelber *Música*

músicos, con
precozmente
el profesor V.
Scaramuzza,
maestro de M.
Argerich. A
interpretó el

sionalmente creado? 2) ¿Cómo articular la negatividad de la violencia con el goce estético, similar en este punto al que producen otras obras que nada tienen que ver con este tema? No se le escapa a nadie la relevancia de ambas preguntas para una estética que, como la moderna, fundó sobre el placer (estético) la especificidad de su contenido.

Aristóteles contestó a la segunda pregunta en su “Poética” (1448b 5-19) cuando afirmó que podemos encontrar placer en la mimetización de escenas o seres repugnantes o malvados no por lo repugnante de los mismos sino por el conocimiento que adquirimos —“es causa de esto [el placer suscitado por tales representaciones] que aprender agrada muchísimo”—, e incluso por la perfección de la imagen poética —a lo que alude en su posterior análisis de la fábula poética—, pero en ninguno de estos dos casos es lo repugnante o malvado mismo lo que produce placer, sino, por así decirlo, su tratamiento artístico. Sin embargo, lo repugnante o malvado es en sí mismo causa de placer, sin necesidad de desviar nuestra atención, sino, por el contrario, prestándole toda la que exige, en las obras que cultivan, por ejemplo, lo sublime terrorífico o, en general, las que ha estudiado Mario Praz a partir del concepto de “belleza medusea” (“La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”, 1942, 1976). Si nos preguntamos por la razón de tal gusto, en el que lo destructivo y negativo es, respectivamente, obviado y transformado (en gozo, en positividad), cabría contestar, en términos de Baudelaire, a partir de la “naturaleza satánica” que con motivo de la risa se descubre en nosotros: semejante naturaleza encontraría su eco, y produciría el gozo del reconocimiento, en la violencia representada.

A este respecto cabe distinguir los siguientes casos:

► Placer estético ante la violencia sublime, no tanto por la entidad del absoluto que legitima, cuanto por el rito en el que se inscribe. Algunos autores se han referido en este sentido al “ritual del dolor”, por mi parte deseo mencionar un libro de Terenci Moix —quizá el primero de los que publicó— titulado “El sadismo de nuestra infancia”: jugaba allí con el placer suscitado por las historias de mártires, narradas en la historia sagrada,

La mistificación encuentra en la emocionalidad su máxima colaboradora, ya sea la emoción del rito, lo terrible o espectacular

pero también en novelas y relatos cinematográficos, que fueron leídas y vistos en la edad en la que nos formamos, no sólo los españoles, en general los cristianos (y al margen de que lo seamos o no, pues constituyen parte de la educación general). Esta atracción se depura y conduce al siguiente caso:

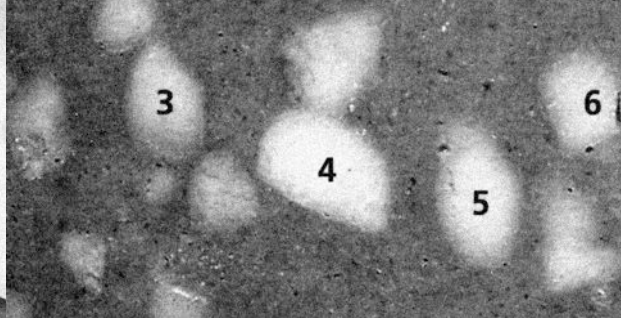
► Placer que se obtiene en la fascinación producida por la violencia. Es un fenómeno que empieza a teorizarse específicamente en el siglo XVIII —aunque existen antecedentes importantes, el Pseudo Longino es uno de ellos—, de forma muy concreta en la “Investigación” de Edmund Burke (1757, 1759), en el marco de creaciones terroríficas como las de Flaxman o de Füssli, preludio del goticismo decimonónico y de tantas manifestaciones recientes que heredan la necesidad de aquellas emociones.

Si la reflexión aristotélica insistía en el conocimiento, esta de Burke lo hace sobre la intensa emocionalidad producida por el terror, sobre la cesura (violenta) que introduce en el flujo de la “normalidad”. Ahora bien, cabe preguntarse si esta emocionalidad intensa, esta cesura no está afectada, a su vez, por la propia dinámica de la representación de la violencia en la sociedad actual.

► La familiaridad de la violencia surge, entre otras razones, gracias a la difusión masiva de la misma. La dinámica de los medios de comunicación y de la industria cultural se apoya sobre dos bases que pueden resultar contradictorias: la provocación de lo sorprendente y la redundancia de lo repetido. El interés suscitado por la primera se pierde en la segunda, que incide sobre el fenómeno de violencia banalizando. A su vez, esta bana-



Mauro Machado *Plástica*



América Sánchez *Diseño*

< 1999 >

lización tiene un efecto sobre la violencia: la descarga de intensidad y de emocionalidad convirtiéndola en un acto teatral. El placer estético es el que se obtiene ante el espectáculo.

3.3. Cabe resumir diciendo que la legitimación de la violencia, en cualquiera de las modalidades mencionadas, tiende a ignorar o a ocultar su carácter negativo, evita manifestar su radicalidad y su extensión, y, en este sentido, la representación artística que la legitima mistifica su condición. La mistificación encuentra en la emocionalidad su máxima colaboradora, ya sea la emoción del rito, ya la de lo terrible o de lo espectacular. Nada de particular tiene que así sea, pues es propio de la violencia lo intenso de su emocionalidad, y este es también un rasgo que al arte corresponde. Si embargo, la emoción no es ciega ni tiene por qué cegar, y en este sentido no me parece mal conservar, al menos, un rasgo de la concepción aristotélica: “aprenden y deducen qué es cada cosa” (lo que no implica, naturalmente, volver a las tesis aristotélicas).

4

Las emociones dirigen nuestra atención sobre determinados aspectos de la realidad percibida con una fuerza en buena parte determinada por el cambio sentimental que suponen. La intensidad de esos aspectos, su relación con nuestras expectativas culturales, estéticos e ideológicas, lo original o novedoso, incluso lo inesperado de los mismos, son algunos de los factores que intervienen en la dirección que toma nuestra atención. En el caso de la violencia, lo negativo de sus efectos podría considerarse como el factor decisivo a la hora de determinar esa dirección, el factor decisivo en el seno de nuestra emoción. Sin embargo, como he señalado en epígrafes anteriores, puede no ser así, este factor ha podido ser aminorado o incluso obviado.

La importancia de este hecho es tanto más grande cuanto que, por su incidencia emocional, las representaciones de la violencia ejercen una profunda influencia en la determinación de los sistemas de relaciones que explican la naturaleza y la

práctica del daño. La familiaridad, tolerancia o legitimación de la violencia debilita la conciencia colectiva e individual del daño, que tiene en aquella su instrumento preferido, y contribuye a un fenómeno característico del mundo contemporáneo: la “acomodación” a la barbarie.

Las obras de arte inciden sobre estos procesos y lo hacen de modo tanto más determinante cuanto que producen intensos efectos emocionales (no me refiero aquí sólo a las obras de arte habitualmente consideradas como tales, pinturas, esculturas, grabados, piezas musicales, poemas..., también un acontecimiento puede ser concebido, y realizado, como una obra de arte: por ejemplo, los desfiles de Nüremberg que filmó Leni Riefenstahl en “El triunfo de la voluntad”). En la obra de arte, la emocionalidad está “enfocada según criterios” —para utilizar un concepto de Noel Carroll—, es decir, existe una estructura de la obra —una estructura del desfile y del poder que Leni Riefenstahl supo captar e intensificar— que orienta nuestras emociones en un sentido u otro, una estructura previa a la determinación de la atención (que se cumple en tal determinación). La obra sitúa en primer plano rasos sobresalientes a los que atendemos y desde los cuales se nos induce a pensar la realidad (también la realidad de la violencia). Tales rasgos están dotados de una fuerte convicción porque se presentan en un medio intensamente emocional.

Las manifestaciones artísticas que hacen apología de la violencia, proclaman su interés o fascinación, extienden la tolerancia, desvían la atención de los rasgos negativos que son consustanciales a la violencia misma, ya sea velándolos, ya anulándolos. Los criterios que guían el “enfoque” de la emocionalidad prescinden de la naturaleza destructora de la violencia. La noción de “enfoque” tiene en este sentido una importancia decisiva, pues tal enfocar es previo a cualquier consideración que en la obra se lleve a cabo de modo explícito, hasta el punto de que la condiciona en todo lo que pueda decir. Las imágenes artísticas y poéticas presentan la violencia con un punto de vista que la califica y producen efectos emocionales en atención a semejante proyección.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar





< 1999 >

Compañía Lesgart-Sanguinetti
Danza

2000 >

Manuel Cruz



Miénteme

¿Hemos de ser siempre sinceros? La asociación de los conceptos de mentira y verdad se basa en un equívoco, fomentado por la costumbre y la reiteración. Analizar los diferentes contextos es importante para empezar a deshacer la confusión y no llamar a engaño

El roce hace el cariño, suele decirse a propósito de las parejas, y de ser cierta la sentencia, acaso se predique de todas las parejas, incluidas las conceptuales. Así, el concepto de verdad suele venir asociado con mucha frecuencia al de mentira, en una asociación tan rotunda como aparentemente eficaz. Sin embargo, no habría que descartar que, como en el caso de las personas, dicho emparejamiento, sostenido sólo por la costumbre o la reiteración (el roce, a fin de cuentas), esté basado sobre un profundo equívoco.

Por lo pronto, el concepto de verdad se utiliza en contextos muy claramente diferenciados,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Alfredo Casero *Teatro*



Tangokinesis *Danza*



Marta Minujín *Plástica*



Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

desarrollando en cada uno de ellos eficacias distintas. Verdad funciona sin grandes problemas (al menos de definición) en el contexto científico, hasta el extremo de que disponemos del verbo que expresa la manera de certificar verdad, que no es otro que el verbo verificar. Pero hay que advertir que realmente en tal contexto su pareja no es la mentira, sino la falsedad. Los “errores” del científico no son mentiras, sino falsedades. La advertencia es importante si nos interesa empezar a deshacer el equívoco. Los científicos no mienten al errar en sus cálculos, o al demostrarse que una hipótesis no era verdadera. Mientirán, eso sí, si

ocultaran datos o intentaran presentar como verificado algo que en realidad ha quedado falsado a través de un experimento. Lo que significa que las mentiras tienen su ámbito de aplicación en otro espacio, el de las relaciones humanas. Si hubiera que presentar una contraposición que formulara nítidamente este desplazamiento, diríamos que siempre es de algo de lo que se predica falsedad, mientras que siempre es alguien el que dice una mentira. Lo que se parece mucho a aquella otra formulación que yo mismo utilicé en otro momento: mentira es ese error que depende del hablante (puesto que no se miente sin querer).

Todas estas distinciones no son elucubraciones de especialista, ni ocioso análisis de nuestros usos del lenguaje, sino que tienen su aplicación directa y clara en la vida cotidiana. A menudo se nos pregunta, con la inocultable intención de colocarnos ante un insoluble dilema moral, ¿hemos de decir



Mele Bruniard

Antología gráfica. 1954-2000

Galerías del Centro Cultu
2 de diciembre de 2000/

Mele Bruniard *Plástica*



Rodolfo Mederos *Música*

Diseño, Innovación y Empresa *Diseño*

Lo importante de veras es no llamar a engaño a nuestro interlocutor

siempre la verdad?”. Así formulada, la pregunta está a punto de ser una pregunta retórica, esto es, una pregunta de las que lleva la respuesta incorporada. Para intentar demostrar que los matices anteriores pueden resultar de ayuda, podríamos responder a la pregunta con otra pregunta: ¿respecto a qué deberíamos decir siempre la verdad? Porque si se trata de un lenguaje científico, va de suyo que ahí sólo la búsqueda de la verdad es de recibo. Sería absurdo —amén de ridículo— que alguien, parafraseando a Johnny Guitart, le dijera a un físico: “Miénteme, dime que los cuerpos no caen”. En realidad, la dificultad de la pregunta se hace evidente en el momento en que pensamos en las relaciones personales. Pero si nos situamos en la esfera de lo humano entonces el contenido de la interrogación pasa a ser otro. Este, en concreto: ¿hemos de ser siempre sinceros?

El siempre introduce una cláusula decididamente excesiva. Es fácil imaginar situaciones de muy diferente signo, cuya diferencia no admite ser subsumida en una respuesta común. Tanto es así que uno puede terminar por sospechar que la pregunta recién planteada no admite una respuesta inequívoca. Sólo un par de situaciones-muestra para ilustrar la dificultad. Qué decir ante el planteamiento: ¿debe el torturado que defiende

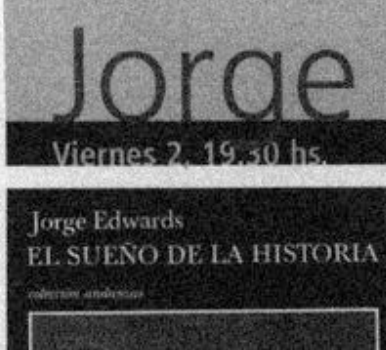
una causa justa ser sincero y no ocultar la información que le reclaman sus torturadores (y si se quiere exagerar: a sabiendas de que con los datos que les proporcionara cometerían grandes atrocidades)? U otro ejemplo análogo, al menos en su exageración, que tal vez pueda resultar de mayor utilidad a los efectos de lo que se está planteando: ¿a alguien le puede parecer otra cosa que una brutalidad intolerable decirle a un enfermo terminal “qué mala cara tienes, cómo se nota que te vas a morir”?

Indicaba que esta segunda situación quizá permita plantear más resolutivamente el asunto, pensando en concreto en la forma en que proceden algunos médicos ante el mencionado tipo de enfermos. Una forma que rehuye el tradicional expediente de la mentira piadosa (que en el fondo lo que hace es absolver el pecado de la mentira en nombre de un valor superior: la piedad) para en su lugar proponer otro modelo: tales médicos les van diciendo a los pacientes aquello que éstos muestran estar en condiciones de soportar. Obsérvese que el cambio de actitud implica una diferente valoración de los términos. Para el médico del ejemplo, el valor último no es la verdad ni la sinceridad: el valor último es la comunicación, el entender a y entenderse con el enfermo.

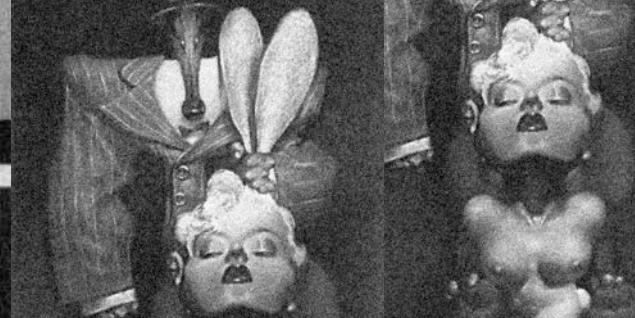
Planteada así la cosa, cabría proponer, a modo de imperativo moral, un principio que sirviera, si no para responder, al menos para reformular adecuadamente la pregunta de marras. Lo de menos, diríamos ahora, es ser sincero: lo importante de veras es no llamar a engaño a nuestro interlocutor.



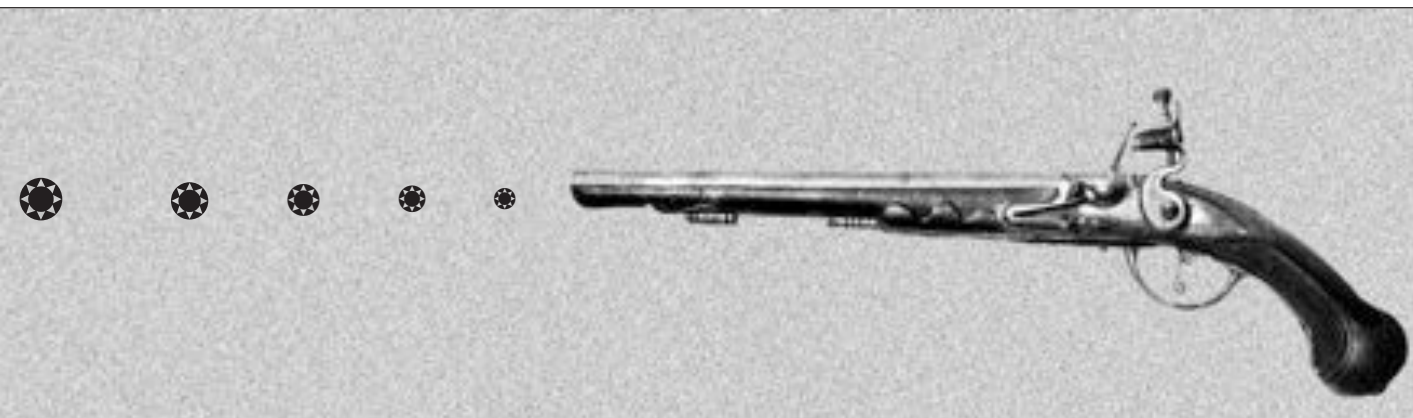
Pascal Magnin *Video*



Jorge Edwards *Literatura*



Carlos Nine *Plástica*



Si aplicamos el criterio a otras situaciones menos dramáticas que las indicadas comprobaremos hasta qué punto parece funcionar. Así, en el trato cotidiano, las frases amables que normalmente intercambiamos a modo de saludo (qué buen aspecto tienes, me alegro de verte, qué bien estás y similares) cumplen una función práctica (establecer un vínculo personal confortable), no descriptiva (hacerle saber a la otra persona qué opinamos realmente de su apariencia o de ella misma), de la cual ambas partes son perfectamente conscientes. Idéntico vínculo, subiendo apenas un peldaño la intensidad del ejemplo, se establece cuando alguien que está pasando por un mal trance busca la compañía de un amigo. Si, al encontrarlo, le formula su preocupación en términos interrogativos, éste último cometería un error si se sintiera obligado a decirle la verdad a toda costa. Lo que aquél en última instancia está requiriendo de su amigo es básicamente que le ayude, y es a éste valor primordial al que el amigo debería ajustar todas sus palabras y actitudes.

Pero sería un error interpretar que el criterio propuesto implica un retroceso respecto a criterios más firmes y con vocación descarada de universalidad, como los que parecen defender los partidarios de la sinceridad sin (apenas) restricciones. En realidad, éstos últimos utilizan en su provecho el equívoco inicialmente comentado: se ufanan de ser sinceros en el sentido de decir siempre la verdad, cuando lo que hacen es expresar sin restricciones lo que algo les parece, la impresión que les produce. No les importa a tales individuos

¿Debe el torturado que
defiende una causa justa
ser sincero?

una mayor dosis de autocritica, habida cuenta de que en la mayor parte de ellos se suele producir una curiosa paradoja, y es que quienes más se autoengañan (y tienen una percepción de sí mismos absolutamente desenfocada), más alardean de no tener pelos en la lengua. Frente a esto, el no llamar a engaño que hemos defendido aquí es una variante del ser respetuoso con los otros. En el bien entendido de que la apelación al respeto, o a la prudencia, más que con la cortesía, con la amabilidad o con la buena educación, tiene que ver con el anti-dogmatismo y con la necesaria capacidad de tomar distancia respecto a uno mismo.



Manuel Cruz Catedrático de Filosofía en la Universidad de Barcelona, ofreció una conferencia en el CCPE en noviembre de 2001



Alvar Aalto *Arquitectura*



Daniel García *Plástica*



Centro Cultural
Parque de España

Georg Baselitz *Plástica*

GOETHE-INSTITUT
El Goethe Institut Buenos
de invitar a usted/es a la i
1965-1992», el sábado 5 d

«Georg Baselitz, obra gráfica 1965-1992»

Centro Cultural Parque de España, San

Edgardo Giménez



Por qué soy, para qué estoy

*Crear, detectar lo original, permite descubrir hechos
e imágenes extraordinarios en cualquier sitio, y potencia
el deseo de estar en este planeta*

Todas mis experiencias de vida están condicionadas por la necesidad, el impulso y el placer de crear: no me imagino cómo se ve el mundo de otra manera.

Creando, uno vive con todos los sensores en constante alerta y disfruta con mayor intensidad, no solamente la instancia creadora, sino la vida misma.

Detectar lo original permite descubrir hechos e imágenes extraordinarios, aún en lugares impredecibles, potenciando las ganas de estar en el planeta.

La calidad de vida es indispensable para crecer y desarrollarnos.

Para mí la calidad de vida se alcanza cuando logramos percibir plenamente el mundo que nos rodea, cuando la creación es parte de lo cotidiano y la libertad personal tiene un destino.

No me es ajena la aspereza de la realidad en todo el planeta.

Justamente porque la veo, apuesto como artista a la alegría, a mostrar la belleza, el orden natural casi sagrado que logra subsistir dentro del caos.

El arte sirve para pulir el alma; nos permite percibir la verdadera dimensión de la realidad, siempre más extensa que el anecdotario o que el titular de prensa.

Pablo*Delia

MADE IN
FRANCE

DELIA OO
CANCELA

Delia Cancela *Diseño*

1. LUCA GAZZANIGA JUEVES 9.11.2000: 20 H
2. LUIGI SNOZZI VIERNES 10.11.2000: 20 H

Teatro Príncipe de Asturias, Centro Cultural Parque de
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina

Luigi Snozzi *Arquitectura*

< 2000 >



Edgardo Giménez, Jorge Romero Brest y su esposa Martita

La vida es corta y si uno se deja distraer por el exceso de basura termina lamentando el tiempo perdido. Es cierto que a veces las cosas ocurren a pesar nuestro y que la basura está ahí, obstaculizando nuestros objetivos. En estos casos, creo que la mejor salida es el sentido del humor, no solamente como momentáneo consuelo, sino porque permite ver las cosas desde un ángulo diferente y genera una poderosa capacidad de resistencia a las inclemencias de la mediocridad.

Claro que todos necesitamos puntos de apoyo.

Los que sabemos buscar, hemos sido motivados por los que vinieron antes, gente especial que se deja encontrar por los que buscan, ya que ser mejor no es un estado pasivo, sino resultado del deseo y de la acción. Tal vez por eso, o por suerte, o por destino, me he vinculado con gente verdadera, gente como: Jorge Romero Brest y su esposa Martita; Guido Di Tella; Ignacio Pirovano; Amancio Williams; Samuel Paz; Rubén Ríos; Pierre Res-

tany; Kive Staiff; Ernesto Schoo; Luis Grossman, Manuel Mujica Láinez, Isabel Uriburu y el incansable Jorge Glusberg entre otros.

Me parece importante nombrarlos, porque todos ellos me dieron ejemplos valiosos, tanto con su pensamiento como con su actitud de vida. Ejemplos no utópicos sino funcionales, ejemplos para todos los días.

*La vida es corta y si uno
se deja distraer por el
exceso de basura termina
lamentando el tiempo
perdido*

www.ahira.com.ar



Tato Pavlosky Teatro

< 2000

2001 >



Los neuróticos (Edgardo Giménez, 1968)



Con respecto a la obra en sí misma, a su poder y sus relaciones con el medio, pienso que los cambios masivos en la manera de vivir producen modificaciones en la percepción: lo que antes lograba conmover, despertar, emocionar, ya no conmueve, ni despierta ni emociona con la misma intensidad. Por eso, personalmente, he apelado a distintas maneras de provocar arte. Y he constatado la eficacia de mi búsqueda por la respuesta más directa: la demanda.

Desde luego, no sé, como ningún artista sabe, qué ocurre internamente con los destinatarios de mis obras, ya que percibir en profundidad el al-

cance de una obra, interactuar con ella, depende en gran parte del grado de permeabilidad y des-
prejuicio del espectador.

Recuerdo que cuando Romero Brest preparaba nuevas conferencias, a las que muy a menudo concurría el mismo público, yo solía decirle “no dicte nuevas conferencias, Jorge, repita la misma hasta que la aprendan”. Lo decía con humor, claro, pero no es la primera vez que la risa destaca una verdad. Porque yo veía que los asistentes a las conferencias ocupaban sus asientos, escuchaban con atención, y finalmente seguían viviendo y manejándose sin ningún cambio, como si el pensamiento no formara parte de la vida. Así que opino, con cierto escepticismo, que sólo se mejora cuando uno siente la urgencia de mejorar. No conozco a nadie que mejore por el sólo hecho de escuchar a Mozart.

Creo que ser culto no se define por la mera información de que se dispone: ser culto es ser mejor persona, mejor ser humano, tener una visión

*No conozco a nadie que
mejore por el sólo hecho de
escuchar a Mozart*

lucera | otoño 2003 | página 56

Archivos de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



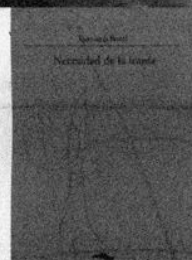
una retrospectiva.

El Centro Cultural Parque de España, UBA, y la Fundación Centro de Estudios Argentina la primera gran retrospectiva más importantes cineastas brasileños y aporte a la producción documental con sus trabajos se caracterizan por la lecto-brasileña a través de los primeros planos diálogos rescatando así la esencia del i-
«El documental no necesariamente inf-
documental tiene que dejar las cosas a-
Por lo tanto, yo no estoy en la búsqueda del imaginario de las personas.
Este nuevo estado del documental cine-

Eduardo Coutinho Cine



Lee Konitz Música



Valeriano Bozal

En los últimos veinticinco pensamiento español ha a-
cantidad y calidad de tra-
intensa en los distintos á-
Muchos de esos trabajos
formar parte del presente
distintas universidades es
reconocida trayectoria in-
la estética, la filosofía pol-

Valeriano Bozal Estética

No sé, como ningún artista sabe, qué ocurre internamente con los destinatarios de mis obras

más amplia, más libre y al mismo tiempo más co-
herente con la propia manera de vivir. Es una
cuestión de aprendizaje, y algunos tienen más de-
seo de aprender que otros.

Crear y ver los resultados de una obra es un
trabajo lento. Si el creador se adelanta a su época
(como casi siempre ocurre con los verdaderos ar-
tistas), su obra debe esperar a la generación si-
guiente para que su propuesta sea valorada,
entendida y aprovechada. Pese a ese desfase
temporal, sigo creyendo que el artista tiene que
hacer de disparador, contagiar al otro el deseo de
aventura, el deseo de lo nuevo. Lograrlo me pare-
ce la única medida válida para el éxito.

Porque el primero en gozar la amplitud de vi-
sión que otorga el arte es el artista. Y como todo
creador, quiere compartir su descubrimiento con
otros. Claro que suele ocurrir como con las confe-
rencias: está el que origina la cosa, el que la oye y
la incorpora a su vida, y el que solamente escucha
sin modificar nada.

Es tan difícil a veces romper la inercia del que
mira, lograr que interactúe con la obra de arte,
completándola internamente con su propia per-
cepción, que me parece importante elegir el vehí-
culo más eficaz para lograrlo.

En 1967, Romero Brest decía que el cuadro de
caballete ya era un soporte escaso para que los ar-
tistas se expresaran, y que de continuar haciéndolo
tendrían siempre el mismo público. Decía que los
artistas debían manejar otras técnicas y otros vehí-
culos para llegar más efectivamente a la gente, uti-
lizar los nuevos medios tecnológicos y convertirlos
en un puente fluido para la comunicar su visión.

No sé si yo lo tenía tan claro, pero desde siem-
pre sentí la necesidad de recurrir a diferentes me-
dios de expresión, pensando siempre que el arte

está o puede estar en todas partes. En diferentes o
simultáneas etapas, desde 1963 hasta hoy, he elegi-
do como lenguaje el diseño gráfico, la arquitectura,
el diseño de objetos utilitarios, la pintura, la escul-
tura, o la escenografía para teatro, cine y TV.

Viéndolo en la perspectiva que me da el tiempo,
noto que ha sido realmente interesante hacerlo, y
que Romero Brest tenía razón: se llega a diferentes
públicos, se llega a la gente que se conmueve en
forma más directa y también a otros que tienen
más fácil acceso a estos otros lenguajes. Son me-
dios excelentes como vehículos para el arte.

Como hombre que no sólo crea arte sino que
procura vivir en forma creadora, tengo, desde lue-
go, mi propio sistema de creencias, ninguna de
ellas estática ni inamovible, pero todas ellas pues-
tas a prueba en cada minuto de mi vida.

No depender de la aprobación de los demás.

*Recordar que el saber no es algo abstracto, sino
una forma de acción.*

*Afirmar que quiero la posteridad con anteriori-
dad (y reírme cuando lo digo).*

*Sentir hasta qué punto lo bello vive en un eterno
presente.*

*Que sólo los estúpidos se conforman con las apa-
riencias.*

*Que carecer de sentido del humor es una tragedia.
Que la verdadera cultura es la que se concreta en
conducta.*

*Que la libertad consiste en ejercitar la capacidad
creadora, buena siempre que sepas qué hacer con
ella. (Porque también se pueden crear misiles).*

*Que lo estético y lo ético son la forma y el conteni-
do de la misma aspiración humana.*

Que la genialidad no tiene edad.

*Que vale la pena conocer a la gente que usa la ca-
beza, porque estimula la tuya.*

*Que la verdadera alegría es mucho más rara y
más profunda que la tristeza, porque es el resulta-
do de un ordenamiento interior que no excluye la
libertad ni el juego.*

*Que es importante detectar cuál es la orden fun-
damental que uno trae al mundo.*

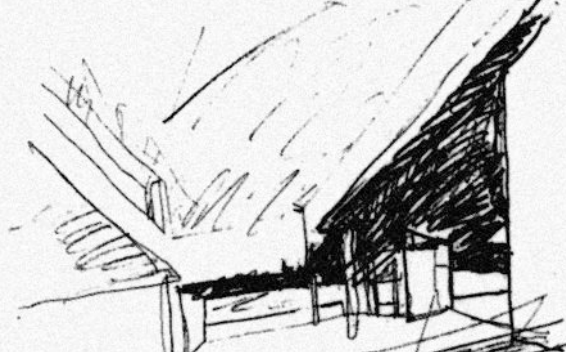
La mía es construir, posibilitar, darle forma a lo
que aún no la tiene. Para eso soy, para eso estoy.

Edgardo Giménez Artista plástico y diseñador gráfico. Expuso en
el CCPE en septiembre de 1995.





Egberto Gismonti Música



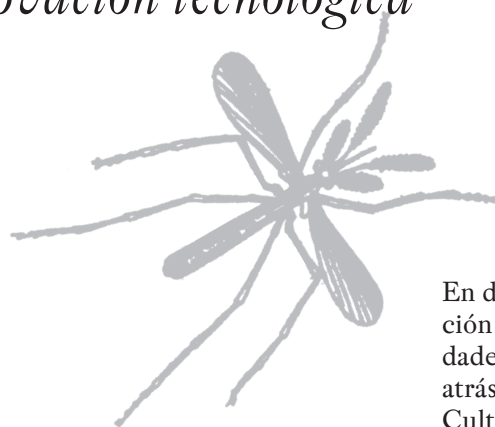
Alvaro Siza Arquitectura

Emilio Gil



Cinco encuentros y la conversación con un taxista (que conoció a Niemeyer)

Los cambios vertiginosos de la última década en el diseño gráfico y una pregunta acuciante: cómo comunicar a partir del nacimiento de los conceptos de interactividad, mundo virtual, la red, y también frente a la promesa de una continua innovación tecnológica

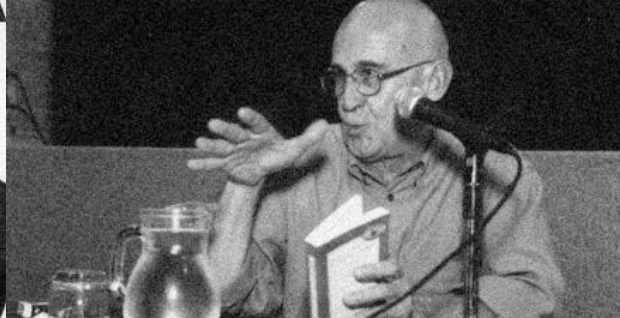


En diez años ¿qué cambia? A veces tengo la sensación de que el tiempo transcurre con dos velocidades. Con toda seguridad si volvemos la vista atrás, a las fechas en que se inauguró el Centro Cultural Parque de España, podríamos tener la sensación de que ha pasado mucho, mucho tiempo. Con toda probabilidad han ocurrido acontecimientos de gran trascendencia en nuestras vidas, en lo profesional, en lo individual y en lo colectivo. A la vez, si establecemos un repaso mental sobre los últimos días o semanas de nuestra vida, la percepción es que el tiempo pasa demasiado rápido, que los días se van en un suspiro y que tene-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahra.com.ar

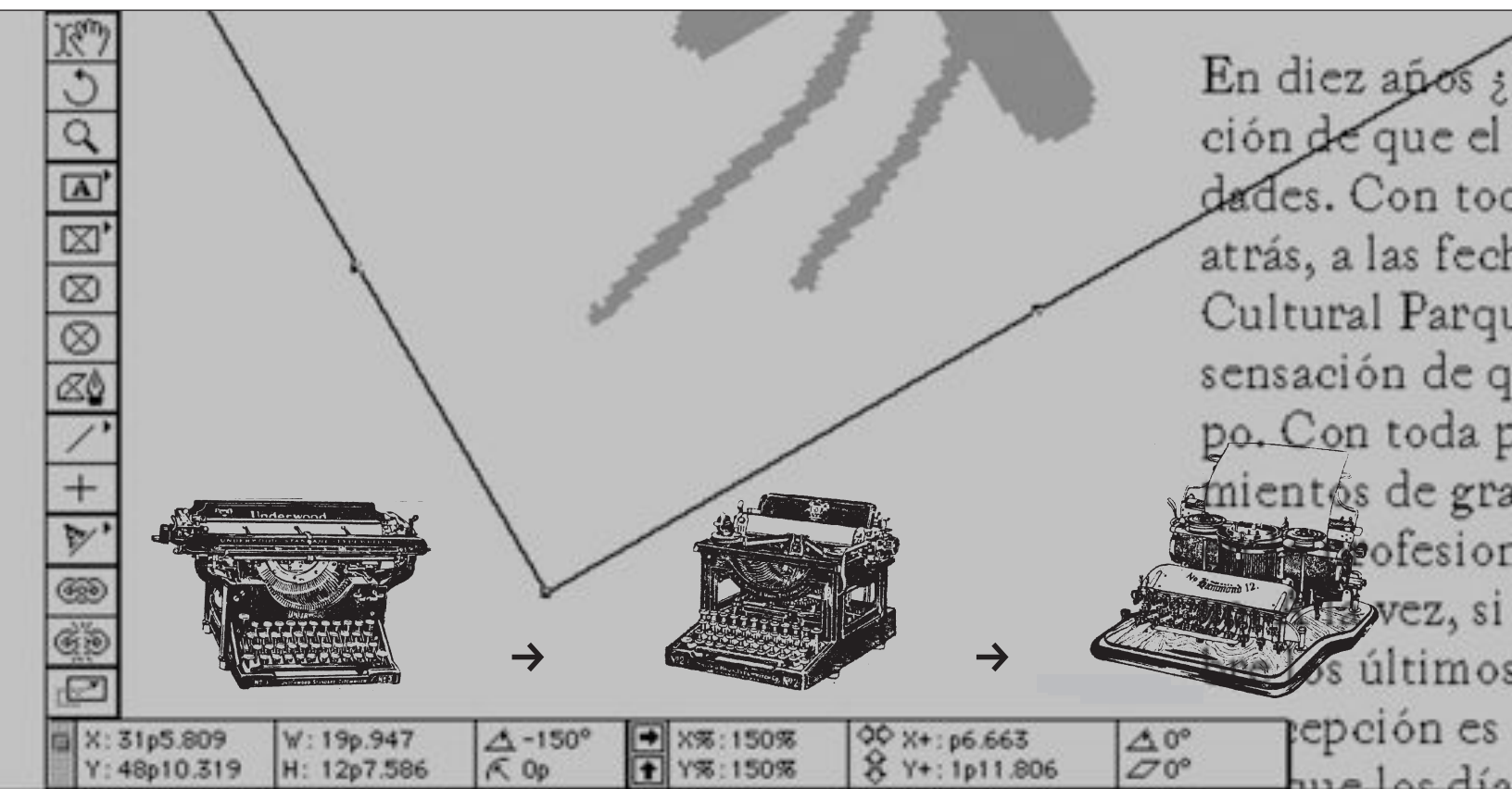


Francesco Spada *Diseño*



Sanchis Sinisterra *Teatro*

< 2001 >



mos un número creciente de asuntos pendientes, retrasados, que se acumulan, superponiéndose unos sobre otros, en el agobio cotidiano.

¿Qué ha cambiado en mi vida en estos últimos diez años? Evidentemente, muchas cosas. Algunas de ellas trascendentes, otras de menos calado y, unas pocas, de aquellas que en el momento en el que transcurrieron parecían de una importancia liviana pero que, con el tiempo, van creciendo dentro de nosotros convirtiéndose en circunstancias de las que influyen en el futuro modelando nuestras trayectorias vitales.

Seguramente entre estas últimas están los descubrimientos personales generados alrededor de mi estancia en Rosario, en octubre de 2002, para impartir el curso “Diseño editorial español” en el Centro Cultural Parque de España.

La preparación de mis clases y los encuentros que éstas generaron con profesionales y alumnos argentinos, a lo largo de mis diez días en este país,

me obligaron a reflexionar, necesariamente, sobre mis procesos y métodos de trabajo. El tiempo sobre el que se ocupaba esa reflexión coincidía, además, de forma bastante aproximada con la revolucionaria década, en la historia del diseño gráfico, en la que irrumpió la computadora, como máquina auxiliar en nuestro trabajo, generando unas consecuencias trascendentales.

El diseño se está convirtiendo en una herramienta cada vez más sofisticada. También en el diseño se da la máxima latina: “Primum vivere deinde philosophare”. Basta oír “Soon”, el atípico libro del británico Lewis Blackwell, para poder constatar en cincuenta experiencias cómo el objeto del diseño ha pasado de resolver problemas perentorios, de comunicación empresarial o institucional, a convertirse en cómplice de ensayos que van más allá de las necesidades del día a día.

Por otra parte las relaciones entre el diseño y otras disciplinas —arquitectura, finanzas, informá-



Manuel Cruz *Filosofía*

< 2001

2002 >

Al diseñador, cada vez, se le demandan más ideas y se le piden menos destrezas

tica, sociología, urbanismo, etcétera— son, cada vez, más hondas, frecuentes y necesarias.

Se ha convertido en algo normal la conexión entre nuevas tecnologías y aportación del diseño a la empresa. Por decirlo con palabras muy simples: el producto que tú ofreces a tu cliente, como diseñador, y la repercusión de ese trabajo en lo que el cliente ofrece a sus clientes está influenciado directamente por los avances tecnológicos. Sólo basta recorrer mentalmente cómo se ha transformado nuestra profesión en los últimos diez años para comprobar que esto es una realidad.

Pero sabemos que un diseñador no es un operador informático. Después de dar un “repaso” crítico a la situación general del diseño y a las relaciones con nuestros clientes, los empresarios o los responsables políticos, la noticia optimista sería que al diseñador, cada vez, se le demandan más ideas y se le piden menos destrezas.

La memoria me ha llevado a un reportaje que sobre mi empresa, Tau Diseño, hizo la revista española especializada en temas de diseño “Visual” en su primer número aparecido en el año 1989. Se llamaba “Tau: Un estudio y el futuro” (obsérvese el matiz no “su” futuro sino “el” futuro. Con este titular el artículo me resultaba de lo más prometedora). Bromas aparte, en él se trataban, con la perspectiva de esos años, temas como: la rentabilidad de la inversión en equipos informáticos de edición, las ventajas en cuanto a rapidez y mejora en los tiempos, la “correspondencia entre la idea y el resultado”, la resistencia de la “vieja guardia” a trabajar con el ordenador y la profecía de las empresas “tocadas de muerte” (fotocomposiciones y fotomecánicas).

Y aquí si empezamos a tocar temas de mayor calado. En estos momentos en mi empresa —for-

mada por diez personas en total, incluidas administración y producción de los trabajos y dos colaboradores externos—, estamos desarrollando, sólo en temas de creación de identidad visual, seis nuevos proyectos a la vez y rematando o ampliando alguno más— con la definición de sus correspondientes desarrollos o aplicaciones y la elaboración de sus manuales de normas gráficas respectivos.

Nadie se imagina la posibilidad de abordar todo este trabajo sin la computadora y, sobre todo, sin las rutinas y experiencias que se consiguen mediante el oficio de manejar el ordenador, como herramienta auxiliar, durante muchos años.

Otra de las consecuencias que sacaba en la preparación de los cinco encuentros “rosarinos” es que las nuevas tecnologías nos están permitiendo movernos —además de en las dos dimensiones naturales del diseño: el ancho y el alto— en una “tercera dimensión”: la profundidad y el tiempo. Y no hablo sólo de Internet.

Hasta ahora el diseñador trampeaba estas limitaciones con la ilusión de que podía contar con las texturas del papel, el lomo de los libros, el pequeño relieve de algunos materiales, las pisadas en seco o el ancho de las cajas contenedoras de algunos productos.

El empeño por romper esos límites es tan fuerte que el diseñador no se rinde. Empiezan a utilizarse las tintas termosensibles como en la reciente publicación del diseñador español Pepe Gimeno sobre su tipografía “Warhol”, inspirada en la letra manuscrita del artista pop americano o en la portada del antes mencionado “Soon”. Materiales como estos nos permitirán recordar en qué época del año leímos aquel libro porque las letras impresas con estos materiales habrían cogido la tonalidad blanca debido al calor que transmitían nuestras manos sobre la cubierta o las páginas interiores.

Eso sin contar con Internet. Recientemente apareció la siguiente noticia en el diario económico Expansión: “Terra, nueva página de entrada: Terra ha renovado su página de entrada para ofrecer una imagen más actual y atractiva... El nuevo diseño pretende ser más funcional, para lo que se ha suprimido la columna de la derecha y aligerado la de la izquierda”. Redacción absolutamente atípica para una publicación económica más propia



Raoul Hausmann Fotografía

Fotografía

Raoul

Trabajos fotográficos
Esta magnífica obra de Raoul Hausmann
representa el primer ejemplo de la
George Grosz

Hello Piñón

Jueves 24 de agosto de 2000, 19.30 hs. Teatro «Prin

Helio Piñón Arquitectura



Pedro Sinopoli Plástica

Obra Gráfica
Sinopoli
Hasta el momento la trayectoria de Sinopoli ha sido curada por el arquitecto y crítico de arte fue pionero en la exposición de arte contemporáneo. El jueves 1 de agosto de 2000 se inauguró la exposición. El viernes 2 de agosto de 2000 se inauguró la exposición titulada Fotografía y Plástica.



de un suelto en una revista de diseño. Lo chocante de la noticia es que parece que estos ajustes de diseño se convertían en algo relevante para el portal de Internet y, paradójicamente, en la marcha de la empresa no estuviera pasando nada aunque Terra continúe perdiendo cientos de millones de euros en cada ejercicio.

¿Qué está pasando con la Red? Mejor dicho ¿qué pasa con Internet y el diseño? ¿Da lo mismo diseñar para el papel, el lienzo o la pantalla?

Son preguntas relacionadas con uno de los mayores cambios producidos en el transcurso de estos diez años a los que me refería al principio. Haciendo un repaso superficial a la historia de los estilos arquitectónicos en las últimas décadas podemos establecer fácilmente relaciones entre las técnicas constructivas consecuencia de la introducción de nuevos materiales y su correlato formal.

Esta constatación nos lleva a preguntarnos: ¿Y en Internet, hasta cuándo viviremos con la mercadería

de las soluciones formales que se aplican en los soportes tradicionales? Porque en la Red sí conseguimos romper con dos límites que tiene el diseño bidimensional: el movimiento y el tiempo. Sabiendo que, además, de alguna forma diseñamos también con luz.

Vuelvo al principio. Se me pedía hablar de estos diez últimos años en los que las nuevas tecnologías han puesto del revés nuestras rutinas de trabajo y

Nadie se imagina la probabilidad de abordar todo este trabajo sin la computadora y sin las rutinas y experiencias del ordenador

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

Antoni Muntadas

Antoni Muntadas *Plástica*

Escapadas



Rubén Fontana *Diseño*



Suite Europa *Plástica*

exterior prepar...
con motivo de la...
ción de estampa...
ración de la pro...
porción...
«El proyecto Su...
españoles y latin...
diversidad. La c...
los muchos mod...
suite colecciona...
nso, convoca a l...
pinedos y figura...
veces abierto (A...
temas de Ocaso



lo que esto ha repercutido en lo que los diseñadores podemos aportar a nuestros clientes. Hoy nos enfrentamos a conceptos como la interactividad, el mundo virtual, la red... No podemos vivir de espaldas a estos conceptos y a estos nuevos medios. No debemos olvidarnos de nuestra obligación de comunicar y de emplear la imagen con todas sus posibilidades. Por ejemplo la interactividad conduce al receptor de manera activa, directa y selectiva a la información. La interactividad puede ir desde un mero instrumento de acceso a la información a partir de un índice o menú, hasta llegar a ser portador y descubridor de un mensaje en el que el diseñador y el receptor son creadores en común de un diseño dinámico, que puede ser tan flexible como se quiera si se pueden seleccionar colores, tipografías o fotografías o modelar formas previamente establecidas o programadas.

La aportación de datos por parte del receptor, junto a la determinación de pautas y directrices

dadas por el diseñador con criterios concretos, establece una relación más íntima entre el diseño, el diseñador y el receptor.

Esa tercera o cuarta dimensión del tiempo que es Internet nos permite trabajar con presentaciones secuenciadas basadas en recursos nuevos. Además, teóricamente, la red permite la facilidad de actualización y la supresión de la producción industrial masiva: se eliminan elementos como el papel, las tintas de impresión y las tiradas "monstruosas". Adiós a los "mailings", panfletos o la publicidad de buzono que, para llegar a un grupo determinado, necesita derrochar prácticamente el

Los diseñadores no debemos olvidarnos de nuestra obligación de comunicar

El Centro Cultural Parque de España invita al curso «Diseño editorial español en el umbral del siglo XXI», que dictará el reconocido diseñador gráfico Emilio Gil entre el lunes 27 y el viernes 31 de mayo próximos, de 9 a 12 y de 16 a 18 hs.



Las sesiones de la mañana se dedicarán al desarrollo teórico según el siguiente programa:

1. Los últimos 25 años en el diseño editorial español.
2. El diseño editorial de libros y catálogos de arte.
3. El diseño editorial de diarios y revistas.
4. ¿Hay sitio para más? El futuro de la edición.

La jornada de la tarde estará dedicada a la revisión y comentario del proyecto «Diseño de un catálogo de revistas culturales argentinas», en que los alumnos del curso trabajarán fuera del horario de clases.

Emilio Gil *Diseño*

Jesús Vicenti Huete

Seminario intensivo: «I

Jesús Vicenti Huete *Nuevas tecnologías*

< 2002 >



90% de los ejemplares. Recordemos que con un solo monitor tenemos acceso a cientos de millones de páginas y que en un solo programa interactivo accedemos a una tirada ilimitada y a una recepción sin fronteras.

Aunque también hay unas desventajas evidentes como:

- La difusión ilimitada de basura informativa al alcance de cualquiera
- La falta de filtros de edición ya que muchas veces se trata de publicaciones llenas de faltas de ortografía, con un lenguaje pobre o, lo que es peor, con información falsa.

Es curiosa la interpretación que el diseñador español Luis Sardá hacía del cambio que se ha producido debido a la aplicación de la tecnología en el diseño. Sardá hablaba en un curso de verano de la Universidad Complutense de Madrid titula-

do “25 años de diseño gráfico en España” de que el diseñador de hace un cuarto de siglo y el de ahora “no sólo pertenecen a dos generaciones distintas, sino a dos oficios distintos”. Y reflexionaba sobre que aunque mantenemos en nuestras tarjetas de visita títulos como director de arte o designamos a nuestras empresas como agencias de comunicación global, gabinete de marketing creativo y otras denominaciones igualmente sofisticadas, el hecho es que el nuevo concepto de diseñador responde a una mentalidad integrada con las nuevas tecnologías. Y concluía que “el diseño en sí toma un camino más empírico. El aspecto teórico corresponde más bien a la figura del diseñador, que se ve inmerso en una sociedad muy sofisticada que exige un artesano más intelectual. El resultado gráfico toma un camino mucho más elaborado, lo que le hace volver a sus orígenes artesanales donde el proceso de producción era relevante en el acabado final. Parece en principio una contradicción, pero entre el diseño empírico y el diseñador artesano el medio que efectivamente les vincula y hace que esto sea posible es la tecnología”.

Colofón

El taxista que me condujo desde el hotel donde me alojaba en Buenos Aires durante el tramo final de mi estancia en Argentina hasta el aeropuerto donde tomé el avión de vuelta a Madrid era un personaje de los que no pasan inadvertidos. Se había visto obligado a trabajar como conductor debido a la crisis económica aunque en su trayectoria profesional había ejercido trabajos mucho más cualificados. Pasó, entre otras estancias de su peripia vital, una etapa de su vida en Brasilia donde conoció el trabajo de Oscar Niemeyer y de Lucio Costa. Me habló de una ciudad diseñada en el plano, bella en su aspecto formal pero alejada de la escala humana que hace una metrópoli vivible y confortable. Y me mostró con sus ejemplos y con su actitud, sin decirlo expresamente, algo mucho más importante: el trabajo bien hecho, la honradez profesional y el recomenzar cada día. El diseño también es eso.

Emilio Gil Diseñador gráfico. Dictó un seminario en el CCPE en octubre de 2002.





Arturo Carrera *Literatura*

Mercé Ibarz *Cine*

Alexander Sokurov *Cine*

Pasión por la cultura, entusiasmo para la vida

Toni Puig

Ante la tristeza, vaciedad y desencanto de Latinoamérica y Europa, debemos saber, porque sólo así podemos crear, gestionar y comunicar en cultura, más allá de las soluciones cómodas y la autoayuda estúpida

El café está malísimo. Pero las medialunas, excelentes. Con Leo nos lanzamos a devorar el bufete del desayuno. Estamos al otro lado de la cordillera: en Santiago de Chile. Conozco a Leo desde el curso sobre “Las últimas tendencias en gestión y comunicación para la cultura” que compartí, con trescientos interesados, en el Centro Cultural Parque de España: en Rosario. Lo recuerdo. Me emocionó: allí estaba el corazón cultural de un Rosario para el futuro cualificado e innovador. Compartimos, desde entonces, una pasión intacta para la cultura y un entusiasmo para una vida atrevida, diferente. Además, me encanta su cerá-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas: www.ahra.com.ar



Toni Puig *Diseño*



Mono Fontana *Música*

< 2002 >



mica, sus ideas para exposiciones —se presenta como curandero, que no curador—, su manera de estar y el continuo diálogo que mantenemos. Nos puede la cultura. Entre mordisco de dulces con chocolate, él, y pan tostado con aceite y jamón, yo, retomamos la conversación a lo Steiner: tonte-rías y moderneces inútiles no, por favor. El diá-lo-go, las coincidencias, las risas, los momentos de chispa y silencio... están aquí. Repensados, más tarde, frente al Mediterráneo en lluvias de otoño.

No más zumos de naranja falsos para entretenernos

Hay tristeza y vaciedad en el ambiente. En La-tinoamérica. Y en Europa. Especialmente entre los jóvenes. En los mayores, desencanto y depre-sión. Más: Michel Mafessoli, el profeta del fenó-meno de las tribus urbanas, acaba de publicar, en Flammarion, “La part du diable” donde se plan-

tea la vida y un mundo inspirados en lo maldito: salvajismo, animalidad, lo funerario y macabro. ¿Exageración francesa? Lo leeré en seguida: debe-mos saber. Sólo así podemos crear, gestionar y co-municar en cultura. Aunque me ponga los pelitos blancos de mi cabeza locos.

Tal vez la última novela de Foster Wallace que termino de leer en el avión, “La broma infinita”, sea una foto menos hiriente y más de ahora, del mundo actual. Y del de la cultura en particular, donde la industria del entretenimiento ocupa casi todo el espacio, creando adicción. Todo debe, en cultura, hoy ser consolación, soluciones cómodas y fáciles, de autoayuda estúpida, sin exigir mucho. Y pagando religiosamente. Todo, espectáculo.

Cuando era pequeño, recuerdo sorbiendo el zumo de naranja artificial, me contaban que había tres enemigos mortales del alma: el mundo, el tentador y la carne. He aprendido que pueden convertirse en amigos cómplices. Pero estoy con-



Sheron Wray *Danza*

< 2002

2003 >

Toda apuesta para la cultura es capacidad para reconocer pensamientos y sentimientos que sentimos como propios

vencido de que hay tres enemigos para la cultura actual: las franquicias o el todo es igual y desactivado para la monotonía del bostezo vital, la parqueterización o el no piense y deje que le guiemos, querido, y la diversión estúpida. Escribí, para el Rojas de Buenos Aires —que publica ahora Paidós— un libro contra tal enemigo: “Se acabó la diversión. La cultura crea ciudadanía”, base para el curso de Rosario. Es, ésta, la industria del entretenimiento —que no de la cultura— quien en cine, tele, literatura o artes varias lo centra todo/todo en los beneficios económicos. Ideas y cosas, pues, planchadas: no esfuerzo, no se enfrente con su vida, con sus interrogantes, con sus puntos negros o ambiguos, deje que la soledad esencial lo carcoma, que el consumo lo hará feliz. Ignórelolo todo, déjese distraer brevemente. Cuélguese de nosotros: compre.

Nada, aquí, tiene magia: sentido. Todo es como el zumo de naranja: insípido. Falso. Y preocupante: puede llegar a gustarme por encima del recién exprimido. Tengo un amigo que las únicas sopas que toma son las Campbell. Pobre. ¡Y es profe de estética! Pero mis amigos son, siempre, algo raros: lo normal me aburre.

El clic del pan tostado con aceite de oliva y jamón

Toda propuesta de cultura es otra cosa. ¿Lo encontré en Arden o Yeats? Es una epifanía. ¿O en mi Steiner imprescindible? ¿O me lo soltó Leo, en actualísimo? Toda apuesta y acción seria para la cultura es un clic: una sensación de armonía, de perfección, de conversación que te llega, preñada

de poética, de belleza. Es interpelación. Es capacidad para reconocer pensamiento y sentimientos que sentimos como propios y que, a menudo, no somos capaces de verbalizar. Están ahí: en el arte, en la fotografía, en la danza, en el teatro, en la música. Son yo: son míos. Y, en este momento de encuentro, de cultura sentida, mi vida y el mundo cobran plenitud, solidez, libertad. Gracias al poeta, al artista, al actor. Y al gestor cultural que me los acerca. Gracias a gente que, como gusta enumerar el gran violoncelista francés Paul Tortelier, viven y sudan creación... Gente que, a la vez, son/somos libertinos y monjes, estudiosos y soñadores, clásicos e innovadores, desafiantes y humildes, trabajadores de belleza y con los pies en la fealdad...

Sabemos mejor quiénes somos en los días brillantes que estamos con ellos en el museo y el teatro, en la biblioteca y el auditorio, en el cine y en la catedral gótica o de Moneo. Las tormentas, entonces, quedan atrás. Y la luz cegadora del rayo nos calambra para la vida festiva. Entonces, hasta las más pequeñas hojas secas tienen significado. Todo es empujón para la vida nueva, atractiva, la que tal vez, ciegos y sordos, nos hemos prohibido. Siempre desafiante. La vida, en cultura, no es jamás un paseo por el museo perfectamente adornado. Ya no. Siempre es dale, dale y dale, afirma Leo. Y ya: es todo, concluye muy a lo argentino. Siempre torrencial, vertiginosa y catártica.

En el último bocado de pan con aceite y jamón, me viene a la memoria la Sontag del post cáncer de mama: mi vida siempre ha sido una transformación. Me gusta empezar de nuevo, no hay nada como el espíritu del principiante. Sabe lo que es vivir desde la pasión por la cultura.

*La vida, en cultura,
no es jamás un paseo por
el museo perfectamente
adornado*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahira.com.ar



Fandermole-Aguirre *Música*



Eugenio Ampudia *Plástica*



Carolina Antoniadis *Plástica*



Obsesión por los postres: lo inútil es genial

Leo se llena el plato. Y repite. Yo no: se me ponen, directos, en la barriga. Y tengo edad: debo cuidarme. Calentitos están poderosos: tentación devastadora. Como deben ser las propuestas y las apuestas para la cultura, hoy.

Estamos en los postres, final del desayuno. Al grano, pues. ¿Cuál es la actitud que hoy creadores y amantes debemos potenciar para la cultura de las ciudades y el mundo del XXI? Rápidamente, que el chocolate se enfría: debemos afrontar las preguntas clave, cruciales, de nuestras vidas cotidianas, de nuestro mundo convulso, desencantado, dominado por demasiados gángsteres políticos, empresariales y familiares. Ante ellos, la propuesta de creación, de servicio o producto para la cultura no es el sí, pero: es el fértil No, pero. Y en este pero, valores. No forma, decoración: pensa-

miento. Valores: sentido para la vida personal y común. Continuidad, pues, innovada desde la apuesta por la humanización constante y civil que arranca del platonismo, el cartesianismo, el idealismo, los Kant y los Hegel, los Marx, los existencialismos de Kierkegaard y Nietzsche: todos modos de vida, paisajes para la vida óptima. Con Bach y Mozart. Con Pasolini y Pina Bausch, con Steiner o el Marcos, el comandante utópico y los anónimos caceroleros contra toda dominación.

Necesitamos apuestas desde la radicalidad y para la vida civil e íntima. No tonterías, pasatiempos. Apuestas y propuestas para la vida sentida. Que es desinteresada, no utilitaria. No productiva. Anti-Bush y los suyos, sí, las multinacionales de la depredación. Necesitamos creación: cáncer de lo otro, lo intuitivo, lo del horizonte, el lugar de la esperanza inútil y cuajada de humanidad desbordante, jamás comprable con dólares.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Aguirre-Fattoruso *Música*

< 2003 >



Lo confieso: soy griego. Y soy contemporáneo a brochazo casi con rabia. Desde aquí dialogo con Leo. En el desayuno de los panes con jamón y los dulces con chocolate. Días después le escribí un e-mail: perdón por hacerlo público.

La mayoría de todos los que me cruzo/ por las calles de la ciudad y los que conozco,/ lleva una vida de privación/ física, emocional o cerebral,/ que no contribuye en nada/ a comprender, saborear y expandir/ la belleza o los valores de lo cívico ciudadano./ Conforman la gran masa de la confusión./ Una minoría creciente estamos en el movimiento del sentido,/ empeñados en comprender la música del silencio,/ en crear ideas y obra para colaborar/ en el tortuoso y siempre enmarañado avance/ del animal que somos y compartimos// Tal vez todo esto sea un sinsentido, desde los griegos./ Pero nos une: funda nuestra comunicación,/ y nos hace cómplices más allá de la ra-

zón.// Sabemos que algo está ahí,/ que no es un simple artefacto/ y no queremos perdérselo./ Lo estamos, incluso, rozando con los dedos. // Somos de la tribu de los incómodos,/ somos de los que nos importan/ las piedras de toque/ en las que habita el genio.// Nos encanta pertenecer al linaje/ de la presencia poética/ que deseamos compartir con más y más.// Somos cazadores no timoratos,/ felizmente ebrios/ desmesurados incluso:/ queremos estar con los que sienten,/ con los que no duermen// No paremos //.

¿Por qué tanto silencio civil, tanta carencia de valores nucleares en los actuales centros para la cultura? ¿Por qué tantos creativos, todavía, en lo superficial, lo repetitivo, lo previsible? Perdonadme: demasiado Duchamp programático, *avida dollars*. Y escasez de Dadá, Kandinsky, Godard y Joyce. Pocas propuestas, pues, para la respiración profunda. Poca poesía: la poe-sis de los míos, siem-

pre actual. Y demasiado periodismo. Poco moto espiritual a lo Dante. Y demasiado apetito de cinco minutos de tele a lo Warhol. Demasiada sólo distracción para los tiempos de los lobos. Debemos retornar a Blake: luceros del alba en tiempos de momios. Y no soy pesimista. Necesitamos creativos y gestores audaces. Sin miedo al ridículo: nadadores, con mallas fosforescentes, a contracorriente. Soñadores contra el sentido común. Así de claro. Cada día hay más. Cada día, también, los ciudadanos los buscarán más. Porque son oasis en el desierto de lo banal.

En Latinoamérica esto es más urgente. Y posible. En la crisis argentina, imprescindible. Hay, aquí, inteligencia. Lo noto. Cuando hablo con Leo, con las Susanas, con Interrupción, con la Nave de los Sueños, con creadores jóvenes diversísimos, con gestores inquietos... Hay claros abiertos. Hay combate contra las malezas de la mediocridad. Hay propuestas innovadoras, otras, frente a lo ostentoso global, innecesario. Hay hambre de vida mejor. No de artefactos. Hay apuestas por la invención: por otra conciencia común y cotidiana. Hay más que en mi Europa.

Hemos de convencernos: la creatividad, la apuesta por valores de rotunda humanidad, que es toda apuesta o servicio cultural, son lo mejor por lo que puede apostar Rosario. Y Argentina. Y el mundo. Es una apuesta —perdón— por la inmaterialidad: le dur déssir de durer. Y esto se aprende. Y se expande. Desde lo que programan los centros culturales de última generación. Y sus creativos. Hemos de apostar por respuestas sensibles. Elevadas. Geniales. Facilitadoras de civilización. Basta, pues, de programaciones estereotipadas, sosas, sólo bonitas, vacías, hamburguesadas: nos sitúan al borde de la barbarie.

No, pues, la cultura de las salas de bingo, de los campos de fútbol, de las peluquerías, de las salas del dentista, de los seriales de televisión, de las franquicias globales, del estereotipo como supervivencia, del espectáculo como no pensar. Sí a la

Seamos incómodos: apostemos por la esperanza

excelencia: a la sacudida del sentido, de lo otro, de lo radicalmente humano y cívico. Resonante. Cuajada de placer. Que responda a las preguntas y los horizontes nublados de hoy, al pseudoalfabetismo desastroso. Apostemos por el empeño común activo. No por la autohalagadora pasividad. Seamos incómodos. Apostemos por la esperanza. Propaguemos la vida. Y declarémonos desobedientes a lo estúpido envuelto con oropeles de cultura.

Seamos propuestas de civilización: creatividad y gestión, pues, poéticas: para lo humano que soñamos y queremos ser, urgente en el nuevo siglo. Seamos nutrientes con pasión desbordante para la vida con futuro, alterando la historia insípida y despistada, para recuperar y potenciar libertad y dignidad. Seamos, como dice Pushkin, correos necesarios para una felicidad totalmente alejada del despotismo del franquiciado, lo parquetematizado y la diversión boba. Y seámoslo ya. Sin vuelta atrás. Que cada novela, pintura, concierto, performance, danza... sean centrales de energía humana: detonadores de sueños, de sentido apremiante, de poema para la vida enamorada. Para metamorfosis. No podemos vivir sin cultura: sin vida con sentido.

No tomamos café. Y el tiempo apremia: nos vamos a Valparaíso. Paramos en viñedos para saborear vinos. En el horizonte, el océano, nada pacífico. Leo se sumerge. Yo como cerezas. Nuestro desayuno es, sólo, un encuentro más de amigos con bufete desigual. El próximo, en el Paraná. Mientras, compartimos pasión por la cultura: entusiasmo para la vida. Cada día. Como tú. Como cada día más. En Rosario. En el mundo.

Lo confieso: soy griego

Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar





Españoles en Rosario: Rafael Alberti

El combate perpetuo

En 1992 el poeta volvió a visitar la Argentina, donde estuvo exiliado por más de dos décadas y donde creó una gran parte de su obra. Tenía cerca de 90 años pero mostró que aún podía asombrar con su presencia y emocionar como uno de los últimos sobrevivientes de los tiempos heroicos de la poesía española. Un repaso de su historia, a meses del centenario de su nacimiento



La visita del poeta Rafael Alberti a Rosario en octubre de 1992 fue la visita de un sobreviviente, uno de los últimos escritores que había vivido las dos guerras mundiales y la de España, y que había visto, desde mediados de los 30 hasta los 90, cómo sus compañeros de ruta eran reclamados por la muerte.

Alberti había pertenecido a los tiempos heroicos de la poesía española y los había sobrevivido, creando una obra inmensa, heterogénea y dispersa, a la par de una vida de leyenda que rivaliza con su obra. Gran parte de esa producción se escribió en la Argentina, donde el poeta vivió exiliado,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



junto a su esposa María Teresa León, por más de 23 años, la misma cifra y por los mismos años en que el polaco Witold Gombrowicz llegó al Río de la Plata. Sin embargo, sus rutas no se cruzaron. Aunque los dos eran desterrados, Alberti había llegado con el prestigio del hombre perseguido, más de media docena de libros publicados, la sombra del asesinato de Federico García Lorca como un alerta moral para los escritores de América y un ideal. Gombrowicz, en cambio, no conocía a nadie y su viaje tuvo que ver con el diletantismo de subirse a un barco para realizar un paseo gratis, pero con tan mala fortuna que la guerra lo sorprendería en tierras extrañas y sin posibilidades de retorno.

“Yo era el exiliado por excelencia”, dijo Rafael Alberti cuando regresó de visita a la Argentina en los 90, ya terminado su largo exilio y afincado en España. En su comentario, hecho para un diario argentino, había resignación, conocimiento de

que el destierro acuña una sombra indeleble para el desterrado, un estereotipo a veces dador de ventajas, y otras, una condena a ser visto como diferente, como el hombre siempre aparte.

Ser reconocido como un escritor exiliado mantenía encendida la llama de sus ideas, lo convertía en un combatiente perpetuo, pero a la vez dibujaba, en la recepción de los otros, una imagen contra la cual Alberti mantuvo el más decisivo de sus combates: la imagen del escritor pasivo.

Alberti comenzó a escribir en el contexto de una generación cuya riqueza aún no se ha agotado. “Los del 27 son tantos y tan buenos que se van poniendo de actualidad por épocas y esnobismos”, escribió Francisco Umbral provocativamente, mas en sus palabras hay un sustrato de verdad y admiración. Aunque se llama la generación del 27, su movimiento comenzó mucho antes, y en el caso de Alberti por un abandono y una decepción. Abandono de la pintura justo cuando se lo empezaba a



Alberti se inició en la poesía con un abandono y una decepción

conocer como pintor, y decepción porque los ultraístas le rechazaron unos poemas. Eran obras, según recuerda Alberti, escritas para sorprender y en el código de los autores de la revista “Ultra”, donde bajo la guía de Guillermo de Torre colaboraban el primer Jorge Luis Borges y Gerardo Diego, y se hacían traducciones de Apollinaire. El rechazo fue silencioso, pero provocó en el escritor una conmoción: “Mi tremenda, mi feroz y angustiosa batalla por ser poeta había comenzado” (“La arboleda perdida”). Y esa batalla lo llevaría muy lejos de la preceptiva de “Ultra”, que Alberti recordaba siempre bajo estos versos hoy llenos de una graciosa nostalgia que disipa la amarga ridiculez de una batalla por ser modernos perdida: “Morfinómanas lésbicas se inyectan en el endocardio la hiperestesia de las linotipias”.

Según Richard Rorty, el siglo XX operó una transformación profunda para los escritores y la relación con sus países. Los convirtió de actores (tal como se sentía Walt Whitman, para quien escribir democracia en un verso se parecía a construir esa democracia en la sociedad) en espectadores. La decepción con el país, con la imagen de la nación que surgía a pesar de los esfuerzos de los creadores, llevó a muchos a la burla, al escarnio de la patria, en una conciencia desesperanzada que hoy, en el 2003, es dominante. Alberti fue de los otros, de los que querían seguir siendo activos y no pasivos mirones de la decadencia de un ideal. Jamás se dejó ganar por el simple sarcasmo, o sí a veces lo hizo, dejó abierta la puerta a la esperanza, como en el largo poema “Vida bilingüe de un refugiado español en Francia”, escrito entre 1939 y 1940, en el cual la mofa y la ira se dirigen tanto a Francia como a España, aunque

deja un sitio a la esperanza, pero bajo otro cielo. “Bajo la Cruz del Sur/ cambiará nuestra suerte./ América./ Por caminos de plata hacia ti voy/ a darte lo que hoy/ un poeta español puede ofrecerte”, dice el final del poema y hace del todo explícita la unión de poesía y biografía que Alberti defendería en los últimos años de su vida para toda su obra, no sólo de la escrita en los frentes de la guerra, o representada por la compañía La Guerrilla del Teatro del Ejército del Centro, sino también para aquella donde el motivo eran los recuerdos de infancia y adolescencia, o los poemas a los ángeles y la pintura.

Pasos de peregrino

Rafael Alberti y María Teresa León llegaron a la Argentina en 1940. Venían de paso para Chile, país en el que esperaban encontrarse con el poeta Pablo Neruda, de quien se habían hecho amigos en París. Al desembarcar en Buenos Aires, el editor Gonzalo Losada los convenció para que se queden en la ciudad. Había motivos suficientes: Neruda se había marchado de Chile para ser embajador y Buenos Aires era por esos días el centro editorial más importante de América Latina. Lo último les aseguraba trabajo, además de la tentadora oferta de publicarles toda la obra que les hizo Losada.

“Cuando vine a Buenos Aires, lo primero que recuerdo es que en esos días se había hundido el Graf Spee en el río de la Plata. Ese hecho me tocó mucho, no sólo porque pensé en que la guerra se venía también para acá, sino, asimismo, porque ese acorazado había bombardeado Almería”, recordó Alberti en su visita a la Argentina de los años 90.

Las imágenes de un hundimiento y de una violencia sin fin estaban allí, pero la recepción que obtuvieron en la Argentina dispuso esos malos presagios, aunque no del todo, ya que en el país también fue perseguido (Osvaldo Soriano cuenta un episodio en el que la policía detiene a Miguel Angel Asturias, por entonces en la Argentina, y Alberti se salva por no estar en ese momento en su casa).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El primer hogar de Alberti y León en Argentina fue un departamento que les prestó Victoria Ocampo, la directora de la revista “Sur”. Después se mudaron a una casa que ya no existe, en la calle Las Heras 3783, según precisa Alvaro Abós en “Al pie de la letra”. A ése se sumaron otros domicilios: una casa en el pueblo El Totoral, de Córdoba; la Quinta del Mayor Loco, a orillas del Paraná, en San Pedro y muy cerca de Rosario; una casa en Punta del Este, Uruguay; una quinta en Castelar, provincia de Buenos Aires, y un departamento en la calle Pueyrredón en la capital argentina.

A pesar de una mayoría de años en la ciudad, no fue ésta la que inspiró a Alberti para incorporar el paisaje argentino en su poesía (El americano estaba presente “13 bandas y 48 estrellas”). La inspiración la encontró el poeta a orillas del Paraná, y el resultado fue el volumen “Baladas y canciones del Paraná”, de 1954, un largo coloquio con el río, en el que pasan las alegrías y las penas del poeta.

El libro retoma el gusto por las canciones y la búsqueda de lo clásico en lo popular, rumbos que Alberti había dejado por la poesía y el teatro de urgencia social.

Alberti se inició con “Marinero en tierra”, un libro que ganó el premio nacional de literatura en la España de 1925. En él están las vivencias de un muchacho de pueblo, los sueños de fortuna y amor, la seducción de lo popular. Esa vertiente se continuaría con menor acierto en “Cal y canto”, seguido por el magnífico “El alba del alhelí”, donde el poeta cambia de paisaje y produce hallazgos inolvidables como el poema “La encerrada”, en el

cual transforma una experiencia personal de amor en una obra diáfana y a la vez misteriosa y erótica.

“Sobre los ángeles” marca la influencia de Góngora y el surrealismo, y abre un nuevo rumbo a la poesía de Alberti, que vuelve a cambiar en los años 30 con “El poeta en la calle”. El escritor quiere expresar la batalla diaria de los hombres contra las desigualdades y esa línea se profundizará durante la guerra y los primeros años del exilio. Nunca desaparecerá, pero compartirá el escenario con la lírica más íntima. El mismo Alberti sintetiza esta convivencia cuando titula “Entre el clavel y la espada” a uno de sus libros publicados en la Argentina.

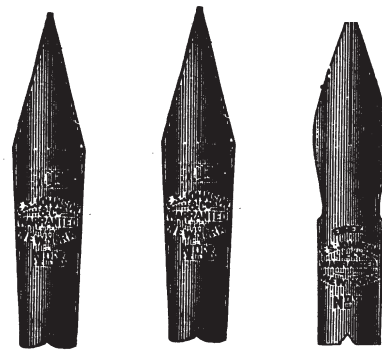
La edición en 1979 de “Las coplas de Juan Panadero” insiste en mostrar que Alberti quería mantener esos dos frentes. Juan Panadero fue un álgido ego que el poeta se inventó en Uruguay en 1949. Era, como lo define Alberti, un vate popular, desterrado y vagabundo. Treinta años después, su creador volvía a él, con sus coplas sencillas, para cantar temas políticos (por ejemplo una explicación de por qué Alberti dimitió como diputado del Partido Comunista) y a la vez de expresión de su biografía: “¡Pobre poeta perdido! ¡Pasar de ‘Sobre los ángeles’ a coplero del partido”, escribió en “Juan Panadero se aclara”.

Entre bromas y veras, “Juan Panadero”, considerada una obra menor, expresa nuevamente la unión entre poesía y biografía, y es esa conciencia en el autor, transmitida al lector, lo que da su carácter artístico al libro y lo transforma en algo más que el vehículo de una expresión partidaria.

Alberti volvía a manifestar su deseo de mantenerse en dos mundos. Cuando descubrió la poesía social aseguró: “He ganado otro mundo”. Rompió con el anterior de la lírica nostálgica, pero, como señala José Angel Valente (“La necesidad y la musa”), fue una ruptura transitoria y de urgencia. El mismo Alberti lo reconoce en el prólogo a “Entre el clavel y la espada”: “Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mi toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo”. Ese doble frente se mantendría a lo

A pesar de los años en la ciudad de Buenos Aires, la inspiración la encontró a orillas del Paraná

Archivo de Revistas Argentinas - www.ahira.com.ar



Un premio de José Stalin lo distanció de Luis Buñuel

largo de toda su vida, y es lo que lo hace inclasificable, en tanto que en la Argentina le valió algunos malentendidos con el grupo Sur, y en el mundo, asombro e incredulidad por su compromiso social y las variantes de su poesía.

Desacuerdo de fondo

“Sur” defendió la causa republicana y brindó apoyo a los escritores españoles emigrados a la Argentina, a pesar de un primer paso en falso, cuando tras dar a conocer un ensayo de José Bergamín, vocero de la República y director de la revista “Cruz y raya”, publicó al pro franquista Gregorio Marañón. John King, en su estudio sobre la revista argentina, cita la protesta indignada de Bergamín a Victoria Ocampo por la inclusión de Marañón. La queja sirvió para que “Sur” asumiese con más coherencia su apoyo a los republicanos: “No se puede, señora, coquetear con la mentira, ni aún por esnobismo ante la muerte”.

A partir de esa breve polémica, “Sur” mantuvo una posición ideológica clara y dio mayor lugar a los escritores españoles republicanos, con un sitio de preferencia para Rafael Alberti. Este apoyo le implicó a “Sur” la enemistad de la Iglesia Católica y del gobierno argentino, que, como dice John King, esperaban el triunfo de la Iglesia y de la Espada, al igual que algunos diarios como La Nación, La Prensa y La Razón.

Sin embargo, siempre hubo un desacuerdo de fondo entre “Sur” y Rafael Alberti, ignorado por ambas partes en tanto sentían que tenían un enemigo en común, pero que con el tiempo llevaría al alejamiento del poeta de la revista de Victoria Ocampo.

Alberti reconoció en forma reticente el apoyo

brindado por la escritora argentina, que consistió no sólo en abrirle las páginas de la revista, sino también en prestarle su primera casa en Buenos Aires, en un edificio de la calle Tucumán, donde Alberti y María Teresa León fueron vecinos de Roger Callois, el escritor francés que se quedó en la Argentina durante Segunda Guerra Mundial, y disfrutó de la protección de Victoria Ocampo, y dio a conocer a Jorge Luis Borges en Francia.

El poeta no menciona en sus memorias

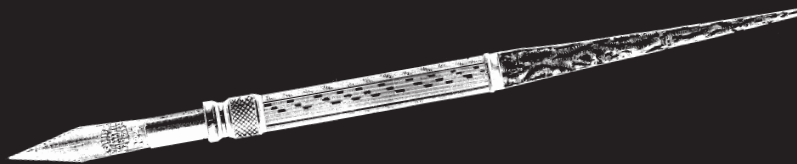
“La arboleda perdida” la ayuda de Ocampo ni sus colaboraciones en “Sur”, pero no deja de decir, en su regreso a la Argentina en los 90, que Ocampo era una señora aristocrática. María Teresa León, la esposa del escritor, repara el olvido de Alberti en “Memoria de la melancolía” cuando habla de su primera casa en Buenos Aires: “Me asomo al balconcillo del primer departamento, calle Tucumán, en una casa de Victoria Ocampo, la que jamás será olvidada porque fue y es la gran mujer que se desvivió por animar la cultura de su ciudad”.

La ausencia de mención de “Sur” en las memorias de Alberti deja en claro que el escritor nunca se sintió parte del grupo, que lo había recibido con ambigüedad: “Elogiaba su intensidad lírica, pero (era) incapaz de apreciar su poesía comprometida” (John King).

La posición de la revista fue fijada por Eduardo González Lanuza en el “Homenaje a Alberti”, quien exalta el trabajo formal del poeta pero teme que la obsesión del exilio conduzca a su obra al agotamiento.

Distinta fue la relación del escritor con la editorial Losada, fundada por Gonzalo Losada, un emigrado español que editó la poesía completa de Alberti, y también a Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández, León Felipe, Pedro Salinas y José Bergamín, entre otros.

Entre Losada y Alberti había, a diferencia del vínculo con “Sur”, un bagaje de vivencias, ideologías y sentimientos en común. Alberti alimentó, durante los 23 años que vivió en la Argentina, al sello Losada con una vasta producción, y también hizo trabajo editorial, al dirigir las colecciones



Mirto, donde prologó a Fray Luis de León y García Lorca, y *El Ceibo* y *la Encina*, ediciones con ilustraciones y encuadernación de lujo de autores como Ricardo Güiraldes y José Eustacio Rivera.

Alberti también trabajó para la editorial Lautaro, donde publicó la primera antología en español de Paul Eluard, en una traducción a dúo con María Teresa León para la colección *El Pan y la Estrella*. El prólogo a la antología terminaba diciendo: “Paul Eluard nunca fue poeta más puro que cuando puso su poesía al servicio de la circunstancia de su patria. Poesía comprometida, esto es, libre. Libre de la expresión de la voluntad de una conciencia, de la realidad de una existencia”. Una aseveración que, sin dudas, marcaba ya la caída de la alianza con la revista “Sur”.

El poeta dormido

Octavio Paz conoció a Rafael Alberti y María Teresa León en México, en los años 30, y nunca pudo olvidar el aire de seducción y libertad que rodeaba a la pareja: “Los dos eran jóvenes y bien parecidos: ella rubia y un poco opulenta, vestida de rojo llameante y azul subido, él con aire deportivo, chaqueta de tweed, camisa celeste y corbata amarillo canario. Insolencia, desparpajo, alegría, magnetismo y el fulgor sulfúreo del radicalismo político”.

En su visita a Rosario y a Buenos Aires en la década del 90, Alberti lucía aún, aunque ya sin María Teresa León y vuelto a casar, algo del desparpajo y el magnetismo que habían fascinado a Paz.

El poeta se vestía con camisas floreadas, como un turista del Caribe extraviado en la Argentina, y reservaba un saco blanco, que hacía juego con su melena, para las presentaciones en las que leía poesía en un espectáculo a medias con el cantor Enrique Llopis, que musicalizó parte de “Baladas y canciones del Paraná”.

El desparpajo no estaba sólo en el vestir. El poeta era capaz de quedarse dormido en cualquier parte, como escribió un periodista en la introducción de su entrevista para un diario de Buenos Aires. No se sentía obligado a nada, fue la impresión

de un cronista que lo entrevistó en Rosario para la revista de cultura *La Maga*.

El poeta seguía siendo irreverente, imprevisible, negándose a convertirse en un niño mimado de la poesía, igual que en su adolescencia se había negado a ser un señorito de pueblo, que goza de la protección y relaciones del mundo elegante.

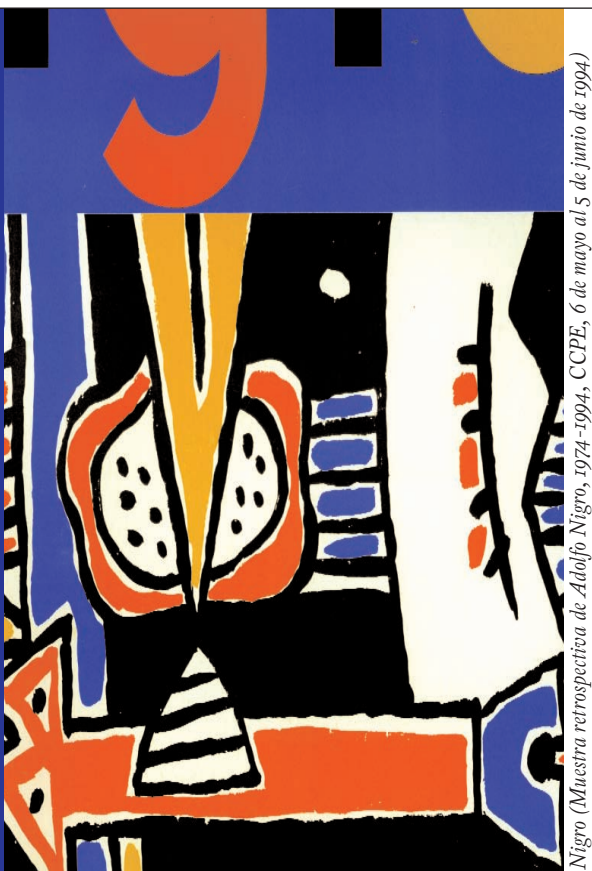
El prefería recordar su breve amistad en Santander con un Carlos Gardel aún ignoto, el placer de orinar las paredes de la Academia, el haber torero devenido en autor de teatro y cantado por García Lorca), el temor a los autos su vergüenza por no haber terminado el bachillerato, sus viajes a Rusia y el premio que le dio José Stalin, y que lo distanció de Luis Buñuel, su deseo de que la gente un día cante los poemas de Alberti sin importarle quién había sido Alberti.

Se dormía en público, no contestaba las preguntas de la prensa, se perdía a veces cuando leía, pero no se preocupaba porque sabía, con 90 años, que lo importante ya lo había dicho en la poesía y no quería ser recordado de otro modo. “Me acuerdo de casi toda mi poesía. Es mi vida, o mejor mi autobiografía”, dijo en su última visita a la Argentina, y estaba claro que la obra había reunido su afán por la belleza con sus vivencias de un modo indisoluble, para pesadilla de los críticos literarios, los políticos y los biógrafos.



Centro Cultural Parque de España.
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. Teléfono: (54 0341) 4260941.
E-mail: info@ccpe.org.ar Website: www.ccpe.org.ar

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España



Nigro (Muestra retrospectiva de Adolfo Nigro, 1974-1994, CCPE, 6 de mayo al 5 de junio de 1994)



Municipalidad de Rosario



I E C H

www.ahira.com.ar

i10!
1993CCPE2003