



La Pupila



SUMARIO >

- 1 Collages de Rodolfo Torres
- 5 Un libro sobre Guillermo Fernández
- 8 *Pali. Compartiendo historias*, de Rafael Lorente Mourelle
- 10 Poesía y plástica en Uruguay: primeras reflexiones (1920-1959)
- 14 Entrevista a Fernando Foglino
- 21 BMR - Inversión en cultura
- 22 El arte en tiempos de cancelación
- 29 Shakespeare

URUGUAY / AÑO 14 / n.º 62, JUNIO 2022
www.revistalapupila.com

Tapa: Fernando Foglino. *Sobrevivir es una palabra compuesta*, 2021.



STAFF / Colaboran en este número

BMR. Es una consultora uruguaya orientada a la producción cultural cuya área de acción se centra en productos editoriales, audiovisuales, museográficos y de comunicación interpretativa, con soluciones integrales de calidad. Creada en el año 2010, ha logrado constituir un ecosistema colaborativo que involucra a investigadores, periodistas, técnicos y especialistas, tomando la responsabilidad social de agregar valor a la comunidad y ayudarla a crecer a partir del consumo de bienes culturales.

Jaime Clara (San José, 1965). Periodista cultural, caricaturista. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UCUDAL). Fue productor periodístico del programa *En vivo y en directo* de CX 8 Radio Sarandí y del Centro Montecarlo de Noticias (1997-2001). Escribió en numerosas publicaciones de nuestro medio. Expuso de forma individual en San José, Montevideo y Lavalleja y editó el libro *Sin peca-do un adorno* (Buenos Aires, 1998).

Rodolfo Fuentes Baez (Santa Lucía, Uruguay, 1954). Diseñador gráfico, fotógrafo y docente. Su obra integra, entre otras, las colecciones del Museo de la Publicidad del Louvre, de los museos de arte moderno de Jerusalén y Río de Janeiro y las colecciones gráficas de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Bial de Brno y Bial del Cartel de México, y ha sido publicada por la editorial Taschen y publicaciones especializadas de Japón, Alemania, Rusia y Brasil. Premio Morosoli 1996. Autor de *La Práctica del Diseño Gráfico* (2004, Paidós España / 2006 Rosari Brasil).

Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari (Uruguay). Premio nacional de ensayo de arte (MEC, 2004) y Premio Municipal de Poesía (2008). Terna Bartolomé Hidalgo en poesía (2009). Libros de poesía: *Poemas y otras mentiras* (1987), *El cuerpo y su sombra* (1998), *Nada* (2009)

y el *DC Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Le-grand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

Silvana Tanzi. Desde el año 2000 es periodista cultural del semanario *Búsqueda* y docente en la Universidad Católica del Uruguay. Profesora de Literatura egresada del IPA, es magíster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York).

Luis Vidal (Montevideo, 1955). Director teatral, dramaturgo, docente. Egresado de la Escuela de Arte Dramático del Teatro Circular (1979). Dirigió múltiples obras teatrales en adaptaciones y textos que le pertenecen. Licenciado en Ciencias Antropológicas egresado de la FHCU. Cursó postgrado en Sociología. Hizo periodismo en temas de su especialidad y dirigió la revista *Escenario* (1980-1983).

► Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha. www.revistalapupila.com

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). www.revistalapupila.com
Diseño Gráfico: Rodrigo López. **Corrección:** Vanina Castellano. Impresa en Uruguay. *La Pupila* es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura n.º 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en *La Pupila* recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

LA PUPILA TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES:

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, MUSEO GURVICH, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, DIANA SARAVIA CONTEMPORARY ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA.

SOBREVIVIENTE

Collages de Rodolfo Torres¹

Los verdaderos héroes somos invisibles. Estamos sumergidos en la lucha anónima y cotidiana. Los trabajos, los días, el hilo de los años, el fin de cada amor. Y es temblor de la suerte y las tragedias ciertas... Somos, en fin, héroes sin gloria y sin proezas épicas y obvias. Héroes por instinto. La piel curtida, sobrevivientes, empecinados.

Alfredo Fressia. *Sobre roca resbaladiza* (2020)

RODOLFO FUENTES

I

Lo que se pudo ver en la Sala Sáez, surgió/surge de una pequeña ciudad llamada Santa Lucía, al sur del Uruguay y por lo tanto al sur del mundo. Una ciudad con pasados esplendores, y trenes y mansiones, hoy sin esplendor, sin mansiones y casi sin trenes, pero con fantasmas de ese pasado recorriendo sigilosamente sus calles de piedra, reuniéndose en círculos secretos bajo los amarillentos faroles de sus esquinas preferidas, diluyéndose rápidamente en la niebla que viene del río o tal vez del propio tiempo, cuando alguien los descubre o cree descubrirlos.

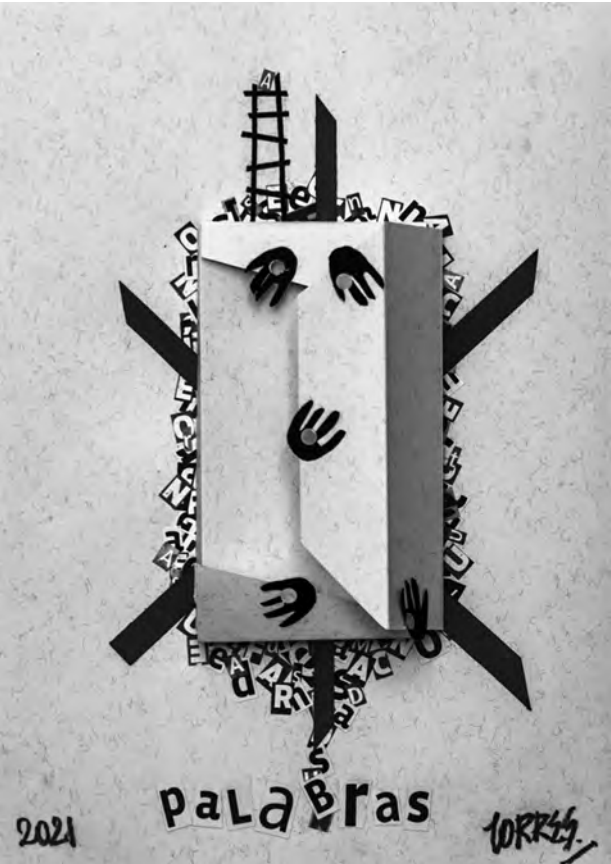
Desde su adolescencia y aún desde la niñez —en el taller del Bimbo Amaro del pueblerino Club Social 23 de Marzo, donde pintaba témperas de primitiva factura— los múltiples intereses del Rodolfo Torres, el Gaucho² (así se lo conoce desde siempre), se fueron expandiendo hacia la música, la pintura, el teatro y la literatura, pero sobre todo proyectándose lejos del pueblo, a veces demasiado alto, demasiado lejos. Tanto que, paradójicamente, eligió quedarse



Sin título. 92x62 cm.



Sin título. 29,8x21,2 cm.



Sin título. 29,8x21,2 cm.

en la patria chica, cerca de la gente, cuando tal vez su vuelo creante podría haberlo llevado al éxito —hablando en los términos en que el éxito se mide en estos días—. Sobre todo porque es capaz de desprenderse de ambiciones e ignorando estrellatos y protagonismos, entregarse al trabajo con la gente común, contagiando y sacando de ellos, y con ellos, genuinas expresiones artísticas, tan vivas y conmovedoras como las sonrisas de satisfacción que iluminan sus rostros ante la labor terminada: un mural creado y pintado por los vecinos de un barrio o por los niños en una escuela de contexto crítico, un concurso fotográfico para los pequeños fotógrafos con las XO del plan Ceibal y Negroponte, un lugar y una biblioteca para que la gente que estuvo internada y fue «dada de alta» en el patético infierno psiquiátrico de la Colonia Etchepare vuelque sus necesidades expresivas o simplemente las de estar junto a otros seres humanos.

II

Por una de tantas paradojas a las que estamos habituados los orientales, esta muestra de sus obras en la Sala Sáez es la primera de Torres en una sala de exposiciones «tradicional» de nuestro país. Su quehacer artístico se ha exhibido siempre en lugares «alternativos», como sus Tendales en el cañaveral de la Quinta Capurro, en una vieja quinta histórica devenida centro cultura (la Quinta de Rodó), ambas en Santa Lucía, en una plaza; en un castillo de mentira casi abandonado cerca de Piriápolis, o en un vivero entre flores y plantas en La Floresta. Pero jamás en los museos o salas de exposiciones de Montevideo o cualquier otra ciudad de su país. Completando la paradoja, sí expuso en España.³ Dice Thiago Rocca en su nota para *Brecha* sobre la exposición: «En esta muestra seduce con su juego de pliegues y despliegues, ventanas que se pueden abrir (y cerrar) a universos mecánicos, en los que asoman brazos y escaleras, pero prima el interés formal, constructivo, antes que la deconstrucción de la imagen. Cuando comparece la figura



Sin título. 71x51,4 cm.



Uno / A. Serie de cuatro obras. 29,8x21,2 cm.

humana, como en los homenajes a los artistas Octavio Podestá, Miguel Ángel Pareja o Dumas Oroño, logra un escueto intercambio de referencias visuales, como en un rápido parpadeo de sucesos que habilitan una identificación del artista citado y su obra».⁴

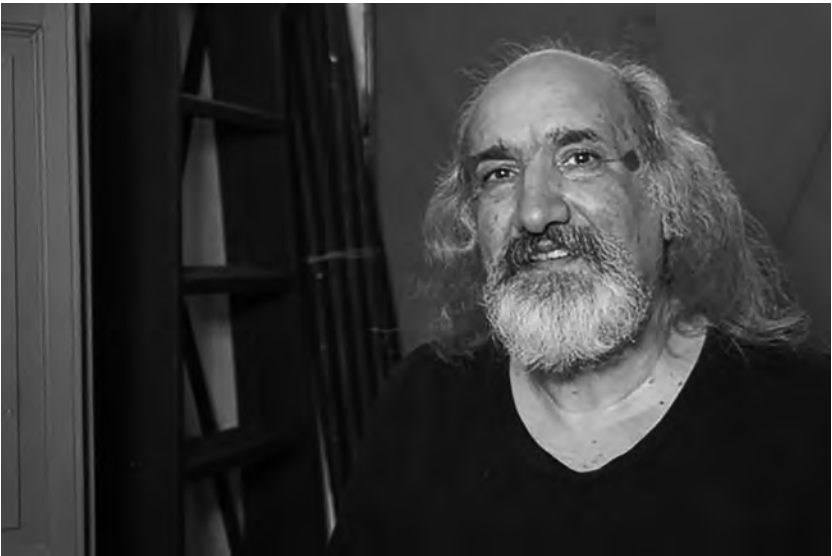
El camino que llevó a Torres a esta orfebrería del collage empezó hace muchos años y proviene de la práctica del dibujo y la pintura tradicionales, práctica que fue mutando hasta desembocar en estas filigranas de papel cortado cuidadosamente, imbricado fundamentalmente en negros, grises y rojos que van dialogando en su particular lenguaje por el espacio casi siempre bidimensional uniendo la madurez de su lenguaje plástico —que además del dibujo incursionó en la pintura, las cajas tridimensionales y la pintura mural—, cumpliendo con la necesidad de invocar en símbolos, espacios abstractos y otros más figurativos su camino por la vida. Eso sí: contando las verdes y las maduras.

Tanto en las obras planas como en las tridimensionales y en los «libros de artista» aparecen figuras humanas insinuadas, pequeños corazones rojos, manzanas de Saville Row y manos/signos de historieta que se levantan, trozos de guías telefónicas o revistas de peluquería, líneas, cajas sugeridas que vienen del Submarino Amarillo y el marcante lenguaje pop, de los colores puros, de las noches de cine y las canciones de los Beatles. Remiten a los grabados de Klaus Voormann, pero sin dudas también a los muy uruguayos de Antonio Frasconi y Carlos González y a las visiones de Salvador Dalí, insumos de una paleta conceptual recogidos a manos llenas. Algunos nombres, muchos locales, faros significantes en su derrotero: Washington Amaro, Washington Brignoni, Nelson Romero, Hugo Nantes, Mario Loriato, Ernesto Vila, Octavio Podestá, Tomás Cacheiro, Adolfo Nigro, Luis Camnitzer, Luis Arias, Antoni Miró, Picasso... Hace un siglo de los primeros

experimentos de Picasso y Braque incorporando materiales impresos en sus pinturas aún no llamadas cubistas. Un poco menos de los collages de los dadaístas y, aún antes, de los constructivistas rusos como Gustav Klutsis, Varvara Stepanova, El Lissitzky, Kazimir Malévich y Wassily Kandinsky o de los objetos gráficos de alto contenido político de John Heartfield y otros artistas alemanes de la pre segunda guerra, datos históricos que, en los años de formación de Torres no estaban tan accesibles como —internet mediante— están ahora. Dice Alejandra Waltes en *Voces*: «Toda esta herencia estética se ve en la obra de Rodolfo, en la limpieza de las líneas, de las formas y en la forma del ensamble. En las piezas elegidas para la muestra podemos apreciar su talento. El oficio y la maestría se ve en esas piezas compuestas por pocos elementos de paleta baja, pero con gran carga expresiva».⁵ Estos collages del Gaucho son la prueba palpable de que los sueños solidifican



Vista de la exposición. Fotografía de Gabriel Sosa.



Rodolfo Torres. Fotografía de Fernando Pérez Ferreira.

en algún momento, se hacen tangibles, viajan y se rebelan (y se revelan) ante tanta virtualidad, reivindicando la fundamental conexión cerebro-mano, entre ser, sentir y hacer, permitiendo a los espectadores ejercer de cuerpo presente el antiquísimo ritual de asomarse al alma de aquel que hace. Arte contemporáneo sin dudas, pero sin las explicaciones, sin texto lleno de palabras de moda vacías de sentido ni planos de recorridos conceptuales. Arte que lo único que pide es justamente lo contrario, abrirse a sentir ante el hecho exhibido.

III

Quede constancia de que este no es un texto más o menos intelectual sobre un artista que muestra su trabajo. Esto es personal. No puede ser de otra manera, ya que con el Gaucho somos compinches hace más de 50 años, en la música, en el teatro o soñando (y delirando) cualquier otro proyecto, nos reconocemos como hermanos en el arte. Y siempre haciendo. Por ejemplo, ilustrando (él) y diseñando (yo) un libro.⁶ Como contaba más arriba, además de su paciente tarea de cortar papel y encolar

ideas, hasta hace no mucho, antes de jubilarse, el Gaucho seguía peregrinando en la vuelta corta de su región, fiel a su zona de influencia, subiéndose en un ómnibus y luego a otro y otro más, yendo de una escuela a un improvisado centro cultural, colgando sus collages y apoyando incondicionalmente las obras de la gente cercana o los envíos de su compadre artístico alcoyano Antoni Miró⁷, agitando culturalmente, sin pedirlos pero mereciendo fondos gubernamentales y apoyos oficiales o extraoficiales. Haciendo un santo camino por el bien y la sensibilidad de los demás. 🕊

¹Despliegues. Muestra de collages de Rodolfo Torres, Sala Sáez I, MTOP, Montevideo. Del 25 de abril al 9 de junio de 2022.

²Santa Lucía, Canelones, 08/09/1951.

³Un home que fa en el sud / Hombre que hace en el sur, Centre Ovidi Montllor, Alcoi, Comunidad Valenciana, España, 2017.

⁴«Ventanas que se abren», Thiago Rocca, en Brecha del 27 de mayo de 2022.

⁵«Rodolfo Torres y el despliegue de un arte milenario», Alejandra Waltes, Semanario Voces, 17 de mayo de 2022.

⁶Julio Brum, *Caleidoscopio*, historias desde la ciudad del río, Ediciones Papagayo Azul, Montevideo, 2019.

⁷<https://web.ua.es/es/catedramiro/catedra-antoni-miro/antoni-miro.html>



Fotograma de Guillermo en su taller, capturado del video realizado por Pincho Casanova para *Monitor Plástico*, en entrevista efectuada en 2006.

Un libro sobre **Guillermo Fernández** justo y necesario

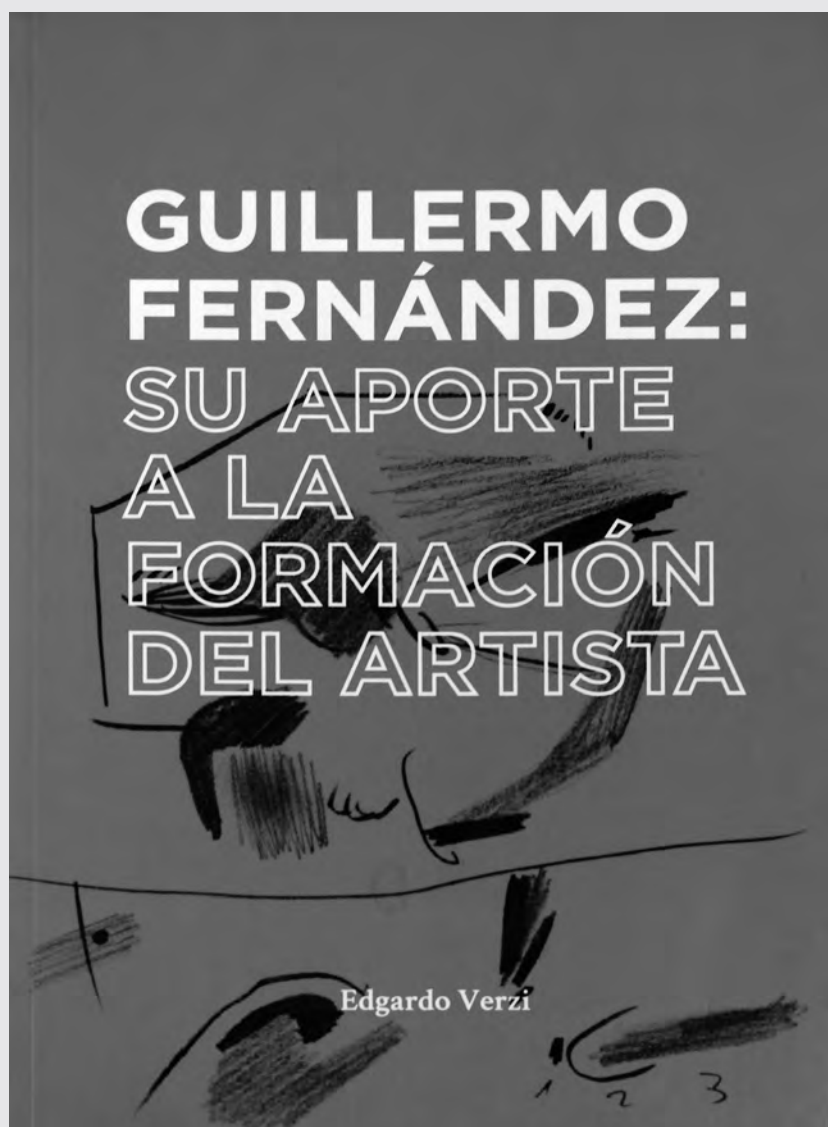
El 7 de enero de 2007, mientras el sol abrasador invadía sobre Montevideo, en un accidente de tránsito moría el artista plástico Guillermo Fernández (1928-2007) y, una semana después, Marta Rolfo, su esposa. Fue un artista como pocos, extremadamente generoso, inteligente, lúcido, original, erudito. Si algo le tengo que reprochar es su bajo perfil, estar replegado en su taller, con sus alumnos, con sus «palotes y repeticiones» —así definía su método de enseñanza—, con sus pinturas y sus dibujos, que comenzaban invariablemente en la libretita que salía de los bolsillos de su túnica azul. Todos sus alumnos, aun hoy, extrañan a Guillermo. Todos, todavía, lo extrañamos. Finalmente, tras un proceso que pareció eterno, en el Museo Nacional de Artes Visuales, en 2017, se pudo hacer una gran muestra homenaje. Justicia es decirlo, que, entre tantos, hay que mencionar al director del MNAV, Enrique Aguerre.

>

JAIME **CLARA**

¿Quién fue Guillermo Fernández? Fue pintor, grabador, trabajó con las formas y con esculturas, desarrollando casi todas las variantes de la expresión plástica. En 1949 se vinculó con el taller de Joaquín Torres García. Se formó con Alceu Ribeiro, Augusto Torres, Nenín Matto, Horacio Torres y José Gurvich. Realizó viajes de estudio a Argentina (1957-58) y San Pablo (1968). Fue docente en Enseñanza Secundaria. A fines de la década del 50 comenzó a dictar clases en el Liceo Departamental de San José. Seguramente desde allí empezaron a llamarlo «maestro», denominación que seguramente le incomodaba bastante. Intervino en la organización y dirección del Taller Municipal de Artes Plásticas de Paysandú (1959-66). Desde 1962 dictó clases en su propio taller, de donde han egresado los más destacados plásticos del país. Fue dibujante e ilustrador en los diarios *El Diario*, *Acción*, *El País* y realizó trabajos también para Cine Club del Uruguay.

El periodista Jorge Abbondanza publicó en *El País* que «rara vez ocurre que un creador sea en persona tan cautivador como su obra, y sin embargo Guillermo no solo disponía de una sensibilidad colosal para su trabajo, sino además de una erudición y una inteligencia capaces de magnetizar a su interlocutor. La manera en que manejaba los puntos de referencia, en que desplegaba su conocimiento y en que lanzaba su sentido del humor, constituía un discurso casi incomparable del que disfrutaron colegas, amigos y discípulos, ya que no solo deja atrás una producción valiosa, sino una masa de alumnos a quienes supo formar en su taller con el regalo de esas cualidades personales». Guillermo no integró ninguna chacrita, a



las que la cultura uruguaya es tan afecta. Ese perfil bajo quizás le impidió trascender como se merecía. Pero Guillermo Fernández era, ante todo, un ejemplo de ética. Abbondanza escribió que Fernández, «refugiado en la tenacidad de su perfil bajo, ha sacrificado una parte de la notoriedad que suele acompañar a las figuras de primera línea del medio artístico: cabe decir que es el menos famoso de los maestros consagrados. Su discreción figura como escudo de una inteligencia que no solo se refleja en el comportamiento personal o en la relación con oleadas de alumnos, sino también en la charla casual: hombre naturalmente tímido pero con un fondo de locuaz virtuosismo que en su caso se disfruta y se agradece, Fernández resulta luminoso cuando opina sobre los lenguajes visuales, sobre la tradición cultural, sobre la formación de jóvenes talentos, sobre

el prójimo y el mundo. Armado de un vocabulario pródigo y un razonamiento certero, entrega así una capacidad que ha ido desarrollándose junto a la maestría creadora».

Guillermo generó su propio sistema de enseñanza. El contacto con él, intransferible, era vincularse con un hombre sabio, del que uno aprendía solo escuchando. Creó un método que se fue con él. Si bien hubo algunos esfuerzos para tratar de que lo escribiera, o al menos grabara en algún viejo cassette, como hacía para enseñar, la muerte impidió que pudiéramos encarar esa tarea que habíamos iniciado.

Por suerte, y casi que por sorpresa, un aplicado alumno de Guillermo, un ingeniero, Edgardo Verzi (1940), escritor y artista plástico, financió la edición de un libro, *Guillermo Fernández, su aporte a*



la formación del artista, en el que llevó al papel el famoso método de transmisión de conocimientos del erudito y experimentado artista plástico. Verzi analizó, a partir de sus propios ejercicios y de su contacto personal con Fernández, esa forma original no solo de dibujar, sino de mirar los objetos y el mundo que lo rodea, que siempre fue la primera enseñanza del maestro: aprender a mirar. Tener el libro en la mano, para quienes nos formamos con Guillermo, emociona. Pero, además, Verzi indaga, bucea y saca conclusiones a partir de aquellos ejercicios que hizo en el taller, mostrando aciertos y errores que el profesor marcaba. Se trata de un libro necesario. Es un libro justo. 

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 130 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 10 años de La Pupila.


GRÁFICAMOSCA

PALI. COMPARTIENDO HISTORIAS,
DE RAFAEL LORENTE MOURELLE

El arte de vivir la arquitectura

SILVANA **TANZI**

La memoria afectiva y profesional del arquitecto Rafael Lorente se enlaza en este libro con la historia urbana y cultural montevideana de los últimos 55 años. En una breve presentación, Isidoro Singer, amigo del autor y también arquitecto, define a *Pali. Compartiendo historias* como una «autobiografía multicapas», al referirse tanto a su contenido como a los lectores que puede atraer: colegas, familiares y amigos, y también un público amplio interesado por los vínculos entre la arquitectura y la identidad de la ciudad. Entonces es un relato evocativo que se cimenta en obras, pero, sobre todo, en personas. Y Pali, como todos llaman a Lorente, no quiere olvidar a nadie.

Primero, claro, hay que ir al origen. «Nací en un hogar que desbordaba arte y arquitectura, pero que también rendía culto al trabajo y a la amistad», escribe el autor. Su padre fue Rafael Lorente Escudero (Montevideo, 1907-1922), destacado arquitecto con obras en todo el país y muy vinculado al Taller Torres García (TTG). Su madre, Cristina Mourelle Ruano, fue profesora de francés en Secundaria. Vivían en una casa entre los barrios Reducto y Bella Vista, el núcleo de encuentros culturales con artistas como Edgardo Ribeiro o Julio Alpuy, docente del TTG.





Rafael Lorente Mourette

Pali

Compartiendo
historias

Lorente se formó en el Liceo Francés y en el Joaquín Suárez, y es larga la lista de docentes y compañeros que recuerda y que marcaron su adolescencia. Después llegó 1959 y su ingreso a la Facultad de Arquitectura. Y allí comenzó otra historia, en la que aparecieron maestros y colegas con los que fue elaborando una mirada renovadora de la arquitectura: Antonio Bonet con su muro curvo que desafiaba el dominante ángulo recto, Antonio Cravotto, en cuyo taller finalizó los cursos de proyecto. Y entonces surgió Núcleo Sol, un grupo de estudiantes vinculados al taller de Payssé Reyes.

En los agitados años 60 el debate ideológico se había instalado en la Facultad de Arquitectura, «mayoritariamente inclinada hacia una orientación de tipo sociologista, por la cual se postergaba la enseñanza de las herramientas propias de la arquitectura y se privilegiaba el análisis del marco

político social y económico que la condicionaba», explica Lorente. Los integrantes del Núcleo Sol proponían otra visión que implicaba el conocimiento directo de los lugares con su historia y tradiciones, las texturas de los materiales, el vínculo con el arte. Tuvieron el apoyo de docentes como Nelson Bayardo y Leopoldo Artucio. Justamente fue este último quien escribió sobre la primera casa que proyectó y construyó Lorente, en la calle Máximo Tajés, que también fue la primera del barrio y su primer hogar junto a su esposa Rosario Estrada. «Esta residencia se integra en la arquitectura de la nueva revolución», escribió Artucio en 1971 sobre la particular concepción de aquella vivienda.

Su incursión en la pintura y la pasión por el arte llegó primero de la mano de José Gurvich, un maestro que le enseñó «a leer el lenguaje plástico, la relación de las formas, la valoración de la línea, la idea de

ritmo, el tono». Después, el maestro fue Guillermo Fernández. «Marcaron el rumbo de mi arte hasta el presente», explica Lorente, y recuerda también a Alpuy y a Germán Cabrera como figuras importantes en su trayectoria artística.

El libro transita por los grandes mojones de su vida profesional. Por ejemplo, la construcción del edificio de la Asociación de Bancarios del Uruguay, un proyecto que presentó con su padre y José Lussich, o la construcción del Centro Cooperativista Uruguayo, gracias a la Ley de Vivienda aprobada en 1968 e impulsada por el arquitecto Juan Pablo Terra. «Fue la experiencia profesional más importante de mi vida», dice sobre su trabajo en el cooperativismo uruguayo que la dictadura interrumpió. En esos mojones, tiene un lugar importante la figura de Bayardo, quien promovió una nueva forma de enseñanza universitaria: el taller. «La enseñanza clásica se centra en el objeto, mientras que nosotros nos centramos en el sujeto», proclamaba.

El libro transita por la creación del Grupo de Estudios Urbanos liderado por Mariano Arana al retorno de la democracia, por su estadía en París y Madrid con su pareja Vilma Belzarena, por su difícil reinserción al retornar al país. Y por supuesto por algunas de sus obras que ya se han vuelto emblemáticas, como la del nuevo edificio del Liceo Francés en la rambla, la sede del Centro Cultural de España en la Ciudad Vieja o el Monumento a la Justicia, en el Pasaje de los Derechos Humanos, un proyecto ganado en 1998, cuya obra fue instalada, pero nunca inaugurada ni demasiado protegida.

«Una preocupación que me interesa señalar es el sentimiento de abandono y precariedad que rodea el trabajo proyectual del arquitecto. Siendo una profesión que tiene un alto grado de incidencia en la conformación del espacio habitado, no ha logrado despertar el respeto y el reconocimiento sociocultural que merece esa noble actividad», dice Lorente en una de sus reflexiones.

Con una narración amena, sin tecnicismos ni grandes elaboraciones teóricas, y con una selección de fotos que cuentan su propia historia, *Pali. Compartiendo historias* es uno de esos libros que ayudan a entender el itinerario que nos trajo a este presente. 📖

Poesía y plástica en Uruguay: primeras reflexiones (1920-1959)

Ha soñado el arte de la palabra, aún más inexplicable que el de la música,
porque incluye la música.

Jorge Luis Borges

PABLO THIAGO ROCCA

Palabra e imagen

Borges escribió en su último libro, *Los conjurados*, que la palabra, la voz humana, incluye a la música. Ya lo había advertido antes, refiriéndose a la poesía. Pero en una conferencia dictada en el teatro Coliseo de Buenos Aires, en 1977, invertía dichos términos: «Esto nos lleva a la definición platónica de la poesía: *esa cosa liviana, alada y sagrada*. Como definición es falible, ya que esa cosa liviana, alada y sagrada podría ser la música (salvo que la poesía es una forma de la música)». ¹ A la postre se puede decir que Borges hace de la poesía y la música elementos reversibles e indiferenciables. Y también vale. Lo mismo podríamos afirmar de la poesía y de las artes visuales o de la poesía y la plástica. La poesía de la mano de la escritura y su grafía incluye a las artes visuales. La llamada poesía visual, la poesía concreta, ciertas soluciones escriturales del diseño gráfico y del afiche lo exponen más claramente. Al menos desde Mallarmé a esta parte, sería imposible negar la naturaleza tipográfica de la poesía escrita, su relación con el blanco de la hoja y su valor estético. Pero aún en la performance poética, sin pasar por la escritura, el hecho estético está fundado en una plástica en el sentido que Joseph Beuys daba a ese término. ²

Una exposición que compendia la historia de los escritores uruguayos que participaron y participan de esta doble condición de lo visual y lo verbal incluyó, en 1998, a 26

creadores: Francisco Acuña de Figueroa, Joaquín Torres García, Alfredo Mario Ferreiro, el II Salón de Harte Ateniense con *Aliverti Liquidada* (1922), Amanda Berenguer, Ernesto Cipriani, Julio Campal, Marosa di Giorgio, Luis Camnitzer, Clemente Padín, Blanca Porras, Jorge Caraballo, Atilio Buriano, Carlos Pellegrino, Ruben Tani, Mario Sagradini, Roberto Mascaró, Eduardo Milán, Héctor Bardanca, Jorge Echenique Febrero, Eduardo Casanova, Luis Bravo, N. N. Argañaraz, Rafael Courtoisie, Eduardo Roland y Celma García. ³

La lista podría extenderse fácilmente, ⁴ pues aun ampliando el espectro de análisis el riesgo de omisión es grande, debido a lo extendido de estas prácticas expresivas y lo impreciso de los límites del campo disciplinar abordado.

¿Dónde termina y dónde empieza el valor de los signos visuales y verbales? Para estos creadores la diferenciación «técnica» carece de importancia en la medida que la fundición de ambos significantes, verbales y no verbales, son la esencia misma de su apuesta creativa, constituyen la *poiesis*: término griego que puede traducirse como «creación» o «producción».

También se entiende por *poiesis* una forma de adquirir conocimiento a través de la creación y del juego. Pero a los efectos de esta nota, interesa subrayar la «reversibilidad» que da a entender Borges. Y así como la poesía incluye a la plástica también podría decirse que la plástica incluye a la poesía.

Obras como las que hicieron conocido a Fidel Sclavo, la tapa del disco *Zurcidor* (1978) de Eduardo Darnauchans, o el último período de Washington Barcala, por citar solo dos ejemplos tomados un poco al azar, manejan un «vocabulario», una especie de gramática de los elementos compositivos que bien podemos identificarlos con la poesía, por su carácter lúdico, por esa elevación imaginativa llena de sutilezas: «esa cosa alada». El riesgo de este tipo de juicios —y de la definición platónica de la poesía— emitidos sobre las obras plásticas es que reduce la poesía a un solo registro, propone equivalencias con un cierto lirismo, cuando es bien sabido que la poesía como género literario puede propender a los más diversos estados anímicos y servirse de distintas formas de comunicación, desde la reflexión filosófica a la crítica social, pasando por la repulsión, la sorpresa, lo satírico, etc. Es decir, todas las variantes enunciativas que también se dan en otros géneros artísticos, no solo literarios, como en la música y el teatro.

Tan ilustrados como valientes

Sin embargo, existe otra forma de relación más evidente entre la poesía y la plástica, diríase por contigüidad. Una conexión por el eje sintagmático: la mal llamada ilustración preserva la autonomía de sus dos principales componentes para habilitar una tercera vía en el mismo acto



Canción del niño viajero, Pinto-Pastor.



Jacaranda, Pinto-Nieto.

perceptivo, allí donde la lectura y la visión de la imagen dibujada, grabada o pintada se juntan.

La *poiesis* surge entonces del maridaje de ambos procesos, el visual-verbal y el visual-no verbal. Ni puramente fonética ni claramente plástica, esta tercera alternativa, ¿qué es? Es un imaginario otro, un territorio intermedio: el lector-observador queda parado en la frontera con un pie a cada lado, y ambos en el aire impreciso de una metáfora que debe completar. ¿Ese espacio indefinido está más cerca del sentido real de las cosas? ¿La palabra árbol escrita al lado del dibujo de las hojas y del tronco está más cerca del árbol y de las hojas reales? Creemos que no: son acaso una nueva categoría de la imaginación, salvo que participan de un único, compartido hecho estético.

De ese modo, lo que llamaremos tentativamente —hasta dar con una definición que nos convenza— ilustración, asociada a la poesía, conoció en Uruguay diferentes épocas según las sensibilidades con que se fueron imponiendo en los medios gráficos: diarios, revistas y libros.

La Edad de Oro

En Uruguay hubo una edad dorada de esta tercera vía surgida entre poesía y arte en los años veinte y treinta del siglo pasado. Se conjugaron varios factores a tener en cuenta: los avances tecnológicos en la impresión gráfica, el auge de las revistas culturales como *Alfar*, *La Cruz del Sur*, *La Pluma* que daban cobijo a la poesía y artistas del momento, el crecimiento de las artes aplicadas de la mano del *art nouveau* con la industrialización y su necesaria expansión hacia diferentes ámbitos de la vida pública y privada, el advenimiento de las vanguardias históricas en nuestra literatura (ultraísmo, futurismo, nativismo) y, por último, pero no menos importante, un puñado de artistas que cultivaron la ilustración al máximo nivel creativo, empezando por la «santísima trinidad» de Rafael Barradas, Pedro Figari y Joaquín Torres García.⁵

Pero, de hecho, surge un tipo de artista que, si bien existía desde fines del siglo XIX como colaborador de la prensa, se afianza y define su accionar cultural más claramente

en esta época. Es aquel que desarrolla una labor profesional como grabador, dibujante e ilustrador al margen de las hasta entonces llamadas «artes mayores», la pintura y la escultura, y que con sus nuevas herramientas gráficas finalmente terminará eclipsando a las artes mayores en su propio hacer. Se trata, no exactamente de un nuevo paradigma de artista —la ilustración y la sátira humorística dibujada en la prensa fue importante desde fines del siglo XIX—, ni de técnicas inéditas, pero sí del desempeño de una nueva competencia interpretativa.

El contacto de esa capacidad de abstracción y de comunión literaria encuentra, a nuestro juicio, una expresión culminante en los libros *Vidas* (1923) de Carlos Sabat Ercasty con los grabados de Federico Lanau y *Mitología de la sangre* (1940) de Roberto Ibáñez con los grabados de Leandro Castellanos Balparda. Lanau y Castellanos Balparda fueron mejores «intérpretes» o «dialogantes» de la poesía de su tiempo que pintores, arte que prácticamente no desarrollaron. No fueron los únicos, Melchor Méndez



Adolfo Pastor. Ilustración para *Canción del niño viajero* de Ernesto Pinto.

Magariños, Guillermo Rodríguez, Humberto Frangella, Adolfo Pastor, Héctor Fernández y González se cuentan entre los más activos cuyo talento fue mayor en esos ámbitos. Lanau fue, además, un pionero ceramista, Frangella incursionó en la fotografía, Fernández y González fue escenógrafo. Espíritus inquietos de su época, comenzaron a perforar las categorías estancas de las artes, nivelando su importancia. Solo una generación tan crítica y severa como la del 45 en Uruguay conseguiría aplacar esa relación fecunda entre poesía y arte. Con un entusiasmo parricida, la mayoría de los poetas de esta promoción desechó la idea de la ilustración tal vez por entenderla decorativa y trivial, por considerar que el campo de la literatura en general y de la poesía en particular, debía bastarse y conquistar por sí mismas al lector. Sus principales órganos de difusión, las revistas *Asir*, *Número*, *Clinamen* y en menor medida *Marcha*, fueron pobres de imagen, más allá de ciertas relaciones puntuales que se establecieron entre

poetas de esa generación y artistas provenientes del Taller Torres García. Un caso singular fue el poeta Humberto Megget que trató de incorporar la doctrina plástica de Torres a sus textos.⁶ Carlos Brandy, Manuel Aguiar y el pintor y poeta Raúl Javier Cabrera interactuaron y se influenciaron en varios sentidos, pero la obra poética de Cabrerita en su mayoría se perdió.⁷

Aguantando el mostrador

Pese a esta mengua en la imaginación plástico-poética, a mediados de los años cuarenta surgirían otras señales desde la institucionalidad. En 1946 la Comisión Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública incorpora en su llamado anual al Salón Nacional la categoría Libro ilustrado, manteniéndose por dos décadas de manera continuada.⁸ Allí comienzan a descollar artistas como José Lanzaro, Amalia Nieto, Elsa Carafí de Marchand y María Carmen Portela, que marcarán la pauta en esa década y

la siguiente. En especial, los estupendos trabajos de Amalia Nieto para *Chico Carlo* (1946) de Juana de Ibarbourou y *Jacarandá* (1958) de Ernesto Pinto. En la década del cincuenta serán las artistas mujeres las que mantendrán viva la llama: Elsa Carafí, María Mercedes Antelo, Bell Clavelli y Denisse Bentacour, ya desde sus propios proyectos de ilustración, ya desde la revista escolar *El Grillo*, en donde la poesía y el arte infantil tienen una presencia destacada y un nivel creativo que no se repetirá en la historia de las publicaciones de gran tiraje en Uruguay.⁹ Estas mujeres, maestras y artistas, no solo impulsaron la creación —publicando los trabajos y organizando muestras— en niñas y niños, entre los cuales, José Gamarra, Jorge Carrozzino, Mario Spallanzani y Ricardo Pascale alcanzarían de adultos un renombre internacional, sino que produjeron su propia obra hoy desatendida. En especial, Elsa Carafí de Marchand obtuvo varios reconocimientos por su ilustración de libros de enseñanza primaria (se destaca *Leyendas, cantos y cuentos de Oriente*, 1947). Más allá de algún tímido esfuerzo por parte de las ediciones de *Los cuadernos de Julio Herrera y Reissig*, los años cincuenta se caracterizaron por la pobreza de imágenes plásticas asociadas en la poesía. La grata excepción se vislumbra en el espectacular *Canción del niño viajero* (1950) de Ernesto Pinto con dibujos de Adolfo Pastor, y en los trabajos de Antonio Pezzino, que ilustra y diseña la portada de *Nuevo sol partido* (1952), de Humberto Megget, y años más tarde concibe las portadas de los poemarios *La pena desnuda* de Julio Moncada e ilustra y diseña la antología de *Garcilaso de la Vega. Vida y obra comentada* de Norma Suiffet en 1958, adelantos de lo que sería su profusa participación con la *Imprenta As* en la década siguiente. Los sesenta conocerían un verdadero renacimiento del vínculo entre poesía y plástica. Pero esa será materia de una segunda nota. ❷

¹ *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México D, 1980, p. 107.
² *Joseph Beuys*, de Heiner Stachelhaus, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990.
³ *V + V lo verbal y lo visual en el arte uruguayo*, curada por Clemente Padín, Centro Cultural MEC, 1998.
⁴ Eduardo Acosta Bentos, Juan Ángel Italiano, Riccardo Boglione, Celma García, Gustavo Maca



Lanau para *El vuelo de la noche* de Sabat Ercasty.



Sabat y Lanau. *Vidas*.

Wojciechowski, Martín Barea, Santiago Tavella, Diego Focaccio, Ernesto Rizzo, Elisa Reggiardo, Guillermo Baltar, Fernando Foglino, Olga Leiva, Rosario Lázaro, Magdalena Gurméndez y los artistas populares Guido Silva y Guillermo Vitale, entre otros.

⁵ Para un abordaje más amplio sobre el tema véase *Poesía e ilustración uruguaya 1920-1940*, catálogo de exposición homónima en el Museo Figari, Montevideo, 2013.

⁶ *Humbert Megget. Obra completa*. Edición crítica de Pablo Rocca, Yaugurú, 2019.

⁷ Cabrerita realizaría el arte de tapa del primer poemario de Carlos Brandy *Rey humo* (1947) y colaboraría, sin tener conocimiento por estar aislado en una institución psiquiátrica, en las publicaciones de su amigo el poeta José Parrilla, radicado en Francia desde mediados de siglo pasado. Ver *Raúl Javiel Cabrera entre el olvido y la leyenda*, MNAV - Galería Oscar Prato, 2020.

⁸ Los catálogos de los Salones Nacionales pueden consultarse online en <http://mnav.gub.uy/cms.php?id=cat&y=1>

⁹ *El Grillo* era editada por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal y se distribuyó gratis con un tiraje de 160.000 ejemplares en todas las escuelas desde 1949 hasta mediados de los sesenta. Algunos ejemplares se pueden consultar online en www.anaforas.fic.edu.uy

Cursos de
FOTOGRAFÍA
Taller Oscar Bonilla

CURSO BÁSICO
TALLERES DE
PROYECTO FOTOGRAFICO

Espacio "Salamandra"
San Salvador 1719
Consultas: 099619111
bonilla23@gmail.com

Desde la poesía al arte y a la tecnología, siempre con la poesía

La tecnología inevitablemente se ha incorporado al trabajo artístico, la utilización del video mapping, el uso de apps para complementar una muestra, la influencia de las redes sociales y su incidencia en la literatura y la poesía, la utilización de la técnica 3D con su capacidad de reproductividad y mimesis. Fernando Foglino (Montevideo, 1976) tuvo su primera incursión en el mundo del arte de forma fortuita por la poesía. Luego, a partir de su formación de arquitecto, se vuelca al universo de las artes visuales, utilizando técnicas en 3D y su gran capacidad para investigar recursos tecnológicos y materiales al servicio de lo que quiere decir. Sus instalaciones redimensionan temáticas que tienen que ver con la colonización, la historia oficial, el urbanismo, la condición de la mujer, el amor y la política, a partir de resoluciones formales donde confluyen la contundencia formal con la densidad poética.

GERARDO MANTERO

Tu formación comenzó en la Facultad de Arquitectura. 1994 fue un año de muchas interrupciones de clases por huelgas en la facultad, entonces decidiste ir a la Casa de la Cultura del Prado con Walter Ortiz y Ayala, quien impartía el curso de poesía. Tu primer libro fue *Kate 500 km*. Todo comenzó por la poesía.

Sí, hasta ese momento no tenía acercamiento ninguno con el arte. En mi casa no había pintores ni escritores, no me sentía apegado a nada de eso. La crisis —la facultad iba a estar todo el año cerrada— me dio la chance de buscar algo complementario a lo que iba a estudiar. Con lo repentino de la huelga llegué tarde a la inscripción de cursos en la casa de la cultura y quedaba solamente Literatura, seguro la menos popular. Después seguí yendo simultáneamente a la casa de la cultura y a la facultad. Durante cinco años no faltaba a una clase porque realmente me dejaba de rodillas. Walter es un poeta

de Tacuarembó de la generación del Bocha Benavidez. Gran escritor, aunque él no lo decía en clase, y reconocido por sus pares —el Darno, Elder Silva, gente hermosa—. Había muchas reuniones de damajuanas de vino por las noches y él los invitaba a todos, así que tuve el placer de conocerlos. Era reconocido como alguien que sabía decir la poesía como nadie. Él utilizaba el programa que le llegaba por la casa de la cultura, pero lo corría y decía: «Primera media hora de la clase, poesía latinoamericana», lo inventaba él. Y se ponía a leer José Emilio Pacheco, poesía cubana... una cosa fenomenal. Yo no sabía qué era la poesía, fue un descubrimiento increíble. Después tuvo la generosidad de formar, con el grupo de gente a la que nos interesaba escribir, un taller literario. A partir del segundo año ya estábamos escribiendo. Discutíamos, comentábamos; varios de los que conocí allí hasta el día de hoy son escritores que no paran de publicar. Unos años después me animé, por un empujón al precipicio,

a publicar el primer libro por Artefacto, que es la antecesora de Estuario. Conocí a Martín Fernández del barrio, que me dio el empujón, y como pude armé ese primer libro.

¿Cuáles son tus referencias en la poesía?

He leído mucho, todo lo que me venía a las manos, incluso bastante poesía uruguaya. Empecé a sorprender a este profesor en las clases cayéndole con libros suyos, que eran de tirajes cortos y desaparecidos. Tengo poetas favoritos como Elder Silva, Leonard Cohen; en narrativa me gustan los cuentos breves, soy muy fanático de Raymond Carver. Son escritores con los que me he quedado y los revisito continuamente. Tengo muchos libros y la biblioteca hoy en día la utilizo como si fuera un diccionario. Si quiero algo ya sé dónde buscarlo y lo releo.

Después de ese comienzo por la poesía comenzás a incursionar en las artes



Un aplauso para José, un hombre de acción, 2012. Grand Prix Paul Cézanne, Museo Nacional de Artes Visuales.

visuales. Pero paralelamente al arte nunca la descuidaste.

Hubo un momento en el que sustituí la necesidad de comunicarme por las artes visuales, y en ese pensar que cualquier lenguaje artístico es lo mismo empecé a sentirme satisfecho de que parte de mi poesía estaba cumplida por las obras que estaba presentando. Igual seguí escribiendo y después de unas cuantas exposiciones ahora tengo muchas ganas de escribir un libro de nuevo. La literatura es espectacular y me encanta, pero en cierto momento la cuestión fue unir todo lo que estaba viendo por el lado de la arquitectura y la espacialidad. Empecé a trabajar en este híbrido de instalaciones, utilizando el espacio y el video, en el cual me doy rienda suelta a decir.

Vivimos en un mundo pautado por el vértigo de la innovación tecnológica. En tu caso, sos de los pocos artistas que trabaja con procedimientos

informáticos, como lo hiciste para visitar nuestros íconos identitarios en *Un aplauso para José*. En aquel momento no había una impresora 3D en Uruguay y utilizaste una consola de videojuegos. ¿Cómo desarrollaste esa investigación?

Esa exposición no fue la primera que hice, pero con el tiempo me di cuenta de que me posicionó en una ruta y después hice muchas cosas en esa línea. La considero importante, aunque para mí en ese momento no era más que un chiste. Era como decir: «¿Qué pasa si al ícono se lo cambia de la posición en la que todos lo conocemos?». Siempre fui autodidacta, pero desde una computadora que me regaló mi padre cuando empecé el liceo, que era muy rudimentario lo que se podía hacer con ella, me empecé a meter. Después tuve una experiencia que fue intentar hacer la primera entrega en computadora en la facultad, cuando todos dibujábamos a mano y estábamos con la tinta a full. En aquel momento pensaba

que la computadora te hacía las cosas. Yo ya tenía muchas herramientas en cuanto al modelado 3D que venía de la facultad. Me considero afortunado por haber podido hacer estas obras, porque arranqué a trabajar en el momento en el que empezaban a aparecer las convocatorias públicas en un tiempo en el que para entrar al museo a exponer había que ser elegido.

Expícanos un poco más cómo fue el proceso de investigación formal.

Para poder hacer el escaneo 3D de la escultura original necesitaba la figura para después modificarla en el programa. Eso viene de ser nerd de la computadora. Conecté las cosas, mezclé y lo logré. El juego era pararse frente a la barra y moverse, la computadora te reconoce y mueve el personaje en la pantalla. Primero lo escanéé y luego lo cambié de posición. La exposición venía acompañada de la escultura en impresión 3D y enfrente había una pantalla con un

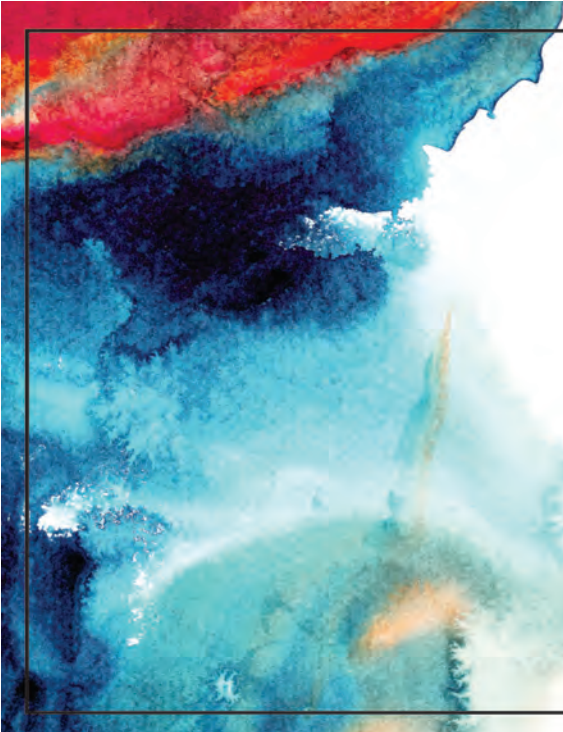


Herencia Blanes, 2015. Espacio de Arte Contemporáneo.

3D de Artigas; te parabas enfrente y te copiaba los gestos. Estaba esta cuestión de «nosotros somos él, él somos nosotros» y lo que pasaba con el público, eso era lo interesante. Podía aparecer un niño y ponerse a bailar reggaetón y hacer bailar a Artigas o podía venir, como vi, gente a hacer el gesto de firmar las instrucciones del año XIII, cosas más solemnes.

Volviendo a las convocatorias, yo estaba bastante acostumbrado a «poneme un tema y yo te tiro una idea». Esto fue el premio Paul Cézanne y el tema del Bicentenario. De ahí es que yo pienso algo con la imagen de Artigas, si no, no hubiera llegado a algo así. Como me fue bien y gané el segundo premio del Cézanne, que incluía la residencia

en París, allá fue que imprimí en 3D en Francia y lo traje para acá. Después de esa residencia se inauguró en Artes Visuales y luego de sortear algunas cuestiones de frontera y de aduana para pasar aquella cosa extraña se expuso acá. Yo creo que era la primera vez que se exponía una pieza hecha por computadora en una sala del museo.





**INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

🏠 Av. Uruguay 1653 ☎ 2408 09 68*
 🌐 www.infantozzimateriales.com



Cerdos inmobiliarios, 2016. Premio Mercosur de Artes Visuales 2016 - Mercosur Cultural.

Existe el desafío formal cuando se utilizan procedimientos tecnológicos en el arte que tiene que ver con la falta de la carga sensible que sí tiene el arte producido manualmente.

Capaz que el desafío más grande es que no te coma la tostadora, porque te come muy fácilmente, te empieza a mostrar un montón de cosas sorprendentes para que

te dejes llevar, pero hay que considerarla una herramienta al servicio de la idea y de lo que querés expresar. Ahora estoy experimentando la realidad aumentada y el metaverso.

En tu obra has puesto el foco en el tema de los monumentos, señas visuales que responden a la historia oficial, una

especie de relato histórico y urbanístico que, a su vez, en estas latitudes, por diversas razones, son vandalizados. Te internaste en este tema al punto de llegar a crear un archivo que se llama ANP3D de todos los monumentos existentes en el país.

Aquel Artigas fue iniciático. Luego caí en esta cuestión de, habiendo estudiado

Protegemos y defendemos las obras de más de 600 artistas visuales socios

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

AGADU



Relaciones bilaterales, 2015. Premio Intemperie, Museo Figari. Foto: Valentina Cardellino.

la imagen oficial de prócer, empezar a investigar acerca de la autoría de la escultura. Entonces presenté una situación en la cual la escultura de Artigas era hecha por Juan Manuel Blanes y no por su hijo. Su hijo muere trágicamente en un accidente y el padre recibe el encargo de seguir con ese proyecto con un pedido especial, que es que hagan la mayor cantidad de réplicas posible. Estamos hablando de una escultura de 1895, pedir copias suena muy actual, y el pedido tiene algo poético y trágico, del amor de un padre al hijo. Cada vez que se replicaba la escultura él iba a estar nombrando a su hijo muerto, porque la firmó con su nombre en el pedestal. Todo eso me quedó trabajando mucho en la cabeza, entonces le di otro valor a aquel escaneo inocente que había hecho de la escultura con un motivo de «chiste» de hacerlo saludando con el sombrero. Me puse a hacer una copia fiel, la tecnología ya había avanzado, e hice esta obra que se llamó *Herencia Blanes* en la cual yo daba uso gratuito la escultura. Lo hice presentando ocho modelos chicos y uno a escala real, tres metros veinte de altura, todo con fabricación

digital y distintos materiales. Esa muestra se hizo primero en Buenos Aires, en el Centro Cultural Recoleta y después vino acá. Mientras estuvo expuesta acá pasó algo que nunca me había pasado con ninguna muestra, que era que realmente la miraban. ¿Qué había pasado ahí que les encantaba tanto a los niños? El bajarlo del pedestal, hacerlo de goma eva de colores y ablandar el monumento había llevado a algo muy interesante en el acercamiento y la revisión necesaria acerca de quiénes son estos personajes y qué significan para nosotros hoy en día. A partir de eso lo amplié a todas las esculturas, es un proyecto que va a llevar años. Ahora hay más de setenta, pero son más de trescientos monumentos en el país. Es lento, pero pasan cosas muy interesantes. Primero que al verlos todos juntos dialogan entre ellos y toda la historia muestra cómo convive Hernandarias con el indio, cómo fue el Centenario de Uruguay, en esa intención de tener una identidad y tratar de definir qué era el Uruguay. Lo que me gusta de esto son los recurrentes pedidos desde los ámbitos de la educación, la publicidad y el cine.

¿Lograste apoyo estatal para este proyecto?

El primer empujón se hizo con el Fondo de Incentivo Cultural. Después, cuando quisimos incursionar en el interior — tengo dos compañeros con los cuales trabajo hace muchos años, arquitectos y compañeros de la facultad— nos apoyamos con el Fondo Concursable y ahí estuvimos en Colonia y Treinta y Tres escaneando por ahí. Ahora no tenemos apoyo, pero sí ganas de seguir. Estamos trabajando en la oficina y decimos de salir a escanear y vamos sumando.

¿Qué va primero en el proceso creativo, la idea o el desafío para su realización? Por ejemplo, en tu obra *Meditación* hay partes de la figura realizadas con hielo y conceptualmente la obra fue pensada para que se destruyera en el transcurso de la muestra.

Sin dudas primero la idea. De hecho, es la parte que voy a confesar que es la que más me entusiasma y con la cual más me divierto. Me pasa mucho en el trabajo que me piden desafíos raros. Cuando me preguntan si se puede hacer tal cosa lo

primero que digo es: «Sí, se puede hacer», después averiguo cómo se hace. Eso siempre tiene que ver con lo autodidacta. Primero tuve la idea de que la manera de mostrar lo que quería era con el goteo continuo. Todos los días comenzaba de nuevo colocando las manos y los pies y durante el día, durante seis o siete horas que demoraba, porque era en invierno la exposición, se derretía y no quedaba nada. Al otro día se sacaban del freezer de vuelta dos manos, dos pies y se intentaba de nuevo.

Tuviste que investigar técnicas de coctelería.

En las primeras pruebas el hielo salía muy blanco o se quebraba. Y con esto de que la idea está primero yo me lo imaginaba cristalino y precioso. ¿Cómo se hace un hielo de gran volumen y transparente? Los primeros referentes que me aportaron datos fueron unos rusos, que hacen banquetes con el delfín en el medio de la mesa y se mandan unas piezas increíbles, y vi su proceso. El enfriamiento tiene que venir en una dirección para eliminar las burbujas hacia arriba y se coloca sal en una cama abajo del freezer para que no llegue al congelamiento. Con todos esos piques empecé a poder sacar las primeras manos que quedaban bien. Después se hizo una base de acero para apoyar la escultura, que tenía un desagüe —porque a mí me gustaba el charco en el piso pero no era viable en la exposición—, así que yo recogía el agua y hacía un goteo continuo.

Te motivó una noticia sobre la exportación de ganado hacia China y resolviste una instalación conformada por vacas de plástico, utilizando distintos materiales según el tema.

Eso me parece muy divertido, buscar

diferentes maneras y siempre tener un motivo para investigar y tener cierto desafío, porque a pesar de que sufro muchísimo por las cosas que fallan, hay un momento en que la paso bien, que es cuando le encuentro la vuelta. En el momento circulaba en las noticias la exportación del ganado en pie. «La balanza equilibrada con China, nosotros le vendemos carne, ganado en pie y la importación es de autos, celulares y juguetes», así decía el diario. Entonces tomé el valor de una vaca, setecientos dólares una Hereford, e importé setecientos dólares de vaquitas de plástico. Fue fascinante.

Luego la muestra pudo ser mostrada en China.

Eso fue una casualidad impresionante. Vinieron las vaquitas, se armó la instalación para el concurso Intemperie de Figari y, mientras estaba expuesto, el uruguayo Fernando Lugris, que estaba por tomar la embajada, la vio y dijo: «Esa va para allá». No habían pasado tres meses que estaba de embajador que había conseguido una exposición en Beijing y allá fuimos con Valentina Cardellino, con quien hicimos esa obra. Una experiencia fascinante.

Tuviste la oportunidad de obtener varias residencias, en Berlín, en París y en China. ¿Qué te dejó esta última por su importancia como potencia en el concierto mundial y por el desconocimiento que tenemos de su escenario artístico?

Instalaciones museísticas increíbles, inmejorables. Los chinos evidentemente estaban muy interesados en vernos a nosotros, estaban mirando para América. Esta exposición era de realismo mágico

o algo así, tenía un catálogo precioso en el cual había argentinos, colombianos, ecuatorianos, había un pintor de la selva. Más que lo que yo pude ver tenía muchos ojos mirando. Te seguían a todas partes. En el lugar de residencia levantabas la mano con el pincel y miraban qué raya hacías. Era una instalación compleja. Pedimos más días de montaje, pero nos dijeron que no. Pocos días, mucha gente. Pensamos que iba a ser un problema. Sin embargo, teníamos unos cinco montajistas para trabajar en nuestra obra y sin comunicarnos ni en inglés empezaban a ver lo que estabas haciendo y uno ya se ponía a trabajar. Tres mil vaquitas colgando en tanzas.

Se da esa constante en tu obra del diálogo entre lo conceptual y la resolución formal producto de investigaciones muy precisas y complejas, como en tu instalación *El verdadero significado del amor*, realizada a partir de una máquina Remington con el aluminio mecanografiado por empuje.

Todo viene de darle muchas vueltas. Yo trabajo mucho en la cabeza antes de meter mano, entonces siempre estoy con la croqueta enredada. Un amigo me regaló esa máquina espectacular y a mí se me ocurrió cromarla. La desarmé toda, la mandé cromar y quedó como una joya. La tuve en mi apartamento mucho tiempo. Lo mismo pasó con la meditación, después de descubrirla y rescatarla pasó un año sin saber qué iba a hacer con ella hasta que fui por el lado del hielo. Y esta máquina la tenía ahí, pensando que era para escribir algo importante. Pensaba ponerle una hoja y escribir, pero tenía esa idea de que lo que saliera de ahí tenía que ser brillante. La máquina era bastante antigua y no tenía tinta;

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Retrato por Lucía Chiquiar.

me costó conseguirle tinta hasta que se me ocurrió ponerle una hoja de metal y probar. Era tan robusta que la dejaba marcada espectacular. Después vino el desafío de embocarle al gramaje del metal y terminé comprando los que se usan para embalar alimentos. Aquellos funcionaban increíble. Todo fue al servicio de esta idea de tener la posta del amor, el verdadero significado del amor, y fue terapéutico. Fue un período en el que estuve solo muchos años e invité personas que habían sido importantes en mi vida, meditaban la definición del amor de diccionario y yo las pasaba. Eran como sesiones. Terminaron siendo veinticinco metros de rollo.

Trabajar con las tecnologías implica, entre otras problemáticas, como resoluciones formales e investigación, un tema de costos.

Creo que la exposición más cara que

hice fue la de los Artigas. Siempre tuve bastante confianza en la fuerza de la idea. Hice también el trabajo de agarrar el portafolio y salir a manguear, digamos. Para esa exposición fui a la ORT y les expliqué, pregunté si querían colaborar y ellos me ayudaron con todo lo que era de goma eva. Fui a la Facultad de Arquitectura, hablé con el gran Marcelo Payssé, que somos muy amigos, y me ayudó en un montón de exposiciones. Fui a las casas de impresión y con ellos hacía el arreglo de imprimir y que ellos se la quedaran al final de la exposición. Entonces de esos ocho Artigas seis los tenía comprometidos, se los quedaba el que los había imprimido. Buscaba la vuelta para lograr hacerlo. Para la goma eva para el grande, que era una cosa demencial, ubiqué en Paso de la Arena una fábrica de chancletas, que se conmovieron con la idea y ayudaron.

Otra de las tendencias determinantes de la contemporaneidad son las tecnologías por un lado y las redes sociales por otro. ¿Cómo es tu relación con las redes sociales?

Mala. Sé la importancia que tienen, estoy todo el tiempo queriendo hacer el esfuerzo de ponerme al día, pero me cuesta mucho la exposición de esa manera. Soy de esos que hacen una publicación y se quedan pensando. Siempre me hizo sentir incómodo. Tuve Facebook durante un tiempo y hoy en día estoy a cero, en Instagram no tengo nada publicado, pero las visito porque me entero de un montón de cosas. No estoy hecho para ese tipo de exposición, pero considero que son importantes. La página web sí, es diferente porque no hay respuesta.

Estamos asistiendo en el mundo a una revisión que tiene que ver con la agenda de nuevos derechos, otras veces para revisar la historia con los ojos de hoy, y ha dado como resultado que muchos monumentos sean distribuidos. Un hecho con muchas connotaciones. ¿Cuál es tu opinión sobre ese tema?

Me resulta interesante lo que está pasando. Mi personaje que utilizo en *Evidencia*, en la cual yo personifico al que va y realiza el vandalismo de manera virtual, reivindica por qué lo hizo. Es todo parte de lo que me llama la atención y lo que se ve en las noticias. Cuando las esculturas ruedan y terminan en el fondo del río, cuando en las manifestaciones en Chile están alrededor del Baquedano y lo prenden fuego, todas son cosas que me llaman la atención porque soy de una generación de transición. Entonces viví los tiempos en los cuales había un respeto total hacia eso y ahora me toca ver lo otro. Tengo la certeza de que han pasado doscientos años de nuestra joven nación y las cuestiones tienen una revisión. También vi cómo cambió la historia de los libros. Tengo de mi padre los hermanos Damasceno en donde Artigas era rubio de ojos celestes y Colón había descubierto América. Todo lo que ha pasado y los cambios me parecen fascinantes. 📍

Inversión en cultura



Recorriendo la historia del país, desde los tiempos coloniales hasta hoy, podemos observar períodos de muy escaso desarrollo cultural, con mínima intervención del Estado en la formación de su población, al tiempo que identificamos también otros procesos realmente ricos en materia de cultura.

Es importante detenerse, sin embargo, en aquellos momentos marcados por la pobreza cultural, casi siempre unida a un escaso desarrollo educacional. Es en esos períodos donde se perciben los embrionarios efectos que puede alcanzar una actividad cultural primaria, y, al mismo tiempo, valorarse la acción y el protagonismo de aquellos que buscan fomentarla, producirla y desarrollarla. Se trata de actores individuales —en singular y con nombres propios— que, en determinados momentos de la historia, asocian el empobrecimiento general de la población y la falta de crecimiento económico como un factor directamente atado a la ausencia de un aparato cultural activo. Es interesante esto último porque en gran medida permite entender que los efectos del empobrecimiento cultural envuelven de manera directa a la dinámica económica, fundamentalmente a través de un proceso de crisis social, familiar y personal de todos los trabajadores del país.

Si pensamos en los tiempos coloniales, donde la enseñanza quedaba reducida a la práctica asistida en cada familia —solo las que podían contar con los medios necesarios— o bien a asegurar el ingreso de sus hijos a la milicia o a los cuadros activos de la iglesia, no era posible acceder a instrucción alguna. Actores como Cipriano de Melo —connotado comerciante portugués y creador de la Casa de Comedias— o José Manuel Pérez Castellano y Dámaso Antonio Larrañaga, fundadores ambos de la primera biblioteca pública en tiempos de Artigas, comprendieron en forma temprana la necesidad de nuevos espacios

para la cultura, ya sea para ocupar el tiempo de ocio de quienes trabajaban, o bien para fortalecer un crecimiento intelectual que era indispensable, a su vez, para el crecimiento social y político. La imprenta, asimismo, más allá de su rol propagandístico y político, jugará un papel importante en la difusión cultural dentro de la Banda Oriental a partir de la llegada del segundo mecanismo de impresión, donado por la reina de Portugal, para entonces instalada en el Brasil.

No es casual tampoco que en tiempos de la Guerra Grande madure una clara consciencia de lo necesario que sería ampliar la formación educacional y cultural, motivo por el que ambos bandos en pugna fundaron institutos universitarios, dando así inicio a lo que será luego nuestra casa mayor de estudios.

En tiempos del militarismo —y aun antes— se procesará la modernización productiva del país, entendiendo nuestras élites dirigentes que dicho proceso solo era posible si estaba acompañado de un fortalecimiento educacional y cultural. Ejemplo de esto es la reforma varelana, pero también la creación de espacios de producción cultural e intelectual como lo serán el Museo Pedagógico y la Escuela de Artes y Oficios. Podríamos realizar un largo alegato acerca de la promoción de la cultura en los primeros años del siglo XX, pero se trata de tiempos donde la dirigencia política y las élites intelectuales establecen ya una importante intersección de intereses. Se trata del inicio de un largo y fermental proceso de crecimiento cultural en el Uruguay, factor fundamental en la diferencia que se dará en relación a las demás naciones latinoamericanas.

Importa aclarar que para explicar ese rico proceso la narrativa histórica ha reparado más en la consolidación de la escuela pública y en la posterior formación secundaria —también pública— que en la divulgación de la cultura y en el desarrollo de un muy calificado hilo de producción de bienes y servicios culturales. El rápido crecimiento de la industria editorial,

la consolidación de una infraestructura museística en todo el territorio del país, la llegada a los centros más lejanos de calificadísimos espectáculos líricos o teatrales —recordar que el propio Caruso cantó en San José además de Montevideo, que Carlos Gardel lo hizo en una variada gama de teatros del interior y que Margarita Xirgu recorrió distintos departamentos representando diferentes obras— han sido parte esencial en el crecimiento del capital social.

Los tiempos contemporáneos nos invitan a pensar nuevamente en cultura. En momentos donde arrecian los homicidios y las rapiñas, donde las ciudades más grandes del país albergan en sus periferias a jóvenes permanentemente tentados por el narcotráfico y el delito, la cultura no es un factor ajeno o suplementario. Algunas experiencias ya desarrolladas en países como Colombia imponen una reflexión a este respecto. La creación en Medellín de importantes y potentes centros cívicos, bien equipados en materia cultural —bibliotecas y ludotecas, áreas de cultura interactiva, exposiciones y espacios de juego— acompañados de inteligentes y apropiadas gestiones culturales fueron claves en la reversión del estigma de la ciudad como centro de un cartel internacional de la droga. De esa experiencia es necesario aprender. Tenemos los instrumentos necesarios para que quienes cuentan con capital económico apuesten al capital social e inviertan en capital cultural. El Ministerio de Educación y Cultura administra esos instrumentos: los Fondos de Incentivo Cultural, con amplios beneficios fiscales para las empresas. También hay que agrandar la cancha y ampliar ese fondo, al tiempo que importa ingresar nuevos temas culturales como lo es la preservación del patrimonio cultural. Pero lo que es evidente es que invertir en cultura implica apostar a un país mejor. Por eso es necesario informarnos acerca de las posibilidades reales de hacerlo. 



El arte en tiempos de cancelación

*Están haciendo una impostación ética.
Rebajan al resto (a los políticamente incorrectos) solamente para mejorar su propio estatus.
Y luego dicen que lo hacen para proteger a las minorías.*

Ricky Gervais

ÓSCAR LARROCA

Antecedentes: la manipulación política del lenguaje

Algunos observadores fijan la fecha de inicio de la reciente censura global a la libertad de expresión a partir de los ataques al semanario *Charlie Hebdo* en enero de 2015. Otros, afirman que fue decisiva la manipulación a los conceptos de algunas palabras, con el fin de promover nuevos atenuantes y agravantes morales.

Esto sucedió, por ejemplo, durante el juicio político llevado adelante por el Partido Republicano en 1998 como consecuencia del perjurio que habría cometido el presidente Bill Clinton con el *affaire Lewinsky* (*Lewinskygate*), lo que habría guiado al primer mandatario estadounidense a pedir la revisión de algunos términos asociados a su encuentro privado con la pasante. Durante la declaración se le preguntó a Clinton si

había tenido «relaciones sexuales». Clinton solicitó al juez que se redefiniera el alcance de los conceptos «sexo» y «relación sexual», petición a la cual el magistrado accedió. Luego, el presidente contestó: «Yo nunca he tenido relaciones sexuales con Mónica Lewinsky» [...] «ni tuve contacto con esas partes del cuerpo [nota: «partes del cuerpo» que habían sido explícitamente listadas] con intención de satisfacer o despertar el deseo sexual de cualquier



En junio del año 2021 la docente María Llopis y sus alumnas (Marta Busquets, Jou Serra, María José Rodríguez Agüero, Silvia Morgades, Mikhaela Martin, Irene Lameiro, Paula Recio) llevaron adelante una acción de denuncia contra el pintor malagueño en el Museo Picasso de Barcelona.

persona». En otras palabras, Clinton negó haber mantenido un contacto asociado a satisfacer el deseo sexual con la pasante, con lo cual, la presunción de «haber tenido relaciones sexuales» quedaría sin efecto por obra y gracia de aquella alteración. Otros observadores también recuerdan la reforma al léxico impulsada en el año 2006 por la Military Commissions Act de los Estados Unidos (en varios documentos oficiales cambiaron la frase «muerte de inocentes» por «daños colaterales» y «refugiado» por «combatiente enemigo ilegal», etcétera). Algunos años antes, en 1987, un comité integrado por Mary Elizabeth Gore (esposa del senador demócrata Al Gore), denominado Parents Music Resource Center, intentó con mucho fracaso y escasa vergüenza promover etiquetas de «advertencia parental sobre contenido explícito» en las tapas de los discos compactos, a propósito de las «obscenas letras de las canciones de la música rock». Según la RAE: «El llamado lenguaje inclusivo supone alterar artificialmente el funcionamiento de la morfología de género en español bajo la premisa subjetiva de que el uso del masculino genérico

invisibiliza a la mujer». En efecto, al día de hoy, los tutores de la nueva lengua modifican el idioma con el propósito de suministrarle visibilidad al sexo femenino, a las «disidencias» y de «reapropiarse políticamente del lenguaje». De ese modo le adjudican sexualidad a órganos y tejidos musculares (útero, cuerpo), espacios (territoria), planetas (munda) y roles (portavoz, miembro). A partir de aquí asoma la «interseccionalidad». Es decir, una mujer puede ser discriminada por el hecho de ser mujer, pero ciertamente por ser negra y también por ser transexual. Esta superposición de las identidades de ser mujer, negra y trans forman una discriminación específica que no se explica por estas identidades por separado. Y allí aparecen nuevos términos de recorte: *todes* (la sumatoria de todas, todos y personas transexuales), *niñes*, *putes*, *sucies*, *negres*, *pibis* o *cuerpe*. Los lingüistas sostienen que las palabras tienen género gramatical, pero no tienen relación alguna con lo patriarcal, el feminismo, las alternativas venéreas de elección personal o la inclusión. Las antiguas tradiciones esotéricas exigían que el ritual fuera dicho a la perfección, con la

palabra justa dicha en el momento preciso, de determinada forma y no de otra. Largas discusiones versaban sobre si con una sola letra alterada puede cambiarse el orden del mundo. Tal la íntima relación entre el lenguaje y el pensamiento mágico: «Altera un sonido, muda una letra, y cambiarás el mundo», decían los antiguos exégetas de lo sagrado. Así, de este modo piensan y actúan los protectores de esta neolengua. Con su credo retornan al pensamiento precientífico imponiendo salvaciones mágicas (sympathéticas) a los problemas tangibles del mundo.

El nuevo relato

El filósofo francés Michel Onfray publicó en el año 2019 su *Teoría de la dictadura: precedida por Orwell y el imperio de Maastrichtian*. En ese texto afirma que hoy, en los países democráticos, se ha establecido una nueva dictadura que se caracteriza por destruir la libertad, empobrecer la lengua, suprimir la historia para poder reescribirla a voluntad, negar la naturaleza y propagar el odio. Explica el autor, conocido por su confesado ateísmo: «El progresismo se ha transformado

en la religión de una época privada de experiencias de lo sacro, se ha convertido en la esperanza de estos tiempos desesperados, de una civilización sin fe». En el mismo año, el escritor Bret Easton Ellis (autor de *Psicópata americano*) publicó *Blanco*, una crónica de lo que considera como una castrante corrección política. «Ahora vivimos algo terrible, un tipo de censura muy diferente a la de los 90. Cuando publiqué *American psycho*, las feministas de *The New York Times* fueron a por mí. Publicaron hasta trece artículos intentado acabar con mi carrera, pero aun

así se publicó. [...] Las exposiciones de Robert Mapplethorpe eran boicoteadas, pero podían visitarse... Lo que entonces era solo un síntoma, ahora es un movimiento real: hay una generación de chicos que se han educado en esta forma de censura, que la han aprendido en la Universidad: políticas identitarias, apropiación cultural, interseccionalidad... La "representación" se ha convertido en lo que marca qué es bueno y qué es lo malo. Todo eso es la antítesis de la creación. Por eso vivimos tiempos tan peligrosos. Es un problema gigantesco para la expresión

artística, porque si te sales de lo que dicta la agenda progresista, acabas en un gulag».

¿Cancelación o censura?

En la nota «El nuevo oscurantismo: la ofensa nuestra de cada día», publicada en el número 50 de *La Pupila*, se mencionaban algunos episodios que parecen darles la razón a Onfray e Easton Ellis. Allí mencionaba el avance de este nuevo puritanismo y de las herramientas utilizadas para llevar a cabo sus fines: la



In-crescendo

La lista aumenta, semana a semana. Desde filósofos como David Hume, estadistas como Winston Churchill, escritores como William Shakespeare, actores como Kevin Spacey, escritoras y críticas como Camille Paglia, cuentos como *Matar a un Ruiseñor*, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, *La bella durmiente*, filmes como *Lo que el viento se llevó*; los nuevos comisarios y ofendidos descubren rápidamente las «asimetrías violentas entre parejas heterosexuales», mientras aspiran a juzgar los hechos del pasado y a sus protagonistas mediante inquisiciones nuevas y argumentos basados en el hecho de que «la metáfora es menos relevante que la representación».



«No separar al artista (hombre) de su obra»

La cineasta argentina Lucrecia Martel sostuvo este argumento a la hora de no asistir (como presidenta del Jurado del Festival Cinematográfico de Venecia) a la exhibición del filme *J'acusse*, del director Roman Polanski. El propio Museo Picasso de París ha puesto no solo en tela de juicio la figura del pintor malagueño, sino la «sencilla reivindicación de su obra», ha declarado la directora del museo, Cécile Debray. «Evidentemente, el movimiento #MeToo ha destrozado al artista. El ataque es, si se quiere, más violento, porque Picasso es la figura más célebre y popular del arte moderno. Un ídolo al que hay que abatir», explicó. En ambos casos (Polanski y Picasso) la denuncia no es solo a la moral de los autores, sino que la desaprobación cae sobre la misma producción simbólica de cada uno de los nombrados. En el pasado mes de mayo de 2022, el Consejo Directivo Central la UdelAR le entregó el título de Doctor Honoris Causa al escritor Mario Vargas Llosa. Dicha distinción no contó con el apoyo de la FEUU (Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay) quienes alegaron que el escritor peruano «tiene posiciones diametralmente opuestas a las de la universidad» en cuanto a «la visión política y ética del mundo». Una vez más, se cruza el foco de la evaluación artística, dejando en evidencia la miseria intelectual de quienes ratifican estos juicios.

La actriz y comediente Jenny Slate explicó que ya no le daría voz al personaje de Missy en la serie animada *Big Mouth* (Netflix) porque «no responde a la raza del personaje». Presionada por los activistas *woke*, pidió disculpas por el hecho.

censura. Ahora bien, tal vez porque la censura y la vigilancia son huérfanas de toda paternidad, a partir del año 2018 se comienza utilizar el vocablo «cancelación». El término *cancelación* aparenta ser más amable que el vocablo *censura*, pues la censura invoca un recorte, demanda



El dictamen absolutista como argumento para la censura

Pepe Le Pew, el recordado zorrillo de los Looney Tunes, fue acusado como un personaje que promovía «la cultura de la violación». Más allá de la defensa al personaje que hizo Linda Jones, la hija de Chuck Jones (el creador del personaje), Pepe Le Pew estará fuera de la próxima película de *Space Jam*. Su salida se suma al cambio de look del personaje animado Lola Bunny, la que no será sexualizada (humanizada-anamorfizada) como su versión anterior «para no perpetuar los estereotipos patriarcales de belleza».

la sustracción del objeto mediante el desprendimiento higienista (por ejemplo, a través de tijeras) a manos de sujetos dictatoriales; mientras que el vocablo *cancelación* evoca a un objeto «vencido», que «cumplió un ciclo» o que «bajó de cartel» por desgaste propio o suspensión de su propia dinámica. Sin embargo, en los hechos concretos, la cancelación busca lo mismo que la censura: el retiro definitivo de las temáticas e ideas que interpelan la ideología restauradora del cancelador. Los principales canceladores han sido en los últimos tiempos los jóvenes *woke*, las activistas agrupadas en el colectivo #MeToo,

las feministas de regímenes populistas y los colectivos de adscripción LGBTQIA+. A grandes rasgos, las cuatro corrientes se declaran a la izquierda del pentagrama ideológico y manifiestan su interés en lograr una «gobernanza mundial». Promueven, desde la observancia de ese nuevo modelo social, el «gran reseteo de la cultura», en el cual «todas las corrientes estéticas populares y disidentes ocupen de forma horizontal (sin evaluaciones, críticas ni escalafones) el lugar que les fuera negado por la tradición occidental blanca y la cultura capitalista». Al censurar el conflicto (lo que *duele*,

Exigencia de «disculpas, reconocimiento y humillación»

Marta Dillon —directora del suplemento feminista de *Página 12* y recordada por haber dicho que «no hay nada más peligroso para una mujer que tener una pareja heterosexual»— escribió una reseña explicando que el problema de los *rugbiers* que asesinaron a un chico en Villa Gesell (Argentina), no es que sean *rugbiers* ni violentos, sino que «son hombres y heterosexuales, y que hay poco que hacer por ellos —o por cualquier otro hombre heterosexual— porque están determinados no solo culturalmente sino biológicamente a ser unas bestias, y lo único que les queda hacer —porque tampoco van a cambiar— es reconocerlo y



humillarse». La misma autora sostenía que la solución era que las madres quebraran la confianza en sí mismos de sus hijos al llegar a la adolescencia, para que vivieran con miedo y así fueran inofensivos.

lo que se cree que es *ofensivo* o *injusto*) se cancela la dialéctica, y por lo tanto el sentido. Cancelado el sentido, los comisarios que vigilan su destierro se convierten en fascistas, como argumenta Michel Onfray.

La vigilancia woke y su «moral»

El *wokism* es un término anglosajón que hace referencia al acto de quedarse despierto (*stay woke*). Para el psicoanalista peruano Diego Rossel, si bien las prácticas discriminatorias han sido reducidas en los últimos lustros, es justamente esta reducción la que ha propiciado el llamado efecto Tocqueville, el cual hace referencia a que, cuando se mejoran las condiciones sociales en una población «su frustración social crece aún más rápidamente». Así, para la cultura *woke*, promovida por jóvenes cuyas edades oscilan entre los 25 y 35 años, la presencia de discriminación en la sociedad es tácita: «El testimonio de una persona de identidad oprimida es incuestionable», y «Todos los individuos de piel blanca son racistas por identidad, no por sus ideas». Asimismo, Gilles Lipovetsky, en su libro *La era del vacío*, menciona que las características de las nuevas generaciones marcadas por el narcisismo,

el hedonismo (de nuevo el «goce», en lugar del placer) estarían relacionadas con los estilos de crianza permisivos, el constante uso de la tecnología y la sobreprotección. Esto, junto a un individualismo acentuado por las redes sociales, reduce la tolerancia a la frustración y genera individuos que consideran amenazante todo aquello que contradiga sus convicciones. Como respuesta, reclaman espacios seguros en distintas áreas públicas donde puedan recuperar el control de su sagrado confort.

Arrodillados ante el altar de la corrección política

En Harvard, una profesora de Derecho denunció que no podía mencionar casos de violaciones en sus clases por el riesgo de «despertar recuerdos traumáticos en sus estudiantes». En algunos campus estadounidenses grupos feministas han logrado imponer el fin de los aplausos en las reuniones «porque se puede crear ansiedad a algunos asistentes». Los aplausos deben ser sustituidos por girar las manos en silencio, lo que llaman *jazz hands*. En la sala de teatro Barbican, en Londres, los estudiantes lograron que se retirase una obra debido a que algunos actores negros aparecían encadenados sobre el escenario.

Las conferencias de la escritora Judith Levin fueron rechazadas por organizaciones como la American Psychology Association porque sus conclusiones «no eran políticamente correctas». Tras haber participado en dos temporadas de la serie de animación *Big Mouth*, la actriz y comediente Jenny Slate explicó que ya no le daría voz al personaje de Missy en la serie animada de Netflix porque ella «no responde a la raza del personaje»: una niña mestiza de padre negro y madre blanca. «Al principio pensé que sería posible interpretar a Missy porque mi madre es judía y blanca, como yo», dice. «Pero también es negra, y los personajes negros en una serie de animación deberían ser interpretados por actores negros». Una vez más, productores, actores, activistas y censores, confunden representación con literalidad y metáfora con símbolo.

Las culpas heredadas y la «cancelación retroactiva»

Si varios musicólogos consideran que gran parte de la música que escuchamos es producto de un saqueo cultural, cuando no de la postergación, ahogo y destierro de las corrientes folklóricas populares a manos de los colonizadores y las clases dominantes,

El presente en (¿frágil?) disputa

«Mujer, gorda, negra y trans, Jari Jones apareció junto a otras ocho “personalidades” LGBTQIA+ en los muros de Nueva York como parte de una campaña apropiadamente llamada #ProudOfMyCalvin2020. En su cuenta de Instagram, esta activista transgénero expresó su placer de poder presentar “la imagen de un cuerpo tantas veces satanizado, acosado, desvalorizado e incluso asesinado”. Sin embargo, si su organismo ha sido “hostigado” o “devaluado” fue en primer lugar por quien lo transformó en este monstruo de feria mediática. [...] Cada vez más clientes (hombres, mujeres, homosexuales, heterosexuales, blancos, negros, en una palabra, humanos) comienzan a encontrar ridícula, incluso despreciable, esta sumisión a los dictados progresistas y wokistas. Y esto no es cierto únicamente para empresas oportunistas como Calvin Klein. Compañías de streaming como Disney y Netflix, entre otras, están comenzando a ver caer sus acciones. Motivo: una parte cada vez mayor del público ya no apoya las lecciones



de moral *woke* y se da de baja. Tras perder 200.000 en el primer trimestre de este año, Netflix prevé una pérdida de 2 millones de abonados en el segundo trimestre de 2022». Didier Desrimais, en *Calvin Klein baisse son caleçon devant la propagande woke*. Quincenario Causser, 19-5-2022.

la musicóloga Gesa Finke (docente en la Escuela Superior de Música de Hannover) va más allá y considera necesario que sería hora de *cancelar* a Beethoven, Mozart, Verdi y Wagner, entre otros compositores, puesto que son varones, blancos, etnocentristas y de clases acomodadas. Otras activistas exigen que los varones (sobre todo blancos) «deben pedir disculpas por los crímenes cometidos por sus antepasados de género». Explican que el identitarismo convencional no sirve como excusa para la justicia, pues el sujeto que tiene una identidad oprimida «merece la reparación histórica», «el pedido transversal y masivo de disculpas» y «el reconocimiento de que la violencia está determinada por la masculinidad» (sic).

Por lo pronto, el expiar las culpas heredadas a través de la pigmentación étnica, el sexo y la clase social denota una característica al menos novedosa en la cual la historia pasa a ser una mera fuente de datos útiles para exigir indemnizaciones con retroactividad. Como dato al margen, no es casual que el hecho de pedir perdón por ser blanco haya asomado al mismo tiempo que otras demandas: «Perdón por ser hombre», «Perdón por ser heterosexual», «Perdón por la apropiación cultural» («Perdón por haber dado mi voz a un dibujo animado que personifica a una niña mestiza cuando yo soy una locutora de piel blanca.»)

Los propósitos

Para que en las orquestas sinfónicas haya más diversidad racial, los ofendidos no apuestan por ampliar la formación profesional de los intérpretes novatos. Lo que en verdad aconsejan es que los tribunales dejen en un segundo plano el talento de los aspirantes y elijan a sus nuevos músicos en función del color de la

piel o la orientación sexual. En Uruguay, una directora de cultura de una institución oficial reclamó que se buscara un pianista transexual (para cubrir la grilla de un festival de piano) con el propósito de cubrir la cuota correspondiente dentro de la agenda diversa que ella misma promulga. Estas minorías (actualmente no tales) le han torcido el brazo a varias instituciones académicas y a imperios industriales gigantescos, como Disney. La plataforma de streaming Netflix sobreabunda en producciones protagonizadas mayormente por jóvenes de todas las categorías raciales donde nunca falta una fiesta descontrolada regada con abundante alcohol o una relación homosexual o *swinger*, ni falta una solapada apología a las drogas (sean livianas o duras). Estas temáticas y puestas en escena no convocan la atención por sí mismas ni transgreden actualmente ninguna convención (salvo en aquellas series donde se promueve la cultura *queer* para niños¹), sino que son llamativas por su sempiterna presencia. Se puede coincidir en la afirmación vulgar de que Netflix «retrata la vida misma», pero esa es solo una parte de la verdad, dado que se baja una línea ideológica por detrás de la historia narrada. Matthew Marsden (actor de la serie *Reacher*, de Amazon) escribió en un tweet: «A pesar de que muchos creadores de contenido (guionistas y productores) están cansados de la agenda woke, Netflix sufre la ley de los fanáticos empeñados en adoctrinar y no parece dispuesta a querer (¿poder?) dar marcha atrás» (19-04-2022).

Pero la torcedura de brazo no solo se produce en el arte o en la cultura del entretenimiento. El asunto se complica realmente cuando, influenciados por una filosofía relativista, se pretende hacer

afirmaciones como —por ejemplo— las de los partidarios de la «normalización de la obesidad». Según estos activistas, los riesgos de salud de esta enfermedad que han sido identificados por la medicina son, en realidad, «estrategias médicas para oprimir a los marginados». También están aquellos que pretenden negar la condición del Síndrome de Down y sus diagnósticos, acusando a los médicos de improvisar «construcciones sociales para favorecer su discriminación». Otros sectores (tal vez minúsculos hace un tiempo y no necesariamente coincidentes entre sí) promueven la medicina alternativa «distante de toda ciencia médica blanca e imperialista», la astrología de los pueblos originarios, la gastronomía vegana, las sectas ecosexuales, la deconstrucción de la especie humana, y otros, el transespecismo. Habida cuenta de las diferencias filosóficas entre estos grupos, existe un vaso comunicante que va desde eliminar el aplauso, pasa luego por la imposición de cuotas más allá del producto artístico, prosigue con la demanda exaltada de disculpas y culmina en la apología de la medicina alternativa: el rechazo nihilista a la historia y a la ciencia «escritas por el hombre blanco, capitalista, misógino y heterosexual». Tampoco parece haber límites para sus acciones. Primero trataron de poner en debate una determinada obra artística y su título, luego se pasó a censurar directamente esa obra, más tarde se sintieron con la autoridad de interpelar toda la producción del artista y posteriormente se continuó con la condena a la vida privada del autor. El damnificado indirecto (y directo, si vamos al caso) es el público consumidor de producciones simbólicas, mientras que el perjudicado último, como se puede prever, es el propio devenir de la civilización.



el monitor plástico
de Pincho Casanova

desde 2006 los **sábados** a las **17 hs.**
por **Canal 5 TNU** y **tnu.com.uy**

todas las entrevistas
en el archivo online:
elmonitorplastico.com

Itaú Fundación

LOGO

Puritanismo, fiesta (*goce en lugar de placer*), corrección política, agenda de género, inclusión forzada y ofensa *woke* en la grilla de seriales y filmes producidos por la plataforma Netflix.



Para Diego Andrés Díaz, los poderes políticos siempre han construido diferentes mecanismos de persecución y censura de los enemigos, pero «la ideología progresista necesita transmitir en sus postulados intenciones maximalistas de bondad ideológica y superioridad moral indiscutida para sostener su pretensión globalizante, aunque lo que se esté justificando sea la censura o la cancelación». Esos reclamos puritanistas para lograr el gran reseteo de la cultura en el marco de una «gobernanza mundial» no nacen de la virtud sino del odio. Estos discursos de inquina siempre fueron evocados hacia un lado del espectro ideológico (la *derecha* y sus graduaciones *centroderecha* y *extrema derecha*), mientras que cuando proviene de una voz autoasignada como oprimida ya no es un discurso de odio sino una reivindicación naturalizada y consentida. Y las respuestas son férreas: siempre habrá justificación para un grafiti violento en el frontispicio de una iglesia,

para una escultura pública derribada, para un edificio privado vandalizado o para un filme o pintura «cancelados». Por lo general, este ritual catártico se ejerce como una reafirmación identitaria, y el resultado es muy similar a las catervas de barrabruas que salen a destruir vidrieras a la salida de un torneo deportivo. Las consecuencias materiales se pueden medir en la destrucción de monumentos, como el realizado en homenaje al escritor Miguel de Cervantes o al misionero noruego Hans Egede. Hasta la escultura de la Sirenita de Copenhague, en la capital de Dinamarca, fue vandalizada con la frase «pez racista». Se argumenta, con cierta razón, que «el asesinato de un ser humano es infinitamente más condenable que toda destrucción material a manos de quienes exigen una reparación». Sin embargo, el uso de la violencia y las pérdidas simbólicas no contribuyen a ningún cambio en las conductas, al tiempo que socavan por inadvertencia la búsqueda de la verdad (siempre esquivada, por otra parte).

Hace ya treinta años el crítico Harold Bloom advertía contra la corriente del resentimiento y llamaba a resistir frente a la epidemia posestructuralista de las humanidades, donde la militancia político-partidaria progresista iba a sustituir la indagación en pos de la razón. ¹

¹ Los psicólogos españoles José Errasti y Marino Pérez Álvarez señalan que la teoría queer comenzó en los años 90 en los campos universitarios de Estados Unidos, especialmente de la mano de la filósofa estadounidense Judith Butler. Desde entonces, esta teoría se ha expandido por distintos espacios de poder de diversos rincones del mundo, especialmente en Estados Unidos, Europa y Canadá. En relativamente poco tiempo lograron el apoyo de grandes empresas como Amazon, MasterCard, marcas como Calvin Klein, Dove, plataformas como Netflix, organizaciones bancarias, gobiernos, partidos políticos progresistas, medios de comunicación, redes sociales y activistas de izquierda a quienes «este tema les suena a combatir la discriminación por orientaciones sexuales».

Shakespeare:

del poder de las palabras al poder de las imágenes

William Shakespeare (1564-1616), a más de cuatrocientos años de su fallecimiento el dramaturgo más leído, representado y citado en la historia, se ha convertido en un mito, ya que existen zonas de misterio sobre su vida, acerca de la autoría de sus obras y sobre su personalidad, que motivan permanentes investigaciones, versiones e hipótesis sobre esos aspectos y contribuyen a su vigencia. Esa presencia en el imaginario colectivo se ha reflejado en otras disciplinas como la filosofía o la psicología, pero ha sido particularmente reflejada en las artes visuales, donde sus personajes adquirieron un rostro perdurable por primera vez.

LUIS VIDAL GIORGI

Dios salve a Shakespeare

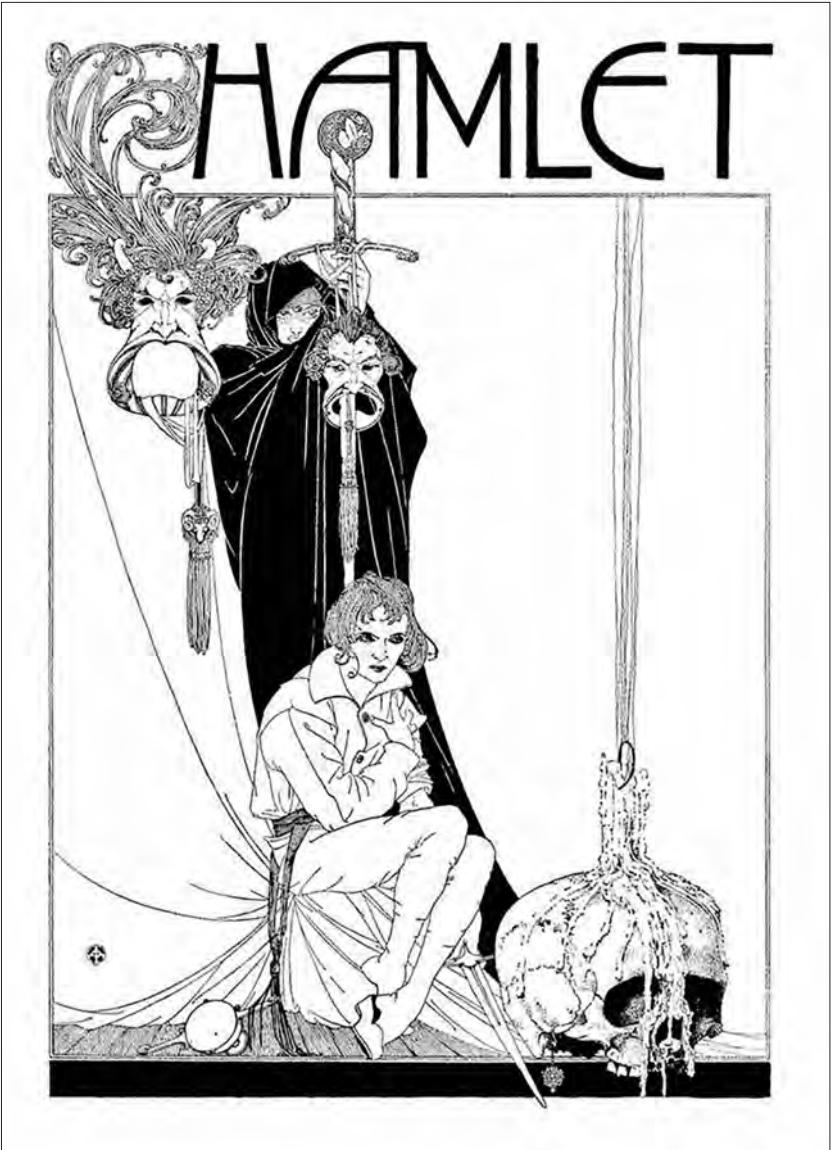
En los fermentales años sesenta, una de las principales referencias en estudios sobre Shakespeare era el crítico polaco Jan Kott, quien ya comenzaba su libro emblemático señalando que los estudios sobre el dramaturgo inglés podrían ser más voluminosos que la guía telefónica de Varsovia. Hoy podríamos decir que ese volumen ya sería adecuado limitándonos solo a los metaestudios sobre lo escrito acerca del Bardo de Avon. Se ha discutido todo sobre Shakespeare, desde su nacimiento a la autoría de sus obras, por ejemplo, hay un estudio olvidado del investigador holandés Bergsneider que llega a afirmar que en realidad nació en Amberes y era espía de la Reina Isabel I; en cuanto a sus obras también hay quienes sostienen que eran del dramaturgo contemporáneo Marlowe —también espía— o de un noble que ocultaba su nombre y, por supuesto, no faltan nunca quienes afirman que plagió algunas de sus obras. Por último, señalemos su posible bisexualidad expresada en sus poesías de amor, condición que no osaba decir su nombre en los estudios de siglos anteriores y hoy es reivindicada. A esto sumemos que hay un único retrato de Shakespeare, por lo que su apariencia física



J. C. Liberti. Shakespeare.

también ha generado controversias. En la actualidad, para mantener polémicas en torno a su obra, desde perspectivas de la militancia feminista se le cuestiona textos como *Otelo* por la violencia de género o *La fierecilla domada* por la sujeción de la mujer. Todos estos aspectos de su vida y obra, más su relevancia mundial, hacen que lo consideremos un mito y, como tal, ha dado áureas posibilidades para ser fuente de inspiración para la creatividad de otras artes.

Que, en el caso de las artes visuales, no se ha limitado a las representaciones pictóricas, pues se suman las ilustraciones, carátulas de libros y afiches teatrales que han brindado una posibilidad de recrear y difundir las imágenes que surgen de las obras de Shakespeare. Por esa reproductibilidad podemos recordar algunos de sus personajes presentes en el imaginario occidental en tal grado que incluso llegan a formar arquetipos como Otelo, el celoso



John Austen. Hamlet.

por antonomasia o Romeo y Julieta como paradigma del amor romántico. Uno de los más cercanos trabajos de Harold Bloom erige a Shakespeare como «el inventor de lo humano», ya que con la psicología profunda y la interioridad de sus personajes, sostiene Bloom, el dramaturgo funda la visión de lo humano que en el Renacimiento adquiere su plena dimensión; llega a sostener que en el mundo anglosajón y, por extensión, en Occidente, las obras de Shakespeare son las más leídas e influyentes luego de la Biblia, lo cual parece una exageración etnocentrista, pero no resta a la influencia cierta en el imaginario ya universal de los personajes de Shakespeare. Después de todo, hasta Kurosawa adapta al Japón milenario el *Rey Lear* en *Ran*, *Macbeth* en *Trono de sangre* o *Los malvados duermen bien* basado en *Hamlet*.

En la pintura, espacio privilegiado de generación de imágenes sin competencia hasta el siglo XIX, hay variadas motivaciones para abreviar en los personajes del teatro isabelino, por ejemplo, en ese mismo siglo, la reacción romántica al industrialismo urbano se expresa por su atracción al pasado, lo mórbido, lo épico, lo psicológico captado y arrebatado al tiempo en el momento detenido en la pintura, rescatando como imagen perdurable a lo efímero de la representación teatral. Asimismo, el imaginario shakespeariano es una nueva cantera ante el abuso de los mitos griegos o religiosos, como una reivindicación laica y humanizada nutriente de un nuevo arte, y también, como en el caso de los pintores ingleses prerrafaelistas y anteriores, busca basarse en la tradición nacional para forjar una identidad que tenga

en Shakespeare un baluarte de esta, quizás sin proponérselo, funcional a la idea imperial de una Inglaterra dominante en el concierto mundial. Entonces ese corporizar de la representación en las artes visuales ha sido fundamental para la difusión y la preservación en el imaginario cultural de las obras y personajes de Shakespeare, así Hamlet y su calavera, como legitimación de su popularidad, ha pasado a ser una figura utilizada en publicidades, sketches televisivos como en el rioplatense *Telecataplúm*, en carnaval y, por supuesto, en una parodia de *Los Simpsons*, lugar insoslayable de referencia para el horizonte cultural contemporáneo. Dentro de la variedad y extensión de ejemplos basados en Shakespeare en la historia de la pintura y de momentos de relación de esa historia con el teatro, ilustremos esta presencia del Bardo con algunos de ellos.

Archivo Shakespeare en internet

Uno de los más actuales y generosos en su difusión es el rescate patrimonial de las ilustraciones de las ediciones de obras de Shakespeare en el siglo XIX en Inglaterra, en el periodo victoriano, son láminas, grabados y dibujos, que fueron escaneados y puestos en una página web por el investigador inglés Michael Goodman. Se trata de un archivo gratuito de más de 3000 imágenes. Allí, con el nombre de Victorian Illustrated Shakespeare Archive se pueden visualizar las virtuosas ilustraciones de personajes y situaciones de las obras clasificados por los autores: John Dicks, John Murdoch, H. C. Selous, John Tallis, entre otros, y dos rubros temáticos: heroínas, y poemas y canciones. Este investigador, cuyo proyecto fue gestado para su doctorado universitario, en una entrevista que le realizaran señala con pertinencia, al ser consultado respecto a la vigencia del autor inmortal: «El tema “Shakespeare” como lo entendemos en la actualidad, el escritor preeminente en el idioma inglés es, en gran medida, una compleja construcción histórica y política de la Gran Bretaña del siglo XVIII. Fue aquí, en este crisol de tensiones políticas y culturales, más de cien años después de su muerte, donde Shakespeare se convirtió en una imagen central del teatro británico y de la cultura británica gracias al imperio global. Esta posición central y única en la cultura es

la razón por la cual siempre que aparece una nueva tecnología o medio, Shakespeare es siempre uno de los primeros escritores que se *remediatiza* con ese nuevo formato. Por ejemplo, desde la invención de la fotografía en la década de 1840, los fotógrafos han buscado capturar las puestas en escena de obras de Shakespeare».

En ese archivo podemos encontrar reflejados con trazos expresivos y claroscuros la intensidad de las obras dramáticas, pero la también la levedad, la fantasía, el espíritu lúdico de las comedias, entre las cuales *Sueño de una noche de verano*, con sus duendes y metamorfosis, se destaca por su mágico onirismo para estimular la imaginación de los dibujantes.

Mercado Shakespeare

La encomiable tarea que abordó Goodman tiene sus antecedentes a fines del siglo XVIII cuando se creó la Boydell Shakespeare Gallery por el grabador y editor John Boydell, cuyo objetivo inicial era una edición ilustrada de las obras de Shakespeare. Sin embargo, ejercitando en forma novedosa el posterior concepto de Walter Benjamin de reproductibilidad técnica, Boydell, que era un empresario atento al mercado, hizo crecer su proyecto por medio de suscriptores, a los cuales permitía acceder a reproducciones de los grabados y también de pinturas que se encontraban en colecciones privadas, acercando a las clases medias al consumo del arte. En una política que hoy llamamos de marketing, Boydell asoció sus grabados a una reivindicación del arte de temas históricos que forjan el sentimiento patriótico que «confirmarán la superioridad de la Escuela Inglesa de Pintura», contraponiéndolo a los excesos de retratos de los aristócratas realizados por encargo.

Esta nueva modalidad generó apoyo de los artistas y ganancias económicas para todos los involucrados. Según sostiene la investigadora británica Alice Rylance-Watson: «Los artistas de la Galería Shakespeare se sintieron motivados por la promesa de Boydell de grabar y publicar sus pinturas, mientras que los suscriptores de las impresiones, denominados “mecenas del genio nativo”, fueron elogiados por promover el arte británico... ¿Quién mejor que el Bardo para mostrar toda la gama del poder artístico británico? Desde la década de 1730, Shakespeare se había



William Hogarth. David Garrick como Ricardo III, 1745. Óleo sobre tela.

arraigado firmemente en la cultura popular británica. Sus obras estuvieron ampliamente disponibles en ediciones baratas para el mercado masivo y fueron una cuarta parte de todo el repertorio teatral de Londres... La “Bardolatría” se convirtió en sinónimo de lo británico, por lo que fomentar una celebración nacional de Shakespeare no solo tenía sentido financiero, sino que también garantizaba una cálida recepción patriótica».

Ante el suceso de las propuestas de Boydell, acompañado por su notoriedad pública, surgieron las críticas que lo consideraban un mero mercader del arte interesado en maximizar el lucro disfrazado de consignas patrióticas y demagógicas, incluso se hicieron grabados burlescos donde Boydell aparecía quemando las obras de Shakespeare mientras sus ganancias aumentaban. El proyecto iniciado en 1786 fue decayendo luego del auge hasta cerrar con la muerte de Boydell en 1805. Rylance-Watson concluye a su favor señalando que: «La Galería de Shakespeare realmente transformó el curso del arte británico, liberando a los pintores de las normas tradicionales del Estado y el mecenazgo aristocrático al crear un gusto público por los grabados de temas históricos», popularización también apoyada en el prestigio de Shakespeare cuando el teatro era el mayor medio de comunicación colectivo y presencial para la difusión de ideas y entretenimiento.

Sin actores no hay Shakespeare

Asimismo, ya por mediados del siglo XVIII, artistas como William Hogarth pintaron en situación escénica representaciones de obras de Shakespeare. El caso más conocido es el del actor David Garrick en la personificación de Ricardo III, el cual fue reproducido en grabados vendidos como si fueran un afiche actual de las estrellas de Hollywood. Garrick, además de ser una celebridad por su técnica actoral, fue de los primeros en realizar versiones teatrales con vestuario de la época en la cual transcurría la obra, así, su retrato como Ricardo III sirvió de base para escenificaciones posteriores. Señalemos que los grabados de actores se estudiaban en el siglo XIX en las por entonces elementales escuelas de actuación como modelos para la gesticulación de los personajes, ya que se buscaba un patrón en la interpretación. Recordemos que existían personajes estereotipados que venían del Barroco como el galán, la dama o el personaje de más edad que se denominaba «el barba», y agreguemos que en esas obras de elencos muy numerosos los personajes secundarios no tenían el texto entero, solo las páginas que correspondían a su intervención, lo cual significaba que en obras menos conocidas que las de Shakespeare no sabían qué sucedía en la obra hasta los primeros ensayos. Eso también influía para que los estereotipos en la actuación se

mantuvieran hasta la aparición del teatro psicológico a fines del siglo XIX.

Ofelia flotando por los siglos de los siglos

La influencia estimulante de la pintura de temas de Shakespeare podemos también rastrearla en el siglo XX. Un caso paradigmático es la icónica Ofelia de John Millais terminada en 1856, que es la reproducción más vendida en la Galería Tate donde se exhibe el original. Esa pintura, con su conmovedora Ofelia, ha servido de punto de partida y referencia en varias de su expresiones teatrales y performáticas, como la de Katie Mitchell, llamada *Five Truths*, donde en una videoinstalación con una misma actriz recrea el suicidio de la enamorada de Hamlet según cinco teóricos del teatro contemporáneo. La versión psicologista de Stanislavski es la que más se acerca al cuadro de Millais, pero siempre en estas escenificaciones de Mitchell, como en varias puestas teatrales, lo que está enfatizado es el cuerpo húmedo flotando, con su vestido luminoso como una hermosa mortaja y las flores siempre en primavera rodeándola.

El trágico personaje de Ofelia, atrayente por su pureza y su misterio, ha motivado a varios artistas de todos los tiempos a recrear el momento de su muerte, también en la actualidad con la fotografía y el arte digital como en el caso de Gregory Crewdson (1962), fotógrafo norteamericano, o el videoclip de la canción *Donde crecen las rosas salvajes*, que le dedican Nick Cave y Kylie Minogue. Señala Liz Rideal en su libro *Cómo leer pinturas*: «Parece estar destinada a fluir disuelta en el agua, pero a la vez tangible e incorruptible, para, como sugiere Bachelard, aparecerse por siglos a los soñadores y a los poetas». En la pintura señalemos también dos creadores que han tomado temas shakesperianos. Uno es Eugene Delacroix (1798-1863), que con su magnificencia y sus colores de impacto, además de su técnica laboriosa, lo señalamos por ser una artista francés vinculado a la grandeza de su nación también imperial, pero que no se limita a esa rivalidad con el imperio inglés. Al igual que Victor Hugo, que es un entusiasmado difusor de las obra de Shakespeare, Delacroix recrea algunas de sus escenas con la exuberancia que lo caracteriza.

Un Shakespeare surreal y rioplatense

Y por último un artista cercano, pero menos difundido, el argentino Juan Carlos Liberti (1930-2014), que empezó por ilustrar las traducciones de Shakespeare que realizó Rafael Squirru, creando singulares y surreales imágenes de inquietante impacto visual, incluida una versión del famoso y único retrato de Shakespeare, que se encuentra en la casa natal del dramaturgo inglés en Stratford-upon-Avon desde el 2014. Por lo que el genio de Avon, en diálogo sin pausa desde el arte y por el arte, nos sigue recordando desde las palabras de sus personajes: «Los actores, como ya te dije, eran espíritus, y se han disuelto en el aire, en aire leve, y, cual la obra sin cimientos de esta fantasía, las torres con sus nubes, los regios palacios, los templos solemnes, el inmenso mundo y cuantos lo hereden, todo se disparará e, igual que se ha esfumado mi etérea función, no quedará ni polvo. Somos de la misma sustancia que los sueños». Mientras, el arte de Shakespeare y lo que sigue engendrando en otros artistas permanece y da testimonio de ese sueño grávido de misterio que es la vida. P

ES EL MOMENTO DE
RE-INVENTARTE

Hoy más que nunca es importante que tengas
PRESENCIA EN INTERNET para seguir exhibiendo y vendiendo tus obras

Creamos tu
sitio web
y vos lo administras

Te ayudamos
a mostrar tu trabajo
de manera profesional

Artista tu
COMPAS AURO

www.jubin.uy

32 | LA PUPILA

JUNIO 2022 _ n.º 62



2402 90 17
www.socioespectacular.com.uy



Para
empezar
a salir



Exposición permanente

Bartolomé Mitre 1368 – Montevideo – Uruguay
Tel.: (+598) 2917 0343 / Móvil: (+598) 99303718
www.alsurart.com – alsurart@gmail.com



SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

Oscar Bonilla

Del 8 de junio hasta el 30 de julio

Memorias

Óscar Bonilla tiene una larga trayectoria como fotógrafo. Tanto en la docencia como en el periodismo gráfico, se define como fotógrafo de «libre expresión». Ha sido seleccionado para representar a Uruguay en la V Bienal de Artes Plásticas del Mercosur (2005) y en la IX Bienal de Artes Plásticas de La Habana (2006). En el 2009 fue distinguido con el premio Morosoli de plata por su trayectoria en el campo de la fotografía.

En *Memorias*, Óscar Bonilla nos plantea representaciones del pasado tamizadas por su experiencia vivencial, y nos introduce de esa manera en una arena donde se superponen los conflictos, los consensos y los relatos de los distintos sectores de la sociedad. El arte,



De la serie *Plegues*, 2014.

con su poética instintiva, nos lleva a internarnos en el espíritu de lo que pasó, que muchas veces es más revelador que los libros de historia, y en mayor medida cuando quien la cuenta lo hace con la contundencia con que Bonilla maneja los recursos técnicos, creando climas intimistas y sugerentes, a partir de un lenguaje caracterizado por un gran dominio de la luz y la composición, que nos llevan a la reflexión y a la emoción.

Gerardo Mantero



Centro de Capacitación
de Fundación Itaú

Cursos 2022



**Diploma
Gestión
Cultural**

Comienzo:
Abril 2022

Modalidad:
Virtual



**Curso Gestión
de la Producción
Artística**

Comienzo:
Agosto 2022

Modalidad:
Virtual



**Curso
Periodismo
Cultural**

Comienzo:
Agosto 2022

Modalidad:
Virtual