
Documentos académicos:

Cuatro conferencias

Curso de formación cultural,
Escuela de Arquitectura Universidad San Sebastián

Academic documents:

Four lectures

*Cultural formation course,
School of Architecture, Universidad San Sebastián*

En esta sección de MATERIA ARQUITECTURA cinco destacadísimos intelectuales nos muestran cinco diferentes caminos para meter la cabeza en los problemas que revolucionaron la cultura en el S. XX.

En estas conferencias, dictadas en el marco del Curso de Formación Cultural organizado por los profesores Jorge Figueroa y Esther Edwards (originalmente orientadas para los estudiantes, pero abiertas a toda la comunidad), se dan claves para entender mejor nuestra época. Las conferencias ponen en contexto una selección de obras y autores claves del siglo XX.

In this section of MATERIA ARQUITECTURA, five outstanding intellectuals show us five different ways to go deep into the problems that revolutionised 20th Century culture.

In these lectures, given within the frame of the Cultural Formation Course organised by Professors Jorge Figueroa and Esther Edwards (originally orientated towards students, but open to the whole community), there are clues to understand our epoch better. The lectures place into context a selection of key Twentieth Century works and authors .

Relatividad, física cuántica y Filosofía

Relativity, quantum physics and Philosophy

Igor Saavedra*

En su conferencia, el doctor Saavedra muestra distintos cruces entre Física y Filosofía: la teoría de la relatividad cuestiona los conceptos de tiempo y de espacio, la física cuántica cuestiona la realidad misma. Estos cruces se producen porque la ciencia deriva de la Filosofía. Hacer Ciencia es llevar a cabo un programa esbozado seis siglos antes de Cristo por los filósofos griegos, quienes plantearon los principios de "inteligibilidad" (es posible explicar los fenómenos naturales con la razón) y "elemental unitario" (una totalidad está compuesta de partes "elementales" y puede descomponerse en ellas).

In his lecture, Dr. Saavedra shows different crosses between Physics and Philosophy: the theory of relativity questions concepts of time and space; quantum physics questions reality itself. These crosses are produced because science derives from Philosophy. To do Science is to carry out a program sketched six centuries before Christ by Greek philosophers, who stated the principles of "intelligibility" (it is possible to explain natural phenomena by means of reason) and "elemental unitary" (a whole is composed of "elemental" parts and can be decomposed into them).

* Ingeniero civil eléctrico, Universidad de Chile. Doctor en física teórica, Universidad de Manchester. Premio Nacional de Ciencias Exactas (1981, por investigaciones en física teórica y mecánica cuántica). Profesor Emérito de la Universidad de Chile y profesor en varias universidades extranjeras.

Electrical Civil Engineer, Universidad de Chile, Doctor of Philosophy in Theoretical Physics, University of Manchester. National Prize in Exact Sciences (1981, for research in theoretical physics and quantum mechanics). Professor Emeritus of Universidad de Chile and Professor at several foreign universities.

Los temas de esta conferencia son física del Siglo XX y Filosofía. Comenzaré con la teoría de la relatividad, que cuestiona los conceptos de tiempo y de espacio, dos nociones que parecían pertenecer a la Filosofía.

Aquí vamos. La teoría de la relatividad concluye que el espacio y el tiempo definidos por Newton no son entidades válidas para cierto tipo de fenómenos físicos, muy importantes hoy día, que ocurren a altas energías. El tiempo resulta ser relativo: no hay un tiempo absoluto; y el espacio también es relativo, tampoco hay un espacio absoluto. Esto contradice el sentido común.

Veamos el caso del espacio: si ustedes consideran el volumen de esta sala, por ejemplo, ven un espacio donde podemos poner sillas, estudiantes, etc. Aparentemente, al espacio no le pasa nada si ponemos más sillas, está ahí y va a quedar ahí cuando todos nosotros nos hayamos ido. ¿Es siempre así? La respuesta de la Física es negativa: el espacio depende de la cantidad de masa que está en su interior. Si pudiéramos hacer un experimento muy, muy sensitivo, veríamos que depende de la masa de las sillas, de la masa de ustedes, etc. La geometría del espacio cambia por efecto de la masa contenida en él.

Observen ustedes cómo una reflexión profunda sobre conceptos tan “simples” como tiempo y espacio, condujo a una revisión radical de ellos y a esta conclusión: lo que sabíamos era una aproximación a una realidad más complicada. La Física se reencuentra aquí con la Filosofía. Y la física cuántica hace algo peor: nos pregunta qué es la

realidad, la cuestión central de la Filosofía. La física cuántica trata de ver lo que ocurre entre objetos muy pequeños, ubicados entre sí a distancias muy pequeñas. Por ejemplo, un átomo de hidrógeno, que es el elemento más básico que conocemos en química, puede visualizarse como una esfera de un radio de aproximadamente un centésimo de millonésimo de centímetro, es decir, hay que imaginar cien millones de átomos, uno junto al otro, para llenar un centímetro.

Lo que nos interesa en la física cuántica es saber qué es lo que hay adentro de ese espacio tan chiquito. Es una pregunta que parece inútil, pero esta pregunta cambió el mundo, es responsable de toda la tecnología actual; responsable, por ejemplo, de todos los avances implicados en la revolución de la información. Si esa pregunta no hubiera sido planteada a fines del Siglo XIX y comienzos del XX, no tendríamos materiales semiconductores. Y no se habrían inventado los transistores, que son los que permiten toda la tecnología moderna de electrónica. El mundo construido alrededor de ustedes tiene mucho que ver con alguien que planteó esas preguntas: si no hubiera sido así, el mundo actual sería muy, muy primitivo.

En ese sentido, el oficio del científico es muy noble: ayuda a crear mejores condiciones de vida para todos, eleva la calidad de vida a través del ejercicio intelectual. Pensar es cambiar el mundo con inteligencia en lugar de violencia.

El título de esta charla, “Relatividad, física cuántica y Filosofía” puede dar una impresión equivocada: que la relatividad y la física cuántica conducen a la Filosofía, lo que no es cierto. En realidad es al

revés, la Ciencia proviene de la Filosofía. Hacer Ciencia es llevar a cabo un programa esbozado seis siglos antes de Cristo por los filósofos griegos. Me refiero a la contribución de los jonios a la Filosofía⁽¹⁾. Nosotros continuamos pensando dentro del marco que los jonios plantearon siglos antes de Cristo.

Consideremos los fenómenos naturales que uno observa. ¿Qué es la erupción de un volcán? ¿Qué es un terremoto? Las civilizaciones primitivas adjudicaron todo fenómeno natural de gran impacto a un ser superior, es decir, si había un volcán que lanzaba lava y fuego, quería decir que había alguien, un ser sobrenatural, metido debajo de la tierra que tiraba todos estos elementos porque estaba enojado. Cada fenómeno natural tenía una explicación de ese tipo.

Los filósofos griegos, en cambio, plantearon lo que hoy se llama “principio de inteligibilidad”, que establece lo siguiente: es posible explicar los fenómenos naturales con la razón, sin necesidad de invocar a un ser con poderes superiores. Es importante señalar que este principio niega la existencia de un ser superior, como Dios.

El segundo postulado griego que perdura en la Ciencia hasta nuestros días se llama “principio elemental unitario”. Este principio establece que una totalidad está compuesta de partes “elementales” y puede descomponerse en ellas. El conocimiento de estas partes y de las fuerzas que circulan entre ellas permite “entender” la totalidad.

Finalmente, hay otro principio fundamental: la “ley natural”. Las cosas en la

naturaleza no ocurren al azar, ni porque sí, sino de manera ordenada, como si tuvieran reglas que obedecer y que rigurosamente obedecen. La idea es que hay un orden en el universo, en la materia inanimada. La naturaleza es un total ordenado y se rige por ciertas leyes, las "leyes de la naturaleza". La tarea de la Ciencia es poner de manifiesto ese orden, descubrir ("inventar" es más apropiado) las leyes que lo explican.

La Ciencia proviene de la manera de pensar de esos griegos de hace 26 siglos, de una visión del mundo, de una Filosofía. La Ciencia es un producto exclusivo del pensamiento greco-occidental.

Esta última afirmación plantea de inmediato la pregunta: ¿conducen otras visiones del mundo, como las de Oriente, o las de los pueblos originarios de nuestro continente, a la Ciencia como la conocemos hoy? La respuesta es negativa. Volveré sobre esto más adelante.

Acabamos de señalar que la Ciencia proviene de la Filosofía. Es importante agregar de inmediato que la Ciencia cambia, a su vez, a la Filosofía. En efecto, las dos grandes teorías del Siglo XX, la relatividad y la física cuántica, han cambiado en forma radical ciertos conceptos filosóficos fundamentales que, hasta finales del Siglo XIX, habían sido adoptados sin más por la Física.

Como ya dije, la teoría de la relatividad termina con las nociones de tiempo y espacio absolutos, que vienen desde la Antigüedad, y que fueron incorporados por Newton en su teoría del movimiento (mecánica clásica): "El tiempo absoluto... por sí mismo y por su propia naturaleza, flu-

ye uniformemente sin relación a nada externo". Hoy sabemos que esto no es exactamente así, que sólo es válido como una aproximación: el tiempo no es absoluto sino relativo y depende de la velocidad relativa entre los cuerpos en movimiento. Lo mismo ocurre en el caso del espacio (relatividad espacial).

Por otra parte, como la luz se curva en un campo gravitacional intenso (en la vecindad de una gran masa) se infiere que el espacio apropiado para describir la Física no es el espacio plano de Euclides, sino un espacio curvo, el espacio de Riemann, cuya curvatura está determinada por la masa que contiene. Hay que notar que se trata en verdad de un espacio de cuatro dimensiones, llamado espacio-tiempo, porque el tiempo proporciona la cuarta coordenada, que es el marco matemático adecuado para escribir las ecuaciones de movimiento en relatividad (Einstein).

Estas ecuaciones contienen un resultado inesperado y sorprendente: el espacio-tiempo, el Universo, tiene un origen, no existió desde siempre, "nació" en algún momento (que hoy se estima en el orden de los 14 a 15.000 millones de años atrás) con una gran explosión inicial, el Big Bang. En otras palabras, el tiempo y el espacio no son infinitos sino finitos; no existieron desde siempre sino que fueron creados en el Big Bang. Se trata de una revolución conceptual que cambia espectacularmente el pensamiento filosófico y que, al mismo tiempo, plantea nuevas y profundas interrogantes a la Física.

La teoría cuántica, por otra parte, también se acerca a la Filosofía en cuestiones fundamentales. Así, por ejemplo, un electrón (en general una partícula) en un determinado experimento puede com-

portarse como si fuera un punto material, esto es, con masa, y también puede comportarse como si fuera una onda. Obsérvese que no se afirma que es "esto" o "aquello". Todo lo que puede decirse es que "se comporta como si se tratara", o bien de una partícula, o bien de una onda. No es a priori ni lo uno ni lo otro; la respuesta depende del experimento que se realice.

¿Qué es entonces la realidad? ¿Existe la realidad si no existe el observador? La teoría cuántica plantea muchas otras preguntas como ésta, que son también cuestiones básicas de la Filosofía.

Así, por ejemplo, el principio de indeterminación o "principio de Heisenberg", establece que no es posible conocer simultáneamente, y con absoluta precisión, la posición y la velocidad (momentum) de una partícula. Si se decide conocer exactamente (sin imprecisión) la posición de una partícula, se pierde toda información acerca de su velocidad en ese punto. Hay pares de variables que, como cuestión de principio, no es posible conocer simultáneamente con absoluta precisión (indeterminación nula). A nivel cuántico, nuestro conocimiento de la naturaleza es siempre incompleto.

En definitiva, la teoría sólo permite predecir la probabilidad de existencia de los sucesos. Por ejemplo, se puede predecir la posibilidad de encontrar un electrón en una región dada del espacio, pero no se puede afirmar que estará en tal lugar en tal momento. No hay certezas: sólo probabilidades de ocurrencia de sucesos. El determinismo absoluto no puede existir. Hemos señalado que la Ciencia es un producto de la visión del mundo de los grie-

gos de hace 26 siglos y preguntamos si otras visiones del mundo, como la oriental, pueden también dar origen a la Ciencia o a “otras” ciencias. Adelantamos que la respuesta es negativa. En el caso Chino, por ejemplo, no hay Ciencia, no hay una Ciencia como la que conocemos nosotros. En China, en la India, tienen una gran cultura, también una gran tecnología, pero no tienen Ciencia. La Ciencia que se practica hoy en China es Ciencia nuestra, no es algo propio de ellos, y eso es consecuencia de su Filosofía.

El pensamiento chino no contiene los tres principios griegos que dan origen a la Ciencia. Por ejemplo, para ellos no tiene sentido la idea de “ley natural”. El “principio elemental unitario” no existe en su visión del mundo. En cambio, se postula justamente lo contrario: una totalidad sólo tiene sentido en sí misma, hay que entenderla como tal. Si se la “rompe” para identificarla en sus posibles constituyentes, pierde su sentido original y se transforma en otra totalidad. Y, en este sentido, ¿cuál es la visión correcta?

Un ejemplo de gran actualidad lo proporciona el medio ambiente, al que debemos mirar siempre como un sistema interconectado, en que los distintos componentes sólo tienen sentido como partes del total del sistema. Examinar en forma separada cada componente no informa sobre la totalidad.

Otro ejemplo importante lo proporciona la Medicina. Las técnicas curativas de Oriente difieren radicalmente de las técnicas curativas de Occidente. Esto lo conocemos bien los que hemos tenido problemas de salud más o menos serios: llegar a un hospital es como entrar a un

taller mecánico. Uno es tratado como si fuera un auto, compuesto de un conjunto de partes (órganos). Lo dividen, lo examinan en pedazos, el hígado, el estómago, etc., y lo mandan a especialistas en distintos órganos. Si es necesario le cambian una “pieza” o la arreglan. En fin, ¿cuál es la diferencia con un automóvil? Opera un concepto mecanicista, el ser humano es visto como una suerte de máquina, que funciona bien, pero como máquina.

Esto tiene desde la partida un error, también de carácter fundamental, muy profundo, que es suponer que el cuerpo, la materia corporal, el soma, es separable de la psiquis, del pensamiento, de los sentimientos de los seres humanos. Es el ya muy discutido “error de Descartes”. No es posible hacer esa separación en forma tajante.

Lo que los chinos han hecho siempre, a partir de su visión holística, es considerar al paciente como un total, con su psiquis incluida. Hay una cantidad de problemas que no pueden resolverse en la ciencia occidental y que sí encuentran respuesta en la medicina china. Yo mismo soy un ejemplo: puedo estar de pie y puedo caminar, pero sin el uso de técnicas como acupuntura y yoga, no lo estaría haciendo. Lo que hice fue sumar la tecnología médica de occidente con la que viene de la filosofía oriental, y el resultado es que estoy vivo y hablando. Por ahí creo que va a transitar la humanidad en el futuro próximo.

Separar en pedazos la materia inanimada es un gran proyecto, pero es incompleto para el ser humano, es insuficiente, eso es cada vez más evidente. Hoy se empieza a observar una suerte de confluencia

de tecnologías, de superposición de tecnologías. Noten bien que éstas provienen de filosofías incompatibles entre sí. Uno piensa como occidental o como oriental, no puede creer al mismo tiempo que el mundo está hecho de partes fundamentales y que el mundo es una totalidad en sí mismo. No se pueden superponer filosofías, pero sí se pueden superponer las tecnologías que emergen de ellas. Creo que esto todavía no se hace, pero que hay que aprender a hacerlo. Hay que sumar y no desechar. Creo que por este camino va a transitar buena parte del futuro de ustedes. [m](#)

NOTAS

(1) N. del E: El brillante matemático Tales de Mileto fundó una corriente filosófica que buscaba el principio fundamental del que procede toda la materia. Otros jonios son Anaximandro, Heráclito y Anaxímenes.

Novela del siglo XX

The 20th Century Novel

Jorge Edwards*

Para Edwards, una novela es una construcción, un edificio verbal. El escritor revisa algunas grandes obras de la novela moderna y pre-moderna, caracterizando a sus autores: "Crimen y castigo" (Dostoievski, 1866), "En busca del tiempo perdido" (Proust, 1908-22), "Dublineses" (Joyce, 1914), "La metamorfosis" (Kafka, 1915), "Ulises" (Joyce, 1922), "El Aleph" (Borges, 1949) y "Pedro Páramo" (Rulfo, 1955). A diferencia de la poesía, la novela es un género que no ha creado formas fijas.

For Edwards, a novel is a construction, a verbal building. The writer reviews some great works of the modern and pre-modern novel, characterising their authors: "Crime and punishment" (Dostoievski, 1866), "In search of lost time" (Proust, 1908-22), "Dubliners" (Joyce, 1914), "The Metamorphosis" (Kafka, 1915), "Uliesses" (Joyce, 1922), "The Aleph" (Borges, 1949) and "Pedro Páramo" (Rulfo, 1955). Unlike poetry, the novel is a genre which has not created fixed forms.

* Novelista, cuentista, ensayista y diplomático. Ha obtenido los siguientes premios: Municipal de Literatura (Santiago), Nacional de Literatura (1994), Cervantes (1999). Es Caballero de las Artes y las Letras por el Gobierno de España y fue condecorado con la Orden al Mérito Gabriela Mistral.

Novelist, short story and essay writer, and diplomat. He has been awarded the following prizes: Municipal Prize for Literature (Santiago), National Prize for Literature (1994), Cervantes (1999). He has been appointed Knight of the Arts and Letters by the Government of Spain and was awarded the Gabriela Mistral Merit Order.

Aunque soy escritor, me siento cercano a la arquitectura. No sólo porque me gusta la arquitectura como arte, sino también porque hay una relación entre la estructura de una novela y la estructura de un edificio. Una novela es una construcción, es un edificio verbal.

Además, escribí una novela en que el personaje principal es un arquitecto: Joaquín Toesca, el primer arquitecto que llegó a este país en la segunda mitad del siglo XVIII. Para escribir esa novela estudié mucho arquitectura en forma teórica. Toesca trabajó como ayudante de uno de los grandes arquitectos de Madrid, Francesco Sabatini, un barroco tardío. Y en Chile contribuyó a crear los estudios de arquitectura.

Ahora vamos a hablar acerca de la novela del siglo XX. La novela es un género muy particular que está en evolución, proceso que todavía no ha terminado. La poesía lírica, en cambio, y todas las formas poéticas, están fijadas hace mucho tiempo. Las obras de Thomas Mann, escritor alemán del siglo XX, o de Marcel Proust, autor de la gran novela "En busca del tiempo perdido", son continuaciones de la novela del siglo XIX, pero con algunos cambios o variantes casi menores.

Un crítico ruso llamado Mijaíl Bajtín, sostenía que "un personaje de novela no puede ser una persona perfecta y perfectamente articulada y coherente". Siempre en un personaje de novela "hay cierta insuficiencia, cierta imperfección", entonces, por ejemplo, si un novelista escribe sobre un escritor -las novelas modernas están llenas de escritores- nunca es un escritor totalmente triunfante, realizado, perfecto, genial, etc., siempre tiene fallas,

a veces es desconocido, desaparecido, incluso se duda de su existencia. Eso pasa en la última novela de Bolaño, "2666", en la que no se sabe si este escritor existe o es un invento.

En las novelas de Dostoievski hay muchos escritores. El gran escritor ruso del Siglo XIX crea a Raskólnikov en "Crimen y castigo". Se trata de un criminal que mata a una vieja a hachazos y, como se encuentra con la sobrina de esta vieja, también la mata. Resulta que en ese personaje hay un intelectual frustrado, insatisfecho. De niño admiró a Napoleón y ha querido hacer algo en su vida que lo coloque a la altura de éste. Llega a la conclusión de que todos sus males se deben a que está endeudado hasta la camisa con una usurera que vive cerca de su casa y decide matarla. Después del crimen, es devorado por el remordimiento. El tema es muy moderno, muy anunciador de la novela moderna. Los policías no sospechan de él, lo interrogan pero están desconcertados. Pero él, movido por el remordimiento, empieza a dar pistas a la policía, al final lo pillan y él confiesa. En prisión tiene una especie de inspiración o conversión religiosa. Ahí tienen un caso: personajes imperfectos y a veces bastante perversos, a veces movidos por una cosa demoníaca, algo muy característico de la novela contemporánea.

Otro tema que desarrolla Bajtín viene de la música: la novela polifónica. En una novela moderna se pueden contar muchas ideas paralelas y, aunque esas historias se junten, pueden quedar cabos sueltos. Aquí tenemos un concepto que pueden aplicar a muchos escritores modernos, como Proust, John Dos Passos o Faulkner.

Hay otro concepto que tiene que ver con el lenguaje de la novela, una idea que sostienen los críticos franceses, los estructuralistas y otros. Es la idea de que una novela no se escribe en el lenguaje de la academia, el lenguaje de las personas cultas. Una novela usa, en forma estética, lenguajes que son de la calle. El novelista se las tiene que arreglar para que el lenguaje habitual tenga una fuerza expresiva, de calidad estética.

En una novela puedan coexistir muchas formas, como en la obra de William Faulkner. Él es uno de los grandes del siglo XX, un norteamericano del sur, de la región del Misisipi, que vivía en un pueblito que se llamaba Oxford. Su obra tiene hablas del mundo negro, del mundo de los obreros que recogían el algodón, mezclada con el habla de los hacendados del sur, que no es idéntica a la del norte. Faulkner tiene una densidad de lenguaje que se podría llamar "densidad poética".

A medida que transcurre el siglo XX, la novela se desarrolla de una manera autónoma. Es un género curiosamente universal y al mismo tiempo híbrido, que incorpora la crónica, el ensayo, el pensamiento, la historia, el reportaje, lo asimila todo. En Proust, o en el austriaco Robert Musil, encuentra reflexión, observación de la realidad social, política, temas morales, etc. Eso es muy fuerte, es casi más fuerte que lo narrativo. En una novela hay ritmo, que está dado por el lenguaje y que tiene una continuidad y un desarrollo. En ese sentido, una novela es igual a una sinfonía y es parecida a un edificio. No en vano, los clásicos de la arquitectura, como Vitruvio, hablaban de la "euritmia", del ritmo de las partes en una construcción, algo que siempre tiene

una gran novela. Este ritmo es impalpable, difícil de definir, hay novelas que no tienen acción, tienen episodios, tienen sorpresas. Definir la novela moderna es bastante complejo.

James Joyce es un escritor irlandés, como otros grandes escritores: Oscar Wilde, el dramaturgo Bernard Shaw y Jonathan Swift, el obispo Irlandés que escribió "Los viajes de Gulliver". Joyce nace a fines del siglo XIX, no recuerdo la fecha exacta, debe ser del '80⁽¹⁾. Él se forma en un colegio Jesuita, en un país muy marcado por la Compañía, y después entra al Trinity College, donde estudia filosofía y letras. No es muy buen estudiante, es un devorador de libros, un erudito literario, amistoso, mañoso, un poco estrambótico, bastante borrachín, cuando se emborrachaba le daba por bailar solo en la calle. Era un tipo alto, flaco, desgarbado, parece que cuando bailaba solo era muy gracioso. Tuvo una hija, Lucía, a quien quiso mucho, y que terminó encerrada en una clínica psiquiátrica. Un escritor del siglo XX se enamoró de ella, Samuel Beckett, autor de la obra de teatro "Esperando a Godot". Beckett llegó a ver a Joyce, fascinado por el escritor, y de paso se enamoró de la hija. Ella quiso ser artista por sus propios méritos, quiso ser bailarina y fue también diseñadora de libros, ilustradora, pero terminó mal, una vez incendió la casa y tuvieron que encerrarla.

Yo les recomiendo leer "Dublineses", un libro escrito en un lenguaje que tiene mucho color, precisión y ritmo. Son cuentos en los que estrictamente no pasa nada, cuentos atmosféricos, la gente ha estado en un salón, ha escuchado música, ha cantado, ha bebido, ha salido a la calle, nieva y se ha aludido a una historia de

amor, una historia secreta, prohibida, de un adulterio entre personajes que están en esa pieza. Ese cuento se llama "Los muertos", porque de pronto se habla del pasado, de los muertos, de los abuelos y los bisabuelos, de ese mundo desaparecido.

Los cuentos de Joyce son muy bonitos, de gran atmósfera, me impresionaron mucho de joven, escribí un libro sobre los santiaguinos que se llama "Gente de la ciudad", era mi homenaje a "Dublineses".

Después, Joyce escribe un libro autobiográfico "Retrato del artista adolescente", un libro que ha influido mucho, una de las obras clave del siglo XX. Entonces se va al exilio, la vida Irlandesa es muy estrecha para él, pasa un tiempo en Inglaterra, se va a París, termina de empleado de banco y de profesor de inglés en Trieste y después en Zurich. Durante este tiempo escribe una de las novelas difíciles, monumentales y muy complejas del siglo XX: "Ulises", en la que toma el tema del viaje de Ulises y la búsqueda final del hogar. Todo esto lo lleva al Dublín de su tiempo, de manera que las grandes seductoras de la Odisea, como Circe, son niñas que están en un prostíbulo de Dublín. Los grandes episodios ocurren en un bar de esta ciudad, los personajes son dublineses, hay un Odiseo, un Ulises, una Penélope, hasta un Polifemo y una tribu de Lotosfagos, que son tipos que olían una flor de loto y se olvidaban de todo. Pero no sé si se los recomiendo porque a lo mejor se ahuyentan de la literatura, hay que tener una cierta ferocidad y vocación de lector para meterse en "Ulises", pero si se meten vale la pena, hay maravillosos momentos de poesía, gracia, humor y bajos fondos. Irlanda es un país

excéntrico, de gente dedicada a la música, Joyce mismo era muy buen pianista, cantaba y bailaba. Al final de su vida escribe un libro imposible, que realmente no se puede leer, que se llama, "Finnegans Wake" (el despertar de Finnegans). Está escrito en varios idiomas, Joyce era un políglota, conocía las lenguas clásicas y hablaba italiano, francés, inglés, alemán, bastante español y un poco de ruso. En la novela se mezclan frases en italiano o francés con elementos inventados por él: muy difícil.

Pasemos a William Faulkner, quien desarrolla un lenguaje de gran riqueza, que se podría llamar barroca. Él influye mucho en la novela latinoamericana, su forma de contar aparece en las novelas de Cortázar, Onetti, Vargas Llosa, García Márquez y alguno más. Las novelas de Faulkner no se pueden contar, ninguna novela se puede contar, porque una novela es un conjunto verbal, si uno la cuenta la traiciona. Faulkner hizo una cosa que suele hacerse en la novela contemporánea, algo que también vemos en García Márquez, un seguidor suyo, que es inventarse una región y hacer que todas sus novelas siempre transcurran ahí, entre personajes de esa región. Él la llamó Yoknapatawpha, que es el nombre indígena de un río.

Faulkner es uno de los grandes, tiene ecos de Cervantes, Dickens, Shakespeare, Balzac, con estos autores que escriben muchas novelas pero siempre relacionadas, donde algunos personajes reaparecen en otras novelas.

¿Alguno de ustedes ha leído a Marcel Proust? Ya nadie lee a Proust, sólo en Francia lo leen. Marcel Proust era un tipo

enfermizo, más bien frágil, que fue asmático toda su vida. Era de familia judía acomodada y heredó a una tía rica. Era bastante misántropo y al mismo tiempo hizo una intensa vida social en Francia, pero de repente se retiró. Como judío fue muy sensible al caso Dreyfus, un militar de origen judío acusado de traición y mandado a una isla de la Guayana, donde fue fusilado. Dreyfus, que resultó totalmente inocente, dividió al mundo francés entre sus partidarios y sus enemigos. Los primeros eran los pro-judíos; los segundos, los antisemitas. Proust, un hombre aparentemente frívolo hasta ese momento, tomó partido apasionadamente por los dreyfusistas y eso le hizo romper con mucha gente del mundo social, hasta que terminó encerrado en su pieza del centro de París, incluso mandó a acolchar las paredes para evitar los ruidos. Ahí se dedicó a escribir este libro monumental que es "En busca del tiempo perdido", una evocación que trata de recuperar momentos del pasado que se eternizan por medio del lenguaje y la escritura, un libro muy complejo y de una belleza absolutamente asombrosa. Ustedes, arquitectos, podrían leer algunas descripciones, por ejemplo la de una pequeña iglesia Gótica de pueblo, que está al comienzo del libro, que se llama San Hilario. Él la describe con conocimiento de la arquitectura gótica, de los vitrales, las lápidas, es absolutamente sensacional. Proust era un gran lector de los estetas de su tiempo, como John Ruskin, un inglés que escribió mucho de arquitectura y arte, sobre todo de pintura. Iba a visitar un lugar y se quedaba horas mirando. Unos diez días antes de morir, muy enfermo, partió caminando a una exposición de Vermeer, el maestro holandés. Hay una foto de él a la salida de esa exposición, aparece de una pali-

dez terrible. Él hace frases muy largas y muy llenas de digresiones, es fascinante lo que puede sacar de una descripción, es un verdadero maestro.

Ahora vamos a hablar de Kafka, les recomiendo que lean "La metamorfosis", una novela corta, muy típica del siglo XX, a nadie se le habría ocurrido escribirla en el siglo XIX porque trata de un hombre que se transforma en escarabajo. Es difícil definir a Kafka. Hay un tipo de narración que es propia del Romanticismo alemán, que se empieza a desarrollar a comienzos del siglo XIX, que se expresa en novelas cortas, de 80 ó 120 páginas, en que siempre hay un elemento un poco excéntrico, casi siempre fantástico. Autores de estas novelas hay muchos, como E. T. A. Hoffmann, muy seguido en su tiempo, incluso hay una ópera de Offenbach sobre sus cuentos. Otro es un poeta Romántico que además era cuentista y novelista breve: Heinrich von Kleist, personaje difícil, inquietante, que se suicidó a orillas de un lago de Berlín. Curiosamente, tiene una novelita que es pura imaginación, porque él nunca estuvo por acá, que se llama "El terremoto en Chile". El Santiago de Kleist es una ciudad maravillosa, llena de palacios de mármol, con unas columnas fantásticas. Kleist tenía una imaginación arquitectónica un poco delirante y no le importaba mucho la realidad.

"La Metamorfosis", es una nouvelle en el sentido romántico, una pequeña historia en la que aparentemente todo es muy normal. Transcurre en una casa de clase media, el padre trabaja, la hermana también, el hijo es funcionario en una empresa cualquiera. Pero este hijo despierta una mañana y descubre que está transformado en escarabajo. La novela se desa-

rolla a partir de la transformación de este personaje, Gregorio Samsa. Hay un momento en que horrorizado, no recuerdo si el padre o la madre⁽²⁾, le tira una manzana y le abolla el caparazón. Kafka escribió "La Metamorfosis" en dos o tres noches, una escritura muy, muy rápida, absolutamente precisa, con un lenguaje impecable, algo muy extraño porque Kafka era un judío de Praga, así es que su dominio del alemán, su lengua literaria, no tenía por qué ser tan perfecto. Publicó muy poco en vida y antes de morir le ordenó a su amigo íntimo que quemara todo lo que había escrito, pero afortunadamente su amigo, Max Brod, decidió no hacerle caso y hoy conocemos "El proceso", "El castillo" y todas las grandes obras de Kafka. En cierto modo es un profeta, porque anuncia ciertos problemas del mundo contemporáneo, como la burocratización, la sumisión, el crecimiento un poco enfermizo de las organizaciones y el carácter opresivo que tienen.

Para terminar, tenemos dos latinoamericanos: Borges y Rulfo. Borges es un escritor formidable, que tiene un gran sentido del humor. Es breve, sorprendente, intrigante, enigmático. Lean un cuento que se llama "El Aleph", un clásico. Borges escribe mucho sobre escritores, con mucho sentido del humor. En "El Aleph" hay dos personajes, uno se llama Carlos Argentino Daneri, un loco perfecto, dueño de una casa en que hay recuerdos de una mujer muy bella que ya murió, Beatriz Viterbo. Después, hay un personaje que está de visita en esa casa, que se llama Borges, pero no es Borges, porque está metido en situaciones irreales. Ahí vemos algo que también es bastante característico de la narración moderna. Borges inventa un personaje llamado Borges, autorreferen-

te, autobiográfico. Este Borges llega a la casa de Daneri, un poeta obsesivo, maniático y tonto, que se ha propuesto componer un poema monumental que describa la totalidad del universo, sin omitir nada. Después de unos veinte años de trabajo, Daneri ha cubierto algunos kilómetros cuadrados de la provincia de Buenos Aires, un gasómetro que está a unos metros de Uruguay y unos baños turcos del sur de Inglaterra, nadie sabe por qué. Y sigue escribiendo, porque quiere llegar a cubrir toda Asia, África, Japón, etc., o sea, tiene 300 ó 500 años más para escribir. Borges encuentra que es un personaje totalmente absurdo, pero Daneri tiene un secreto: el Aleph. Nosotros no sabemos muy bien qué es, pero de repente, Daneri conduce a su invitado a un sótano y le dice “usted se va a tender aquí y espere”. Entonces, aparece un objeto pequeño, fuertemente iluminado; cuando se lo mira con atención, el mundo comienza a desfilar. El poema de Daneri, es como una imitación pobre de ese objeto mágico: se ven multitudes, paisajes, historias. Y en ese objeto se ven unas cartas muy eróticas que le manda Beatriz Viterbo a Daneri, es el momento de la gran humillación del personaje de Borges, que está mirando todo esto. Lo que tiene de notable este cuento es la enumeración de cosas que se ven en el Aleph, el objeto mágico.

Borges es un humorista filosófico que reflexiona sobre la literatura. Nunca escribió una novela y se dice que ni siquiera las leía. Cuando quiere hacer algo relacionado con este arte, prefiere hacer la crítica de una novela inventada por él. Siempre pone a algún crítico, un historiador que habla de una novela que no existe.

Juan Rulfo, por su parte, es un escritor

muy escaso, muy mágico, de un mundo maravilloso. Tiene dos cosas: “Pedro Páramo” y un conjunto de cuentos que se llama “El llano en llamas”. “Pedro Páramo” transcurre entre la realidad externa de la tierra y un mundo de muertos, un pueblo que se llama Comala. Es una larga historia, aparecen mucho esos patriarcas del mundo hispánico, esos dueños de tierra feroces. El paisaje es muy mágico, espectral.

Rulfo estuvo en Buenos Aires cuando María Luisa Bombal ya había publicado “La amortajada”, una novela contada por una muerta. Él estaba muy impresionado y es posible que en la imaginación de Rulfo haya quedado dando vueltas esta historia de una difunta. Era muy callado, pertenecía al mundo de los escritores frágiles. Hay escritores fuertes, como Balzac o el conde Tolstói, autor de “La guerra y la paz” y escritores enfermizos, como Kafka, Proust y Juan Rulfo. 

NOTAS

(1) N. del E.: Joyce nació en 1882 (Dublin) y murió en 1941 (Zurich).

(2) N. del E.: Se trata del padre.

Laberinto y esfinge

Laberynth and Sphynx

○ Milan Ivelic*

En esta conferencia, el profesor Ivelic entrega claves de orientación para entender el fascinante arte de nuestro tiempo. Estas claves son hitos en la historia de la pintura moderna. El relato comienza en 1870, cuando los jóvenes pintores franceses producen un quiebre radical: a partir de la pintura impresionista, el arte deja atrás lo permanente, estable, inmóvil y definitivo y empieza a trabajar con la fugacidad, la movilidad y el cambio. Luego, se detiene en Cézanne y su deseo de convertir a la pintura en una naturaleza, en un lenguaje independiente de las figuras u objetos que representa. Picasso, que evita representar fielmente la realidad (1907) y Mondrian, que la ignora, marcan los hitos modernos.

○ *In this lecture, Professor Ivelic gives key orientation to understand the fascinating art of our times. These clues are landmarks in the history of modern painting. The account starts in 1870, when the young French painters produced a radical breakthrough: starting from the impressionist painting, art leaves behind what is stable, immobile and definite and begins to work with fugacity, mobility and change. Then, it stops with Cézanne and his wish to turn painting into nature, with an independent language of the figures and the objects it represents. Picasso, who avoids the faithful representation of reality (1907) and Mondrian, who ignores it, establish together the modern landmarks.*

* Magíster en Historia del Arte y Filosofía, Universidad de Lovaina. Docente y crítico de arte. Autor de importantes publicaciones de arte chileno. Agregado Cultural en Ginebra (1990 y 1992). Es profesor de Estética en la Pontificia Universidad Católica y Director del Museo Nacional de Bellas Artes (desde 1993).

Master in History of Art and Philosophy, University of Lovaina. Art Professor and critic. Author of important publications on Chilean art. Cultural Attaché in Geneva (1990 y 1992). Professor of Aesthetics at the Pontificia Universidad Católica and Director of the National Museum of Fine Arts (since 1993).

Tomé el título de esta conferencia de un libro de estética. Como ustedes saben, en la Mitología griega el laberinto es un espacio lleno de recovecos, donde la gente ingresaba y no podía salir. Y al final había un minotauro, mitad hombre, mitad toro, que devoraba a todas las personas. El arte contemporáneo parece ser un laberinto donde la gran mayoría del público no logra orientarse, ni encontrar sentidos o significados. La esfinge, una gran escultura con cabeza de mujer, cuerpo de león y cola de ave, era una especie de misterio. Los griegos no se explicaban por qué los egipcios construyeron este monumento tan extraño. El arte contemporáneo pareciera ser laberíntico, difícil, sinuoso, con miles de direcciones que no llegan a ninguna parte, un gran signo de interrogación. Por eso el título.

Pero, ¿por qué no podemos entender el arte de nuestra propia época? ¿Es efectivamente esfinge y laberinto? La respuesta es no.

Hace algunos años, en el Museo Nacional de Bellas Artes, hicimos una exposición de Claudio Bravo que produjo un fenómeno increíble: fue visitada por 200.000 personas, una cifra inédita en un país que no es asiduo a los museos. Lo que hace Bravo es seguir la tradición de la pintura que se había hecho desde el Renacimiento en adelante. Recuerden que hasta la mitad del siglo XIX no hay fotografía, de manera que es la vista la registra la realidad. A contar del Siglo XVI, el artista siente la necesidad de registrar el mundo que lo rodea, los espacios, los muebles, una fruta; y también de mirar con admiración la naturaleza, o aproximarse al ser humano para hacer

un retrato y dejar un testimonio del paso de una persona por el mundo. Durante 400 años, hay un sistema de representación pictórico que imita la realidad, por eso se habla de una estética mimética o naturalista. Mientras el artista considera que esta realidad exterior es importante, la registra. Recuerdo que todo el mundo entraba a la exposición de Bravo con una sonrisa de oreja a oreja. Frente a una pintura donde había dos alcachofas, decían: “¡Qué lindas alcachofas!”, y miraban con satisfacción el título que decía “Alcachofas”. Como en la pintura del Siglo XVI, en las obras de Bravo la relación entre lo pintado y lo real es directa, no es necesario hacer una interpretación.

Esta clase de pintura es cuestionada desde 1870, cuando aparece un grupo de artistas jóvenes, los impresionistas, conocidos así por el capricho de un crítico que observó el título de una pintura de Monet llamada “Impresión, sol naciente”. Este crítico publicó un artículo hablando de los pintores “impresionistas”⁽¹⁾. En la historia del arte no era frecuente que se formaran grupos de artistas que orientaran su trabajo hacia una mirada común. Esta pintura de Monet representa una zona del puerto, con barcos a la distancia y botes. Pero el dibujo ha desaparecido, todo lo que se ve como barcos son pinceladas, los botes son manchas, desaparece el dibujo que había sido la estructura de la pintura. Para los críticos y el público, estos trabajos no podían ser más que de aficionados que no sabían dibujar.

El gran protagonista del Impresionismo no va a ser un tema, como el paisaje o el retrato, sino la luz. Monet pintó 42 veces la Catedral de Ruán y ninguna de esas pinturas es igual a la otra, aunque

es el mismo motivo, porque los rayos de luz van cambiando de dirección a lo largo del día. Por eso, Monet piensa que si quiere captar la intensidad luminosa en un momento determinado, tiene que pintarla en ese momento. La obra no está hecha en base a dibujo, está elaborada con manchas, el pincel se está moviendo rápidamente, hay un problema de temporalidad, el artista no puede decir “ahora me voy al taller y me encierro para terminar la obra”, porque la luz del taller es distinta. Pintar al aire libre fue una novedad para la época. Lo que quieren los impresionistas es captar el carácter efímero que se produce en un momento determinado.

En conclusión, a partir de la pintura impresionista, el arte trabaja con la fugacidad, la movilidad, el cambio, y ya no con lo permanente, estable, inmóvil, definitivo.

El arte, como la arquitectura y el diseño, está íntimamente relacionado con los contextos históricos, hay una relación con los acontecimientos políticos, económicos, culturales y sociales. En la época de Monet, tenemos la revolución industrial en pleno desarrollo, los trenes corren a 40 kilómetros por hora, la percepción de la realidad es vertiginosa, rápida, efímera, fragmentada, todo es movilidad. El Impresionismo se sitúa en esta temporalidad huidiza, cambiante, fugaz y efímera. Pero no podemos vivir en el cambio permanente, necesitamos anclarnos en algún principio, en alguna verdad, y esta es una especie de dialéctica entre tesis y antítesis, entre Impresionismo y Neoimpresionismo.

Otro artista, Paul Signac, participa de las ideas impresionistas, pero busca algún elemento estabilizador que detenga el flujo de los acontecimientos. A diferencia de Monet, Signac detiene el impulso de la pincelada, la aplaca y comienza a trabajar con un sistema técnico que se llama puntillismo: en vez de aplicar la pincelada en forma rápida, se detiene y va colocando un puntito de color al lado de otro, un trabajo de tremenda paciencia. Su dibujo es básico, poco estructurado, señala coordenadas para lograr definir la estructura de los cuerpos. Lo que hace Signac es interpretar el Impresionismo a su manera, deteniendo el impulso gestual. Con él, el artista se transforma en un creador de laboratorio, de taller. Podríamos hablar de una pintura intelectualizada que es fruto del control que la razón ejerce sobre la mano. Estamos en una etapa en que hay una estética de lo intelectual, que se afirma con una figura fundamental en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX: Paul Cézanne.

Cézanne participó en el grupo de los impresionistas, pero comenzó a interrogarse. En la medida en que un artista se interroga, se transforma en investigador. El verdadero creador es el que es capaz de introducir nuevos elementos en una concepción artística, arquitectónica o de diseño. Cézanne admira a sus compañeros de ruta, y de hecho dice una frase que es muy sugerente: "¿Qué ojo tiene Monet, qué ojo!" Y lo dice como una alabanza, pero después agrega una frase lapidaria, "qué ojo tiene, sólo ojo, sólo ojo". Para Cézanne, el trabajo de los impresionistas es de retina, el artista capta, registra y pinta con la máxima velocidad que puede, por eso los pintores impresionistas en general pintan cuadros pequeños, sólo podían retener una imagen durante

20 ó 30 minutos, siempre tratan de disminuir el tiempo de ejecución de la obra. Cézanne volvió a la idea del elemento permanente, pero quiere llegar más lejos que Signac, quiere nada menos que inmovilizar la realidad y crear en la pintura una segunda naturaleza, no la que vemos en el paisaje, sino una segunda naturaleza integrada por formas geométricas: el cono, el cilindro y la esfera, sus elementos de base. ¿Y por qué? Porque las figuras geométricas son inmutables, un cuadrado es siempre un cuadrado, es un ente de razón creado por el ser humano, que no cambia, como tampoco cambian un cilindro, un cubo y un rectángulo. Son constructos intelectuales creados para interactuar con determinados fenómenos de la realidad. La geometría es la medición de la tierra, los arquitectos la conocen muy bien, para construir hay que medir. La idea de Cézanne es separarse de la naturaleza para crear otra naturaleza, una que sea propia de la pintura. Esto es muy importante para entender el arte contemporáneo: lo que está buscando Cézanne es que la pintura sea pura pintura, que no hable de otro tema, que no sea retrato, ni naturaleza muerta. En otras palabras, así como existe un lenguaje propio en las matemáticas, Cézanne y los que lo siguen van a intentar crear un lenguaje propio de la pintura, o de la escultura. Ellos piensan que el arte ha estado utilizando el lenguaje de la naturaleza, que los artistas han pedido prestado el color y las formas a la naturaleza, en circunstancias que una pintura está formada por colores. Entonces, ¿por qué no hacer una pintura que sólo sea color?

En el transcurso del siglo XX, el artista toma cada vez más conciencia de que el lenguaje del arte puede llegar a ser un lenguaje au-

tónomo, propio, específico, sin pedirle prestado a otros lenguajes sus códigos o signos. En algunos paisajes de Cézanne reconocemos ventanas y puertas, o árboles; sin embargo, notamos que la obra está estructurada a partir de formas geométricas: cuadrados, rectángulos. Ninguna forma está tomada de la naturaleza tal como es, todas están reinterpretadas. Por eso Cézanne está a un paso de ser un artista de pintura abstracta. Él siempre mantuvo una aproximación con la realidad, nosotros distinguimos lo que efectivamente pintó. Pero el suyo es un paisaje que no está trabajado desde el exterior, sino que trae lo que está afuera para insertarlo en su intelecto.

Lo único que le faltó a Cézanne es evadirse de la realidad exterior para transformarse en el primer pintor abstracto en el arte occidental. Pero esa tarea se la va a dejar a los que vienen, la historia del arte y la pintura es una gran cadena con muchos eslabones, cada artista va entregando lo suyo para que los demás sigan interrogándose.

Una figura deslumbrante dentro del siglo XX es Picasso. Inicialmente Picasso fue figurativo, trabajó con la realidad. Él aprendió a pintar con su padre, que era profesor de dibujo y pintura, un pintor muy tradicional. Por eso, las obras iniciales de Picasso son muy figurativas.

Cuando llega a París, Picasso tiene 20 años. No habla francés, no conoce a nadie y para sobrevivir se dedica a pintar casas. Vive incomunicado y mira con mucha intensidad el mundo frágil de la pobreza. Entonces desarrolla la "etapa azul", que va desde 1900 a 1904.

En 1905, Picasso comienza el “período rosa”: aclara la paleta, aumenta su tonalidad cálida y empieza a mirar el mundo de los circos pobres. Y en 1906 aparece un nuevo Picasso. Llevado por sus propias inquietudes, se interroga sobre la pintura y por qué tiene que seguir pintando como se pintaba hasta entonces. Lo interesante es que no hay una respuesta definitiva, sino que siempre surgen nuevas preguntas y nuevas respuestas. Él se cuestiona por qué un pintor tiene que sugerir la profundidad mediante la perspectiva. Una pintura parece una ventana y eso es una ilusión, una ficción. Y si en realidad no es una ventana ¿para qué seguir haciéndola así? La pintura es una superficie en dos dimensiones, entonces, dice Picasso, no voy a seguir pintando en tres dimensiones. Y para esto hay una motivación: el conocimiento que él va a tener de la escultura africana. Recuerden que en esa época Francia es un país colonizador que domina muchos sectores del África. Cuando llegan los barcos de las colonias, muchos marinos llevan artesanía al mercado de las pulgas de París. Picasso entra en contacto con estas obras, compra algunas y se da cuenta que, en la estatuaría africana, la nariz es simplemente un triángulo y la cabeza es un ovoide. Esa escultura no es un retrato, sino una representación genérica que no pertenece a ninguna persona en particular. Y entonces, se dedica durante un tiempo a pintar tratando de romper con la tercera dimensión.

Llegamos al año 1907, cuando aparece una pintura muy famosa que se llama “Las señoritas de Aviñón”. Este cuadro, que está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, es una obra clave de la pintura del siglo XX, un período en que no

hay obras maestras, sino obras claves. En dicho siglo, el elemento de habilidad, el saber hacer, va desapareciendo. Ahora el artista nos entrega una clave con la cual podemos ir decodificando el conjunto de su obra, algo muy importante porque no era frecuente que un artista desarrollara obras en una secuencia, sino que cada obra era una pieza terminada.

“Las señoritas de Aviñón” abre el camino al Cubismo. Si la observan bien, verán que tres de las mujeres son distintas a otras dos, hay un contrapunto. Las primeras conservan elementos formales, sus estructuras corporales son fruto de la tradición. En cambio, hay dos figuras que provocan el contrapunto y el gran contraste, una de ellas está en cuclillas, no sabemos bien cuál es su posición. Estos dos cuerpos se han aplanado, no tienen volumen, hay un cromatismo plano, que aplasta toda la figura, sugiriendo un cuerpo geométrico a lo Cézanne. Y aquí viene tal vez lo más interesante: Picasso quiere insistir en que él no está copiando, no está reproduciendo a la señorita X o a la señorita Y. Él quiere evitar la idea de que el arte es una representación fiel de la realidad.

Los ojos de estas mujeres son cuencas, no son ojos azules, ni verdes, ni nada; la nariz es un gran triángulo y la cabeza un óvalo, al igual que una máscara de Zaire que Picasso adquirió en el mercado de las pulgas y tenía en su taller.

Tres años más tarde, comienza el movimiento Cubista ¿Por qué se llama Cubista? Esto también es un capricho: cuando el poeta Apollinaire vio estas obras dijo que parecían cubitos, y le puso Cubismo a un movimiento que en principio, al

igual que el Impresionismo, no tuvo ninguna repercusión en el circuito del arte. Imagínense que a partir de 1910 recién comienza a ser aceptado el Impresionismo. El que logró el beneplácito social en los círculos artísticos fue Monet, quien recién en los últimos 15 años de su vida vendió cosas.

En 1910, Picasso le hizo un retrato a Vollard, su primer galerista. En esa obra se ven dos dimensiones, no hay profundidad, ni línea del horizonte, ni punto de fuga. Toda la geometría euclidiana con la cual se trabajó la perspectiva durante siglos desaparece. Picasso tiene que hacer un enorme esfuerzo para no representar, sino “presentar” desde la pintura a un retratado. La idea es que no sea el modelo el que se imponga sino la pintura, el tema es sólo un pretexto para pintar. Todo está transformado en figuras geométricas simples, derivadas de aquel mundo que Cézanne ya había insinuado. Lo que le interesa a Picasso es el cubismo analítico, la estructura de la forma, más que el color, para recuperar la idea de que una pintura es una superficie plana recubierta de colores.

Quien avanza otro paso en este proceso de separarse de la realidad exterior, es Piet Mondrian, un holandés que conoce el Cubismo de Picasso porque está en París, el faro iluminador de todas las tendencias hasta 1945, cuando el centro gravitacional del arte se desplaza a Nueva York.

Mondrian sigue la idea de los eslabones picasianos del Cubismo. ¡Qué distancia con Claudio Bravo! Mondrian siente que los elementos son figuras geométricas, avanza hacia la abstracción total, esta-

bleciendo una distancia absoluta con el mundo conocido.

El resultado de las investigaciones de Mondrian se va a llamar "Neoplasticismo" o "nueva pintura". Su obra está basada exclusivamente en líneas y colores, nada más. Aquí viene el problema, el enigma, el laberinto. El espectador tiene que hacer un esfuerzo visual y conceptual para entrar en diálogo con esta obra. No sirve pasar, mirar y darse la vuelta con ese gesto que dice ¡hasta yo lo puedo hacer! Claro, puede hacerlo, pero después de haberlo visto.

Esto es lo mismo que el lenguaje de las matemáticas. Cuando nosotros hacemos el binomio $A+B$ al cuadrado, ¿qué es A ? ¿Un gato, una naranja? Resolvemos el binomio $A+B$ al cuadrado sin pensar en naranjas, ni en gatos, porque las matemáticas tienen un lenguaje específico, no necesitan pedirle nada prestado a la realidad. Por esto, Mondrian siente tanto interés por las matemáticas, porque él busca un lenguaje universal.

Mondrian no utiliza la curva porque es emotiva, porque provoca una cierta sensación empática. En cambio, la recta y el ángulo recto implican control. Así como en el Neopresionismo y el Cubismo, en el Neoplasticismo hay una gran intelectualización. Mondrian termina con una obra que es un cuadrado negro sobre fondo blanco, es el límite de la desaparición de la pintura. En ese sentido, Mondrian abre una nueva puerta, el movimiento llamado Minimalista, muy fuerte en la arquitectura, que consiste en reducir los elementos a las formas más simples.

El problema de fondo de Mondrian es encontrar un absoluto, un absoluto geomé-

trico. Él vivió la aniquilación de muchas ciudades europeas y la pérdida de valores que se consideraban permanentes.

La primera guerra mundial produce un proceso de profunda desconfianza en la razón. Lo que Mondrian quiere recuperar es una visión del mundo que esté controlada y que permita que el desorden se transforme en orden. Él profesaba una religión muy puritana, proveniente de sus padres, que influyó en su personalidad y su modo de vida. Lo que él busca es un principio, no quiero hablar de Dios, porque no es ese el concepto exacto, pero sí un absoluto en torno al cual se puedan arraigar de nuevo los seres humanos.

Algunos artistas vuelven a repetir una estrategia impresionista, dándole movilidad a la abstracción. Yaacov Agam, por ejemplo, trabaja la abstracción a través de un proceso óptico y perceptivo. Sus formas parecen moverse y, de hecho, él tiene pinturas enormes en las que pareciera que los colores van cambiando a medida que uno pasa frente a ellas. En otros casos, él incorpora un motor eléctrico para que se produzca la idea de movilidad.

El escultor Alexander Calder va a trabajar los móviles, obras escultóricas, metálicas, en láminas muy delgadas. Estamos hablando de arte Cinético, arte en movimiento. [m](#)

NOTAS

- (1) N. del E.: Se trataba del pintor y grabador Louis Leroy, quien publicó una crítica muy mordaz en el periódico Le Charivari (25 de abril de 1874).

La filosofía de Nietzsche

Nietzsche's thinking

María del Solar*

Resulta difícil comprender el mundo actual sin el aporte de Nietzsche. En esta conferencia, del Solar analiza dos obras: "Así habló Zaratustra" (1883-85) y "El nacimiento de la tragedia" (1871-72). A través de ellas, del Solar presenta las transformaciones que debe sufrir el espíritu (camello - león - niño) y las diferencias entre lo apolíneo (la luz racional que penetra lo desconocido, los límites, la racionalidad, la cordura, el equilibrio) y lo dionisiaco (el caos, lo ilimitado, lo informe, lo sensorial, el instinto).

It is difficult to understand the present world without Nietzsche's contribution. In this lecture, del Solar analyses two works: "Thus spoke Zarathustra" (1883-85) and "The birth of tragedy" (1871-72). Through them, del Solar presents the transformations the spirit must undergo (camel - lion - child) and the differences between the apolonic (the rational light with penetrates the unknown, the limits, the rationality, the sanity, the balance) and the dionisiac (the chaos, the ilimited, the inform, the sensorial, the instinct).

* Licenciada en Filosofía, Universidad de Chile y Licenciada en Educación, Universidad Metropolitana. Magíster en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Es profesora de las universidades Pontificia Universidad Católica de Chile y Andrés Bello.

Licentiate of Philosophy, Universidad de Chile and Licentiate in Education, Universidad Metropolitana. Master of Philosophy, Pontificia Universidad Católica de Chile. Professor at Pontificia Universidad Católica de Chile and Universidad Andrés Bello.