

A LA VUELTA DE LA ESQUINA

MAESTRO DEL BUEN MIRAR

Me agrada muchísimo que Vicente Gandía acepte, como asunto de la pintura, el mundo cotidiano, los objetos que, en las noches y los días, nos acompañan con mayor frecuencia. Hay en él un amor por lo que nos rodea diariamente que es, por decirlo así, la refutación más definitiva de esa cultura del desecho y del anonimato, el vaso de cartón o el plato de plástico. Gandía sabe fijarse en un vaso de vidrio, el vaso para beber, y nos lo enseña con una solidez que nos ayuda, porque lo vuelve, justamente, un compañero nuestro. Por ello su entusiasmo ante las flores y las plantas, constantes en casi todos sus cuadros, quizá para que no olvidemos ese universo de hermosura gratuita, ajena y cercana y que el pintor recoge con tanta meticulosidad.

Encuentro, pues, en toda la pintura de Vicente Gandía una suerte de perfección de lo que llamaría "la mirada común". Allí están, por ejemplo, unos árboles junto al mar. El cuadro los representa, digámos, en una perspectiva canónica y mediante unos signos gráficos fácilmente reconocibles. El paisaje, al parecer, no se aleja demasiado de una versión normal y establecida y, sin embargo, al contemplarlo unos momentos más comenzamos a descubrir una riqueza de detalles y una astucia en la composición insospechadas antes. ¿Qué ha sucedido? Vicente Gandía nos ha enseñado a mirar. La "visión común" se vuelve, sin experimentos fatigosos ni juegos de espejos, "visión artística". Y ahora podemos, como si los hubiésemos inventado nosotros, los espectadores, hablar de esos árboles gráciles y acariciantes y decir que son mujeres niñas que saludan desde la costa a las barcas, las viejas realidades del mar.

Lo mismo sucede con los interiores de las casas: nada es excepcional en ellos, la composición no requiere un esfuerzo arduo de interpretación y, no obstante, al mirar la tela se produce una sensación de bienestar que se funda, creo

yo, en el peso ontológico que adquiere cada uno de los objetos. El florero está allí como en plenitud de ser, las ramas de las palmeras se despliegan con una especie de alegría vegetal que corresponde a una máxima efusión vital. Los sillones, la mesa, la maceta, todo está completo. Aquí no hay nada en trance de formación, en vía de hacerse. Son objetos que han alcanzado su clara definición. Bienestar, dije, visión deleitosa que también viene del aura particularísima de estas casas que aluden con tanta insistencia, sin casi nunca representarla, a la figura humana. Entramos en ellas en un momento en que no hay nadie, aunque inequívocamente sabemos que están habitadas, densas de huellas de hombres y mujeres. La puerta semibierta, los muebles dispuestos para estar reunidos, las múltiples flores en apertura plena, la estrategia de una alfombra junto a una ventana, los cuadros en las paredes. Casas comunes y a la vez soñadas, telas en las que quisiera introducirme —precisamente ahora en que no veo a nadie—, porque amo esa vida cálida y ese desprecio a la muerte.

No quiero dejar de mencionar los jardines de Vicente Gandía. Son jardines de instantes, quiero decir que esos tonos de luz son lo contrario de los paisajes permanentes. El pintor apresa, con maestría extraordinaria, fragmentos fugaces del tiempo, combinaciones parpadeantes y novedosas de luz y color. Entre estos cuadros singularizo uno que es, sin duda, magistral: son dos sillones de lona sobre una hierba de tonalidades claras y con un fondo de plantas verde oscuro. Flota en el aire una soledad soberbia. Pero también los restos o la inminencia de una conversación llevada en voz baja y con los sobreentendidos necesarios. Elegancia, mezcla perfecta de lo urbano y lo rústico, símbolo del límite moderno entre manufactura y naturaleza, todo ello, de acuerdo y, por añadidura, una fuente continua de asociaciones, de analogías, de semejanzas. La prueba irrefutable de que estamos ante una obra de arte.

Vicente Gandía, maestro del buen mirar, es el amigo indispensable para el largo viaje por el mundo. Es el que nos toca el hombro para que nos fijemos en la forma de ese pino, en los colores de un muro, en la sombrilla perdida en la playa. Un pintor convencido de que el universo es una inmensa y entusiastamente exposición de belleza. Una lección estética que asume los riesgos y que es, a la vez, una ética de nuestra "residencia en la tierra".

ALEJANDRO ROSSI

UNA EXPOSICIÓN ICONOCLASTA

Cuando una tan gran parte del arte contemporáneo se sirve de materiales deleznable y no vacila en calificarse como arte de la chatarra, del desperdicio, de la basura, en DE FVRORES (Historia de un perverso) Drama plástico en ocho Tríadas, Diego García del Gállego se considera con burlona seriedad, tal como debe hacerlo toda obra con las características de lo cómico, utiliza libre, maliciosamente, a la cultura y se sirve de ella como elemento fundamental de un arte esencialmente autobiográfico, con lo cual le resta toda seriedad académica a la cultura devolviéndole su vitalidad como elemento de su arte y utiliza libre, maliciosamente, su propia biografía para convertirla también en arte. Así, sus obras son eminentemente culturales y autobiográficas al mismo tiempo. Lo general —la cultura— alimenta a lo particular —la autobiografía. El arte debe hacerlas igualmente comunicables: para él todo descansa en esta aparente contradicción y en su necesidad de resolverlas. En la posibilidad de hacer a la cultura parte de la autobiografía se muestra la capacidad del artista. Ambos resultan en la obra elementos igualmente válidos.

Esta "Historia de un perverso" tiene inscrita en el catálogo una cita de Bustos Domecq, el escritor creado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. La ironía se sirve en las obras de Bustos Domecq para burlarse de las pretensiones

del arte y hacer arte por medio de esta burla. Podemos suponer que tal es el sistema elegido por Diego García del Gállego. Su exposición está formada por cajas, pero en estas cajas las formas y colores que las forman no son iguales, sino que obedecen a su tema. El conjunto de las obras ofrece entonces una variedad cuya forma nos da ya un primer indicio sobre la naturaleza de esos temas. Forman parte de un conjunto, son la exposición en sí, pero dentro de este conjunto cada obra tiene un carácter individual determinado de antemano por la forma de la caja que la contiene, con lo cual las formas de cada caja son ya un valor por sí mismo. Puede contemplarse este conjunto para apreciar su variedad, ella nos anticipa el contenido de cada una de las cajas con su dependiente independencia. Después hay que acercarse a ellas. Entonces nuestro asombro es mayor. Claro, por separado las cajas nos cuentan un suceso aislado y su forma está determinada por este suceso, pero su carácter exige una larga y detenida contemplación si queremos penetrarlo tal como nos induce a ello su poder de seducción.

Todo el arte hace lo mismo: exige mucho porque da mucho. La sencillez, la naturaleza irónica, casi caricaturesca, de las figuras pseudoprimitivas incluidas en estas cajas y hechas con papel maché, apuntan al efecto contrario de las obras: su infinita, de hecho muy particular complicación. Por un lado está el carácter individual, privado, íntimo de los sucesos que forman la historia de este perverso, sus aficiones personales, los sucesos incommunicables a primera vista que lo han convertido en el personaje que es y que protagoniza sus obras; por otro, su insondable cultura. Nos encontramos con citas puestas en los sitios más evidentes o recónditos en griego, latín y, como diría Borges, hasta en mero español. Los textos son parte de la composición, junto a ellos aparecen lo mismo un retrato de Wittgenstein que interpretaciones de la figura de Berkeley, concepciones de Occam, símbolos esotéricos de Ramón Lull o el hermetismo neoplatónico y detalles pertenecientes a la afición por el fútbol soccer y el equipo escocés favorito del autor. El que quiera perder el tiempo de una manera útil, la manera correspondiente siempre al arte, puede hacerlo tratando de desentrañar los elementos que dan vida a es-

tas cajas. El que no, puede hacerlas simplemente a un lado. Este es el riesgo del arte: no pierde nada con nuestra ignorancia; nuestra ignorancia se afirma al ignorarlo a él.

Yo conté con la ayuda de su autor para "explicarme" el motivo de la inclusión de cada uno de los textos, de cada una de las figuras, hasta de los colores de una particular camiseta de fútbol o de su conducta poco recomendable en muchos casos, desde el intento de escalar una alambrada con motivos agresivos cuando su equipo favorito de fútbol perdió en Escocia hasta aspectos de su vida amorosa. Pero estos datos particulares no resultan indispensables. Después de todo la exposición se llama DE FVRORES y las figuras así como las situaciones y la forma de cada caja son expresivas en sí mismas. Si son importantes la lectura de los textos y la comprensión de las actitudes. Cualquiera que posea un cuadro sabe de su naturaleza inagotable: mientras más se lo contempla más nos revela. Por eso cumplen tan poco su misión los museos a los que no podemos volver cada vez que lo deseamos y sólo visitamos ocasionalmente como turistas. Por eso es tan ridículo y tan inútil el turismo y tan lento y valioso el conocimiento.

Las cajas de Diego García del Gállego son en una parte incomprensibles si no conocemos su biografía: la parte del significado único de los diferentes aspectos de las acciones que provocan el furor del perverso; no son incomprensibles si atendemos a la naturaleza expresiva de ellas y por esta naturaleza accedemos al valor y sentido de las citas culturales. De este modo, la biografía se convierte en cultura; la cultura en biografía. Las dos juntas permiten la existencia de las cajas. Gracias a ellas podemos gozar con el valor de su forma; gracias a ellas podemos gozar con una cita como esta, extraída del *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Arturo Carreño: Éste nos dice en la parte dedicada a la "Conducta en la casa. V. Del arreglo interior de la casa" lo siguiente: "9. - La verdad histórica y la ardiente imaginación de los artistas, dan origen a infinidad de representaciones que ofenden el pudor, las cuales sólo deben figurar en los museos y galerías de pinturas y en los gabinetes de los mismos artistas o de los aficionados; y no se concibe cómo en algunas casas puedan fi-

jarse en las paredes, para escándalo de los extraños y para corrupción de las familias. 10. - ¿Por qué especie de aberración pueden algunos padres de familia creer asegurada la inocencia y el pudor de sus hijos, y sobre todo de sus hijas, tan sólo porque aparten la vista de los extravíos de los hombres y de las miserias de la naturaleza, cuando han de volverla a sus cuadros que representan los mismos extravíos y las mismas miserias?"

JUAN GARCÍA PONCE

DESREGULAR O DERREGULAR?

El verbo, desde luego, no existe oficialmente. Luego, hay oportunidad de inventarlo. Ambas grafías cuentan con partidarios.

"Desregular suena más contundente (y justo de eso se trata), en tanto que "derregular es un obvio anglicismo (lo cual sólo significa eso mismo)."

Argumento quizá decisivo en favor de "desregular": según la Academia el verbo "regular" significa poner en orden una cosa, y tiene como sinónimo a "reglar", cuya negación es desreglar.

Este argumento ortográfico, sin embargo, parece suicida en el frente semántico: si "desregular" deviene en sinónimo de "desreglar", y éste lo es de "desarreglar", resulta que la desregulación es la política económica encargada de desordenar las cosas. Por eso algún tecnócrata riguroso arriesgó el verbo que mejor describe a esa acción: el cacofónico "rerregular". Naturalmente, nadie le hizo caso.

GUILLERMO FÁRBER

LA PENA DE MUERTE Y AMNISTIA INTERNACIONAL

El tema de la pena de muerte legalmente establecida ha generado polémicas desde hace más de 2 000 años.

En el primer debate parlamentario registrado sobre la pena de muerte, Diódoto, miembro del parlamento ateniense, adució en el año 427 A.C. que la pena de muerte no era una medida disuasoria efectiva y que ejecutar a los rebeldes de la ciudad de Mitilene sería considerado una injusticia, lo que incitaría a otros a la revuelta. Sus argumentos fueron aceptados y se respetó la vida de los rebeldes.

En la época contemporánea y particularmente desde la Segunda Guerra Mundial, han venido cobrando cada vez más importancia los puntos de vista de aquellos que se oponen a la pena de muerte. En la actualidad, más del 40% de todos los países la han abolido en su legislación o en la práctica y cada año son más los países que se suman a esta lista.

Amnistía Internacional mantiene que la pena de muerte es una forma extrema de castigo cruel, inhumano y degradante y que viola el derecho a la vida. Amnistía Internacional espera el día en que la pena de muerte se considere en todos los países del mundo como una grave violación de los derechos humanos y en el que las herramientas del verdugo, junto con los instrumentos de tortura, se conserven únicamente en los museos.

Los argumentos de la organización para oponerse a este castigo son de distinta naturaleza. Por ejemplo, están aquellos relacionados con el daño causado por el criminal a la víctima, a su familia y en general a la sociedad. Amnistía señala que la pena de muerte no repara el daño, no devuelve la vida de las personas asesinadas y que convierte la condena en una venganza que finalmente denigra a aquellos que la imponen y ejecutan. Es importante señalar con claridad que Amnistía no está a favor del perdón de los criminales, sino en contra de la aplicación de la pena de muerte, de los tratos crueles, inhumanos y degradantes y en el caso de prisioneros de conciencia, que les sean aplicados juicios imparciales y de no comprobarse algún delito, sean dejados en libertad.

La pena de muerte, en tanto condena que resulta de un juicio legal, es producto de un sistema jurídico. Pero este sistema jurídico a su vez es generado por una sociedad, por hombres finalmente, que son imperfectos y de allí que el sistema jurídico más avanzado puede ser fallible. Un estudio realizado en EE.UU. señala que desde 1900 hasta 1985 fueron halladas culpables de delitos punibles con la pena de muerte 349 personas inocentes, de las que 25 fueron ejecutadas. El horror contenido en la sola posibilidad de mandar al patíbulo a un inocente hace reflexionar profundamente en la inconveniencia de aplicar un castigo tan extremo, que además tiene la característica de ser el único irrevocable e irreparable.

Suele argumentarse en favor de la pena de muerte su supuesto carácter disuasorio, especialmente en el caso de crímenes atroces. Pero se deja de lado que los crímenes más espantosos son cometidos a menudo por personas cuya salud mental está en entredicho o bajo los efectos de un estado emocional que les hace perder el control. En estas condiciones no se detienen a pensar en las consecuencias que pueden tener tales actos y por tanto, en los posibles castigos a los que se harían acreedores. Considerése que los criminalistas han reconocido desde hace tiempo que los delitos violentos están ligados con frecuencia a otros problemas sociales como la pobreza, el desempleo, el alcoholismo y la desintegración familiar, problemas cuyas consecuencias no se resuelven mediante la aplicación de la pena de muerte.

Debe sumarse a lo anterior que aún en los sistemas de enjuiciamiento penal más estrictos y precisos, el proceso de elaboración de la sentencia puede verse afectado por factores tales como la capacidad económica del acusado, su raza o religión, y el apoyo de la opinión pública a la pena de muerte. Se conocen casos en los que, en delitos de igual gravedad y en los que habían concurrido similares circunstancias, se ajustició a un reo y al otro no. Se concluye con facilidad que la pena de muerte puede ser aplicada en forma discriminatoria a minorías raciales, religiosas, acusados pobres que no pueden pagarse una defensa adecuada, etc.

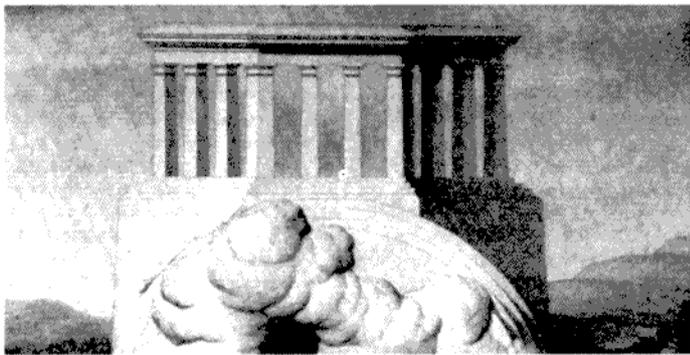
Amnistía Internacional ha establecido entre sus tareas permanentes una campaña contra la pena de muerte, que du-

rante este año, del 25 de abril al 31 de diciembre, se constituye en la campaña fundamental de la organización a nivel mundial. Las actividades centrales de esta campaña son el envío de cartas a las autoridades correspondientes en los siete países que tienen la mayor prioridad en este trabajo: EE.UU., URSS, China, Irak, Irán, Sudáfrica y Nigeria. Las cartas son redactadas y enviadas por personas de todas edades, profesiones, ideologías, cuyo denominador común es el solicitar a estas autoridades su intervención para terminar con la pena de muerte en el respectivo país.

La campaña busca además sensibilizar a la opinión pública sobre este tema, tratando de obtener apoyo mediante la firma de llamamientos que serán enviados a los gobiernos por medio de sus embajadas. Estos llamamientos están siempre disponibles en las mesas redondas, conferencias, etc. que los miembros locales de Amnistía Internacional organizan precisamente para invitar al público en general a participar del debate e informarse de las posiciones que polemizan al respecto.

La Sección Mexicana de Amnistía Internacional hace un llamado a todos los interesados en participar en esta campaña o en tener más información respecto de los trabajos de Amnistía, a acercarse a nuestras oficinas en Odontología 35, colonia Copilco Universidad, delegación Álvaro Obregón, México 20, D.F.; o al teléfono 658-90-00, ext. 304, donde con gusto serán atendidos.

Francisco Lagos S.
Coordinador de Campañas
Sección Mexicana de Amnistía Internacional.



BOULLEE, LEDOUX, LEQUEU

Fue Emil Kaufmann, a fines de los veinte, el primero en llamar seriamente la atención sobre Etienne Louis Boullée (1728-1799) Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y Jean Jacques Lequeu (1751-1826 cuyos proyectos —irrealizados— ilustran este número de Vuelta. Reproducimos parte del prólogo a su libro Tres arquitectos revolucionarios.

No considero como "arquitectos revolucionarios" a aquellos a los que las autoridades revolucionarias encargaron en los años 1789-1799 diseñar edificios públicos, monumentos conmemorativos o efímeras decoraciones para las celebraciones revolucionarias. Los arquitectos aquí considerados no desempeñaron ningún papel activo en la escena política, ni pertenecieron al grupo minoritario de artistas que pretendían constituir la vanguardia de su tiempo, uniendo capiteles fríos u otros pequeños símbolos a diseños enteramente convencionales. Fueron hombres imbuidos en los grandes nuevos ideales sacados a la luz por los mayores pensadores del siglo, y se esforzaron inconscientemente, más que intencionadamente, en expresar estos ideales en su propio medio. El concepto de los derechos del individuo y de un nuevo orden de la sociedad se desarrolló y tomó auge durante las décadas previas a 1789; la gente empezó a defender las nuevas ideas, fracasando temporalmente, pero allanando el camino para el futuro.

La arquitectura y las bellas artes en general permanecieron aparte del movimiento de reorientación y reorganización del siglo XVIII; Pero los protagonistas de la revolución arquitectónica cayeron en el olvido cuando se desacreditaron las ideas por las que habían combatido. Sus contemporáneos y las inmediatas generaciones no podían distinguir entre aquellos intentos que habían de llegar a ser fructíferos y permanentes, y aquellos que habrían de mostrarse como meramente fantásticos y transitorios. Pero hay otras razones de por qué los grandes cambios permanecieron casi inadvertidos hasta tiempos recientes. En primer lugar, muchos de los edificios existentes de los revolucionarios eran, al menos en apariencia, conservadores, adhiriéndose a los dogmas barrocos o volviendo la mirada al pasado remoto,

sobre todo a la Antigüedad y a la Edad Media. En segundo lugar, casi todos estos edificios han sido destruidos, de modo que sólo volviendo a los escritos y a los proyectos de los arquitectos es como se puede aprender algo sobre las aspiraciones de la época.

Paralelamente a la inquietud general que habría de llevar a la revolución política, se producía una insatisfacción progresivamente creciente con respecto a los modos establecidos de composición artística. Este malestar motivó a los arquitectos a buscar, y finalmente encontrar, nuevas formas, y lo que es más importante, un nuevo principio de composición.

La equilibrada armonía, dentro de un orden jerárquico, había sido el primer objetivo del renacimiento y el Barroco, incluso de la última etapa del Barroco con toda su suntuosidad y exageración. A finales del siglo XVIII, sin embargo, los principales objetivos fueron la expresión de carácter, la creación de atmósfera y la división de la composición en unidades independientes.

Las formas que prometían servir mejor al doble fin de expresividad e individualismo eran las de la geometría elemental. Desde su propia contención estas formas permitían a cada parte ser independiente de las demás, permitían al arquitecto conferir carácter al edificio, diferenciado los componentes en el tamaño o en la forma. Los arquitectos revolucionarios pasaron de las formas tradicionales a las geométricas, porque su actitud hacia el material había sufrido un profundo cambio. Los sensuales rasgos barrocos, con su flexibilidad, expresaban la tendencia barroca hacia el animismo (*All-Beseelung*). Esta actitud explica la preferencia que se dio a las formas "vivas", por ejemplo, apoyos en forma de *caríatides* y *atlantes*, o patas de muebles acabando en garras, etc. Los arquitectos revolucionarios empezaron a poner más atención en las propiedades inherentes de los materiales y gustaban de presentarlos sin ningún disfraz. Aunque algunos de sus experimentos fueron claramente expresivos de la excitación del período, su meta no era ya la exhibición exterior, sino la sobriedad. La expresividad y el individualismo eran también objetivos del creciente movimiento romántico. La arquitectura revolucionaria se diferenció en que sus autores fueron hostiles al revivalismo de

cualquier clase y rechazaron en principio cualquier imitación del pasado. En realidad, por supuesto, las diversas corrientes se cruzaron constantemente, y en muchas de las obras de los revolucionarios se encontrarán tanto reminiscencias del Barroco, como rasgos del Romanticismo. Pero los diseños más avanzados se asemejan en simplicidad y monumentalidad a los del siglo XX.

En arquitectura, como en política, los reaccionarios habrían de triunfar sobre los progresistas inspirados, pero poco realistas. Pero esta victoria temporal de los conservadores no debe llevarnos a creer que las realizaciones de los progresistas carecieron de importancia. Por el contrario, en el siglo XVIII tuvieron lugar grandes sucesos, sucesos tan significativos como el proceso de transición entre la Edad Media y el renacimiento, tan trascendentales como los cambios contemporáneos en el pensamiento filosófico, en la literatura y en la vida social. Se abandonaba una gloriosa tradición artística y se implantaron los fundamentos de una nueva tradición.

Habiendo vivido en la atmósfera de creciente descontento político y social, los arquitectos revolucionarios desearon realizar, para el bien común, los ideales de su tiempo, ideando esquemas arquitectónicos como nunca antes habían existido. Tomaron parte en la doble tarea del período: derribar lo viejo y construir lo nuevo. Como otros que sirvieron a la misma causa, no estuvieron a salvo de las ordalías de su tiempo y fueron amenazados por su fanatismo. Al final, ellos mismos se desilusionaron y se volvieron reaccionarios.

De los tres; Boullée representa en primer lugar la lucha por las nuevas formas; Ledoux, la búsqueda de un nuevo orden de los componentes; Lequeu, la última etapa trágica del movimiento revolucionario, la desesperación, la resignación y la vuelta al pasado.

NUEVA DIRECCIÓN DE EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.

Presidente Carranza No. 210
Colonia Coyoacán
Delegación Coyoacán
04000 México D.F.
Teléfonos: 554-89-80 554-95-62
554-88-11 554-56-86