



Una ventana abierta al mundo

El Correo

Septiembre 1974 (año XXVII)
Precio: 2,40 francos franceses

CINE
Lo que
el tiempo
se llevó





TESOROS DEL ARTE MUNDIAL

91

URSS

Divinidad siberiana

Este rostro en forma de máscara, reconstruido a partir de los fragmentos de una vasija de cerámica para ritos, de color ocre, tiene una antigüedad de 4.500 años. Su descubridor, el académico Alexei Okladnikov, arqueólogo soviético muy conocido por sus excavaciones siberianas, desenterró la pieza en 1966, junto con otros muchos utensilios antiguos, en un lugar cerca de Voskresenskoye, en la parte inferior del río siberiano Amur. Se cree que este rostro es el de una divinidad que en vez de manos tiene garras de oso (que pueden verse junto a él). Es curioso que los artesanos actuales de los pueblos Ulchi y Nanai, establecidos desde hace tiempo en el curso inferior del Amur, decoran sus creaciones con los mismos rasgos y ornamentaciones en forma de espiral.

SEPTIEMBRE 1974
AÑO XXVII

PUBLICADO EN 15 IDIOMAS

Español	Arabe	Hebreo
Inglés	Japonés	Persa
Francés	Italiano	Portugués
Ruso	Hindi	Neerlandés
Alemán	Tamul	Turco

Publicación mensual de la **UNESCO**
(Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)

Venta y distribución

Unesco, Place de Fontenoy, 75700 París

Tarifa de suscripción anual : 24 francos



Los artículos y fotografías de este número que llevan el signo © (copyright) no pueden ser reproducidos. Todos los demás textos e ilustraciones pueden reproducirse, siempre que se mencione su origen de la siguiente manera : "De EL CORREO DE LA UNESCO", y se agregue su fecha de publicación. Al reproducirse los artículos y las fotos deberá hacerse constar el nombre del autor. En lo que respecta a las fotografías reproducibles, serán facilitadas por la Redacción siempre que el director de otra publicación las solicite por escrito. Una vez utilizados estos materiales, deberán enviarse a la Redacción tres ejemplares del periódico o revista que los publique. Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no representan forzosamente el punto de vista de la Unesco o de la Redacción de la revista.



Redacción y Administración

Unesco, Place de Fontenoy, 75700 París

Director y Jefe de Redacción

Sandy Koffler

Subjefe de Redacción

René Caloz

Asistente del Jefe de Redacción

Olga Rödel

Redactores Principales

Español : Francisco Fernández-Santos

Francés : Jane Albert Hesse

Inglés : Ronald Fenton

Ruso : Georgi Stetsenko

Alemán : Werner Merkli (Berna)

Arabe : Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)

Japonés : Kazuo Akao (Tokio)

Italiano : Maria Remiddi (Roma)

Hindi : Ramesh Bakshi (Delhi)

Tamul : N.D. Sundaravadelu (Madrás)

Hebreo : Alexander Peli (Jerusalén)

Persa : Fereydu Ardalan (Teherán)

Portugués : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)

Neerlandés : Paul Morren (Amberes)

Turco : Mefra Telci (Estambul)

Redactores

Español : Jorge Enrique Adoum

Francés : Philippe Ouannés

Inglés : Roy Malkin

Ilustración : Anne-Marie Maillard

Documentación : Christiane Boucher

Composición gráfica

Robert Jacquemin

La correspondencia debe dirigirse al Director de la revista.

Página

4	LO QUE EL TIEMPO SE LLEVO Millares de películas perdidas desde que nació el cine <i>por Bhagwan D. Garga</i>
7	« LA ATLANTIDA » NUEVAMENTE DESAPARECIDA
8	IMAGENES EN LIBERTAD Las experiencias revolucionarias de la video en todo el mundo <i>por Henri Dieuzeide</i>
12	LA NATURALEZA SE DESARROLLA EN ESPIRAL Del nautilo a la Galaxia <i>por Gerald Oster</i>
17	EL ARTE SINGULAR DE LAS ESTELAS SERBIAS Imágenes sepulcrales de Yugoslavia <i>por Duchan Stanimirovich</i>
20	DEL PARIS DE AYER AL DE MAÑANA Revolución urbanística en el centro de la capital francesa <i>por Nino Frank</i>
26	EL ARTE MUTILADO <i>por Selim Abdul Hak</i>
30	ZURBARANES EXILIADOS EN TODO EL MUNDO Fotos
33	LOS LECTORES NOS ESCRIBEN
34	LATITUDES Y LONGITUDES
2	TESOROS DEL ARTE MUNDIAL Divinidad siberiana (URSS)

Nº 9 - 1974 MC 74-4-302

Foto © Cinémathèque Française, París



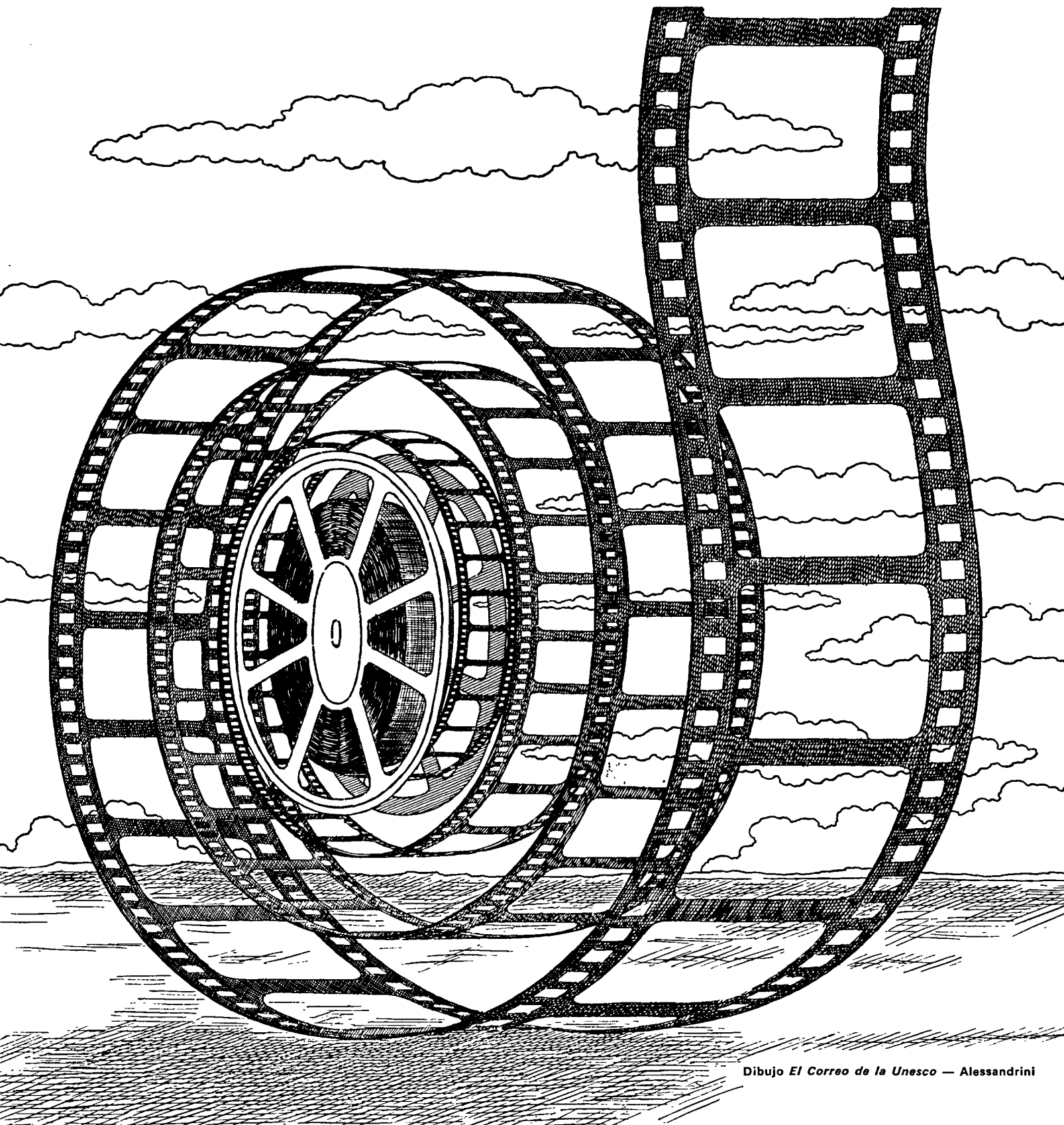
Nuestra portada

Sharmila Tagore, actriz hindú que encarna el personaje principal de El mundo de Apu, una de las obras maestras del cine de la India. Realizada en 1959, esta película, juntamente con Pather Panchali (1954) y Aparajito (1957), forma la célebre trilogía del cineasta hindú Satyajit Ray, verdadero creador en el sentido cabal del término, puesto que no sólo dirige sus películas sino que es autor de los guiones y de la música. La multiplicación y el perfeccionamiento de las cinematecas en todo el mundo pueden contribuir a la preservación de las obras maestras del cine. Por desgracia, se han perdido ya para siempre decenas de millares de cintas, algunas de ellas del más alto valor artístico y documental (véase el artículo de la página 5).



20 AOUT 1974

Lo que el tiempo se llevó



Desde el nacimiento del cine han desaparecido millares de películas, a veces verdaderas obras maestras. A ello ha contribuido la fragilidad del soporte, el celuloide, pero sobre todo la negligencia y aun el vandalismo de muchos.

por Bhagwan D. Garga

ES muy verosímil que el número de películas (del cine mudo, por lo menos) que han desaparecido sea mayor que el de las que subsisten hoy en día. ¿Cuántas obras de Lumière, Méliès, Feuillade, Ince, Griffith, Sjöström, Dupont, Pabst, Chaplin, Max Linder, Clair y otros muchos se han perdido para la posteridad por destrucción deliberada o por mero descuido? ¿Cuántos millones de metros de un material documental inestimable —que podría devolvernos la realidad de toda una época— han desaparecido para siempre? Las consecuencias de tan terrible pérdida son verdaderamente impresionantes.

Hace unos años empecé a preparar una antología del cine indio. Poniendo en la tarea todo mi entusiasmo, hice una lista de las películas más importantes y me dediqué a buscarlas. En Calcuta fui a ver al propietario de una conocida compañía cinematográfica, que había sido también escritor y director de cine. Le entregué mi lista de sus anteriores producciones, pidiéndole que me permitiera utilizar fragmentos de ellas para mi antología. Entre esas películas las había a la vez mudas y sonoras. Echó un vistazo a la lista y me la devolvió, diciendo:

- No tengo ninguna de éstas.
- ¿Y a dónde han ido a parar?
- Las guardamos durante cierto tiempo, y luego decidimos enviarlas a Madrás.
- ¿Por qué a Madrás?
- Porque, por una razón que ignoro, los recuperadores de basura de esa ciudad pagan más que los de Calcuta.

Cuál sería mi espanto cuando descubrí más tarde que ni siquiera media docena habían sobrevivido de una producción total de unas 1.300 peli-

culas mudas. Dos de ellas —*The Light of Asia* y *A Throw of Dice*— eran coproducciones indoalemanas, de las que había copias en la Cinémathèque Française y en el National Film Archive de Gran Bretaña.

Entre las películas desaparecidas figuraban obras tan conocidas como *Balidan* (El sacrificio), basada en una obra teatral de Rabindranath Tagore, *Mrichakatika* (El carro de juguete), adaptación de un clásico sánscrito de Sudaraka, y una película sobre la no violencia, titulada *The Wrath* (La ira), cuyo protagonista era un personaje inspirado en Gandhi. Había muchas películas mitológicas, realizadas según el estilo y la ambición de la superproducción italiana *Cabiria*, así como nuestras propias versiones de *Los peligros de Paulina*, de Pearl White.

El vandalismo no se limitaba al cine mudo. Por ejemplo, no quedaba rastro de la primera película india sonora *Alam Ara*. Cientos de conocidas películas sonoras habían ido a parar a los recuperadores de basura, por principio. La historia del cine indio tiene, pues, unas lagunas que ningún tipo de investigación o búsqueda podrá colmar nunca.

Pero, aparte de la India, la destrucción de películas es general y persistente en todo el mundo. En su prólogo a un nostálgico libro de Herman G. Weinberg, *Saint Cinema*, Fritz Lang recuerda las películas perdidas de H. d'Abbadie d'Arrast, muerto en 1968 y a quien se deben «ocho de las más deliciosas películas de toda la historia del cine».

Como dice Lang, «sus películas han desaparecido para siempre, al igual que otras muchas muy importantes para el arte cinematográfico y para sus historiadores, como resultado de la norma aplicada por los estudios de cine de destruir las viejas películas, cuyo material era nitrato inflamable; pero esos mismos estudios no vacilaban en recuperar los pocos céntimos que valía la plata contenida en el celuloide, según cuenta Erich von Stroheim».

En 1956, con ocasión del vigésimo aniversario de la fundación de la Cinémathèque Française, Henri Langlois hizo un impresionante inventario de las películas perdidas o destruidas por mera negligencia o por inadmisibles ligereza. Las respuestas que he reci-

bido a un cuestionario enviado a varios archivos cinematográficos resultan muy aleccionadoras. Veamos algunas:

Eileen Bowser, Conservadora Adjunta del Departamento Cinematográfico del Museo de Arte Moderno de Nueva York:

«No hay ninguna ley que prohíba la destrucción de películas en este país. Me gustaría que la hubiera, pero es improbable que podamos conseguirlo, dado el sistema vigente. Existe un cierto tipo de depósito legal, en el sentido de que cuando alguien quiere proteger una película propia, al amparo del derecho de autor, tiene que depositar una copia en la Biblioteca del Congreso.»

Y Eileen Bowser añadía a propósito de las películas perdidas en su país: «Hay cientos de películas norteamericanas importantes que han desaparecido a lo largo de los años, no necesariamente por que hayan sido destruidas sino porque no se ha hecho nada para que no se deterioraran las cintas de nitrato. Hace unos años organizamos una exposición de fotografías y preparamos una publicación, titulada *Lost Films* (Películas perdidas), para señalar a la gente algunas de las películas más importantes que habían desaparecido; gracias a ello pudimos encontrar algunas.»

Ib Monty, Director del Museo Cinematográfico de Dinamarca:

«Podríamos hacer una lista interminable de las películas danesas de la época del cine mudo que se han perdido. Solamente se conservan unas 225 de un total de 1.700 aproximadamente.»

Jörn Donner, del Svenska Film Institute de Estocolmo:

«Muchas de las principales películas mudas han desaparecido: según nuestros cálculos, las dos terceras partes del total y la mitad de las más interesantes.»

Kevin Gough-Yates, Conservador Adjunto del National Film Archive de Londres:

«No hay en Inglaterra ninguna ley que se oponga a la destrucción de películas... Se han perdido muchas películas importantes, y no solamente británicas. No es posible encontrar, ▶

BHAGWAN D. GARGA, cineasta, historiador y crítico de cine hindú, obtuvo en 1971 el Gran Premio del IV Festival Cinematográfico Internacional de Colombo (Sri Lanka) y ha participado en los trabajos de la comisión encargada por la Unesco de preparar una antología de las historias del cine.



4

Hay numerosas películas, y no las de menor importancia, que no pasan de ser referencias en la historia del cine. La creación cinematográfica, con su soporte frágil de celuloide, es a menudo víctima del descuido, de la indiferencia o del vandalismo. Por eso algunas de esas creaciones se han perdido para siempre y sólo quedan de ellas unas cuantas fotografías de archivo. De ellas presentamos seis en esta página: 1) *Broken Blossoms* del célebre cineasta norteamericano D.W. Griffith (1875-1948); 2) *L'Atlantide* de uno de los grandes directores franceses, Jacques Feyder (1885-1948); 3) *The Wrath (La ira)*, película hindú cuyo héroe se inspira en la figura de Gandhi. A veces se ha logrado recuperar una copia de alguna película que se creía desaparecida para siempre: tal es el caso de *Le Fleuve (El río)* que Jean Renoir filmó en la India (4). Otras obras han escapado a la destrucción gracias a que los realizadores o los actores tuvieron el cuidado de comprar copias de ellas. Tal ha sucedido en particular con los célebres cómicos norteamericanos Harold Lloyd (nacido en 1893), de cuya película *Safety Last (Ay que me caigo)*, de 1923, ofrecemos una escena (5), y Buster Keaton (1896-1966), que aparece aquí en *Go West* (6) realizada en 1926.

3



1



2



Foto © Colección B.D. Garga, Bombay

▶ por ejemplo, *Merton of the Movies*, entre otras muchas desaparecidas.» Y añadía: « A mi juicio, si el Gobierno no propone una legislación que obligue a los productores a depositar en el archivo nacional sus películas, se perderán gran número de ellas».

¿Y qué cabe decir de los países socialistas, cuya producción está patrocinada y controlada por el Estado? Fue para mí una revelación que Jan Zbigniew Pastuszko, Director de la Filmsteka Polska (Polonia), me contestara diciendo que no existía en su país ley alguna que sancione la destrucción de películas; se intenta sólo conservar las películas realizadas hasta 1945, y no hay ninguna disposición que proteja las posteriores a esa fecha.

6 El Dr. Sandor Papp, Director del Instituto de Investigaciones Cinematográficas y de la Cinemateca Húngara, me escribía que «los Archivos Cinematográficos de Hungría funcionan desde 1948 y, a partir de 1957, han pasado a ser una organización

autónoma. Antes de esas fechas, la mayoría de las películas— en particular el 50 por ciento, más o menos, de las producidas entre 1930 y 1944— desaparecieron para siempre».

En la India, que es el primer país productor del mundo, la situación es más triste todavía. El Archivo Nacional fue creado en 1964, a pesar de que, ya en 1927-28, el informe de una Comisión de Investigación contenía una recomendación en ese sentido. En 1951, otra comisión, nombrada por el Gobierno indio, volvió a airear esa propuesta, pero hubieron de pasar 13 años más antes de que se constituyera el Archivo

Según una publicación oficial (*Reference Annual*, de 1974), «el 31 de diciembre de 1972 había en el archivo 835 películas —624 indias y 211 extranjeras—», lo que no constituye una cifra demasiado impresionante cuando se piensa que ese mismo año la India produjo 414 películas de largometraje, por no hablar de un número

inmenso de documentales. Desde la aparición del cine sonoro en 1931, la India ha producido mucho más de 11.000 películas y quizás un número equivalente de cortometrajes. Resulta, pues, evidente que la mayoría de ellas han desaparecido o están en un pésimo estado de conservación.

En los laboratorios de los principales centros de producción cinematográfica —Bombay, Calcuta y Madrás— quedan todavía en los laboratorios cientos de películas a base de nitrato que nadie reclama; pero, sin una autorización oficial, esos laboratorios no pueden entregarlas a un archivo cinematográfico. Para el tinglado comercial del mundo del cine, en cuanto una «propiedad» deja de ser «productiva» es mejor olvidarse de ella.

Prescindiendo del investigador y del historiador, la única persona verdaderamente interesada por una película es su creador. Pero, como no puede ejercer un control comercial sobre ella, ha de asistir impotente a la des-



5

“LA ATLANTIDA” NUEVAMENTE DESAPARECIDA

1895: invención del cinematógrafo. Vísperas de la guerra mundial de 1914: sustitución del sistema de venta de las cintas por el de alquiler de las películas. Mediados del decenio de 1930: creación de las primeras cinematecas. Entre estas tres fechas se desarrolla el drama de las viejas películas.

En todas las artes existen obras, de mayor o menor antigüedad, que han desaparecido para siempre y de las que sólo se conserva el recuerdo. Lo mismo en el cine.

La lista completa de las creaciones cinematográficas de valor que sólo existen por la mención que de ellas hacen los historiadores del cine resultaría impresionante. Las que más frecuentemente se citan como ejemplos simbólicos son *Broken Blossoms* (1919) de D.W. Griffith, el primer gran cineasta norteamericano, y *L'Atlantide* (1921) del francés Jacques Feyder, de las que no quedan sino fotografías.

La primera cinemateca célebre nació en París gracias a la pasión de un «loco por el cine», Henri Langlois, quien en 1936 fundó su Cinémathèque Française con algunas viejas películas que venía comprando desde hacía cuatro o cinco años. Desde el comienzo se produjo un hecho paradójico: las cintas más antiguas, es decir las que datan del periodo de la compra de las copias, son más fácilmente asequibles debido a que sus propietarios terminan por deshacerse de ellas, de modo que al fin van a parar a las tiendas de baratilleros o de antigüedades.

Naturalmente, en esa época se ignoraba que la conservación de las cintas requería numerosas precauciones. Es cierto que, en varios países, hay grandes empresas productoras que conservan archivos importantes; gracias a ellos se han podido ver de nuevo en los últimos años algunas viejas películas interesantes o montajes hechos sobre la base de cintas antiguas, generalmente cómicas, o de noticiarios. Pero hasta entonces nadie solía preocuparse por conservar los filmes: una vez terminada su explotación comercial, los productores se desinteresaban de su suerte.

Sin embargo, aun antes de que comenzaran a proliferar las cinematecas, ciertos coleccionistas privados se dedicaban a conservar copias de películas. Entre ellos figuran, en particular, las «estrellas» o los realizadores. Por ejemplo, se dice que Mary Pickford posee la mayor parte de las películas en las que ha actuado, además de las de su primer marido, Douglas Fairbanks.

Con el tiempo ha quedado demostrado que son las películas cómicas, largas o cortas, las que menos «envejecen»: se adaptan, mejor que las dramáticas, al dinamismo propio del arte cinematográfico. Las cintas cómicas aparecen casi simultáneamente en Francia y en Italia en 1905-1906, revelando a Max Linder, André Deed, Prince y otros. No fue sino en 1910 cuando Mack Sennet, en Estados Unidos, decidió inspirarse en los franceses e italianos, obteniendo inmediatamente una inmensa popularidad. Poco después hacen su aparición los «grandes» del cine burlesco: Harold Lloyd (el más popular en Norteamérica) y Charlie Chaplin en 1913, Buster Keaton cuatro años después.

La filmografía de Harold Lloyd comprende 180 cortometrajes, la de Chaplin 66, la de Keaton 67. Los tres emprenden a partir de los años de 1921 a 1923 (fecha importante en la historia del cine) la realización de largometrajes. Keaton ocupa el primer lugar con 63 cintas de más de cuatro carretes (1.200 metros), seguido por Lloyd con 18 y Chaplin con 14. Poco después, ya en la cumbre de su gloria, cada uno de ellos tratará de reunir por su cuenta copias de sus películas.

Se afirma que los esfuerzos de Keaton fueron vanos. En realidad, era el que menos dinero tenía de los tres y la recuperación de 63 largometrajes no es negocio fácil. En cuanto a Harold Lloyd, sagaz hombre de negocios a partir de 1947, fecha en que abandonó el cine, y Presidente de la Cámara de Comercio de Beverley Hills, prácticamente logró su objetivo y su colección es célebre en los Estados Unidos. De Chaplin se sabe que posee personalmente todos sus largometrajes.

trucción de lo que es, en verdad, una pequeña parte de su propia vida.

Hace unos años, Jean Renoir buscaba desesperadamente una copia de su película *El río*, que había realizado en la India y por la que sentía un intenso cariño. El negativo se estaba deteriorando rápidamente, pero el productor (un florista de Hollywood) no tenía mucha prisa en poner remedio a la situación. A falta de una autorización adecuada, los laboratorios se resistían a facilitar una copia. ¡Imagínemos la angustia de Renoir! Tengo entendido que, más tarde, consiguió por fin recuperar una copia, pero bien podría haber ocurrido que una obra maestra desapareciera para siempre. Y, sin embargo, no todos los realizadores tienen los medios y la perspicacia de un Renoir o de un Chaplin (véase el recuadro de esta página). Ni tampoco se sienten demasiado preocupados los archivos cinematográficos por salvar todas las películas. La mayoría de sus directores ▶



7

► escogen las obras que quieren conservar con arreglo a sus preferencias personales.

¿Están realmente justificadas esas preferencias o prejuicios? ¿Estamos seguros de saber cuáles son las películas de hoy que interesarán a los estudiosos del cine dentro de 30 o 40 años? ¿No será la indiferencia ante unas películas y la preferencia por otras una forma de vandalismo? Creo que es mejor que estas preguntas las conteste la persona más competente para ello, con quien ha contraído el mundo del cine una incalculable deuda de gratitud: Henri Langlois.

Langlois ha dicho, en una entrevista con Rudolph Cheminski para la revista *Life*:

«El cometido más importante de una cinemateca consiste en conservar. Hay muchas cosas que parecen hoy carentes de todo valor y a las que el tiempo confiere una calidad que hoy no podemos ver. Tal ha sido el caso de Baudelaire o de la torre Eiffel. Antes de la guerra, otras cinematecas tenían mucho dinero y habrían podido salvar numerosas películas. ¿Por qué no lo hicieron? Porque decidieron hacer una selección, en vez de optar por salvarlo todo.

«Juzgar o criticar es una apuesta con el futuro. Por tal razón, yo acepto todas las películas: no tengo ningún motivo para rechazarlas. Conservo incluso las películas que aborrezco.

«No he admitido nunca la tesis de que las películas no pueden salvarse. Una vez recibí un mazo de viejas cintas y las envié a un laboratorio para que las limpiaran y rebobinaran. Me las devolvieron, diciendo: «Están enmarañadas y pegadas las unas a las otras. Lo mejor es que las tire a la basura.»

«Como soy sólo un pobre preparador y no un químico, me senté a despegarlas una a una, imagen por imagen. Las lavé y las puse a secar con pinzas para tender la ropa.

«Tras ello me obstiné, y quise saber cómo se restauran las películas viejas. Hay libros sobre este problema, pero nadie se ha molestado nunca en leerlos. Todo el mundo me decía que una película no puede durar más de 20 o 30 años, como máximo, y que, por ello, no valía la pena intentar conservarlas. Pues bien, en nuestras colecciones tenemos algunas de las primeras películas mudas, y todavía estamos esperando a que se estropeen».

Quizá es ésta la reacción de un apasionado del cine, tipo de persona que no abunda excesivamente. Pero lo más importante de todo es conservar las películas, todas las películas, de todos los tiempos y de todos los países, a las que hay que considerar como parte integrante de nuestro patrimonio artístico general, que es para todos nosotros un tesoro común.

Bhagwan D. Garga

Imágenes en libertad

por **Henri Dieuzeide**



Foto © Dominique Darr, Paris

Gracias a los progresos de la técnica —cámaras fotográficas electrónicas, grabación magnética de las imágenes, aparatos ligeros y fáciles de manejar— es posible captar la imagen allí donde aparece sin necesidad de recurrir a los estudios de televisión, como lo demuestran estos dos jóvenes de una ciudad de la India que utilizan una cámara de video.

Cómo proliferan en el mundo las experiencias de la video, nueva técnica de comunicación al servicio de un concepto renovado de las relaciones humanas y contra la atomización de la sociedad.

EN junio de 1972, reunidos en una conferencia organizada por la Unesco en Helsinki, los ministros de cultura de los países europeos expresaron su inquietud por la manera como los medios de información, pese a los servicios que prestan a la difusión de la cultura, se están convirtiendo a su juicio en «un factor de atomización de la sociedad y de alienación del individuo». Frente a tal fenómeno, los ministros invitaban «al hombre espectador, anónimo, solitario y sin defensa» a hacer todo lo posible por «liberarse de la pasividad a que está expuesto».

Pero, justo en el momento en que por doquier se extienden los sistemas de radiodifusión y de televisión, fenómeno al que la Unesco contribuye, ¿con qué medios y a qué costo podrá lograrse una participación efectiva del telespectador, aislado o en grupo, en la elaboración de una información que hasta ahora se difundía exclusivamente en un solo sentido?

Un grupo de expertos reunido en Vichy por la Comisión Francesa de la Unesco daba ese mismo año un comienzo de respuesta a tales cuestiones: la *video ligera*.

En efecto, por entonces comenzaron a aparecer en el mercado aparatos tomavistas electrónicos y grabadoras magnéticas de fácil manejo como el «Portapack». El conjunto cámara-grabadora pesa menos de diez kilos, funciona con pilas y graba durante media hora imágenes muy aceptables de 300 a 400 líneas en cintas magnéticas de media pulgada y de dos tercios de pulgada. Su precio es inferior al de un coche utilitario.

Hubo quienes pensaron que esta posibilidad técnica de ser grabado y de verse inmediatamente representado en una pantalla constituía una simple curiosidad, una especie de Polaroid electrónico propio para deleitar los ocios de ciertos hombres ricos y sus amigos. Otros veían en este dispositivo un útil instrumento de análisis y de radioscopia de, por ejemplo, los resultados obtenidos por un atleta o por...

un vendedor a domicilio, propio para mejorar los métodos empleados.

Ya entonces se utilizaba la nueva técnica con fines sociales en algunos países industrializados; tales usos no han hecho sino desarrollarse.

Así surgieron, en Nueva York, el People's Video Theater, la Raindance Corporation, el Global Village (como homenaje al pensamiento de Marshall McLuhan), los Videofree y la Urban Video; en California el Mafundi Institute, la Videofree America y el Media Access Center. En Canadá existen la Matrix Video de Vancouver y en Gran Bretaña la VTX London Video Coop. Francia cuenta con el Collectif Vidéo y Video Out de París y con la Vidéo Gazette de Grenoble.

Los grupos que han sobrevivido a ese periodo inicial son aquellos que han conseguido un apoyo político y financiero. Algunos de ellos están asociados a universidades o a organismos de televisión. En Canadá, el Centro Nacional del Cine financia desde 1971 una «agrupación de intervención social» que recibe el nombre de Société Nouvelle en la provincia de Quebec y de Challenge for Change en las demás provincias.

En Francia, el Centro Nacional de Animación Audiovisual creado por el Fondo de Intervención Cultural presta ayuda desde 1972 a varios grupos que aplican la nueva técnica de la video.

En los Estados Unidos la mayoría de estos grupos, a pesar de su poca solidez institucional, prosperan de uno u otro modo. Los hay que tienen contratos con fundaciones u organismos federales; generalmente se dedican a alquilar por días el equipo tomavistas, organizan seminarios y hasta cursos enteros en las universidades y sesiones de capacitación para asociaciones de adultos o para industrias. Otros han abierto «video-teatros» de pago o realizan los documentales que les piden sobre fiestas locales o familiares.

En total, son más o menos un centenar los grupos de «video libre» realmente vivos diseminados por el territorio de los Estados Unidos, Canadá, Japón y Europa occidental, sobre cuyas actividades está actualmente realizando una encuesta la Unesco.

La mayoría de esos grupos se resienten de su origen «underground» y «contestatario». Su modelo primitivo es evidentemente el de la prensa «underground», redactada, distribuida

y reelaborada por sus lectores, pero su manera de pensar se funda sobre todo en las ideas «ecologistas». En este sentido, aun oponiéndose a la «contaminación visual», consideran que la información es un requisito del equilibrio biológico del individuo. «La dependencia respecto de la imagen adormece la capacidad para evolucionar», afirman.

Para sobrevivir en un medio ambiente impregnado de información, hay que poseer y dominar los instrumentos de ésta. De ahí que esos grupos rechacen la televisión en cuanto producto prefabricado industrialmente y se sitúen en la vanguardia del gran movimiento de crítica de la gran información moderna, instrumento arcaico y alienador.

MAS influida que en Europa por el pensamiento cibernético, la nueva generación norteamericana se insurge con particular violencia contra el carácter unívoco, no reversible, de la televisión, contra el papel intangible que asigna al telespectador incapaz de influir sobre una imagen que le es impuesta desde lejos. Los jóvenes estadounidenses comprenden claramente las tensiones sociales y las desviaciones psicológicas que ese papel pasivo puede provocar. (Ejemplo curioso: en Gran Bretaña se ha dado el caso de que grupos de manifestantes pusieran fin rápidamente a su manifestación para volver a casa a tiempo de verse en el telediarlo.) A este tipo de espectador convertido en objeto intenta dirigirse la «video ligera» para ayudarlo a reconquistar su dignidad de sujeto.

Gracias al «Portapack» que permite representar instantáneamente el suceso a lo vivo (en Quebec se le da el nombre de «bolígrafo electrónico»), los grupos de video se hallan en condiciones de reducir la diferencia entre el papel de productor y el de consumidor. En contraste con la televisión tradicional, lo que se graba se halla inmediatamente a disposición del consumidor y sujeto a su crítica. Cada individuo puede intervenir de nuevo sobre la imagen. La conciencia de masa atenta a una misma pantalla es substituida por una conciencia flexible y diversificada que multiplica los puntos de vista.

Se trata sobre todo de crear me- ▶

HENRI DIEUZEIDE dirige en la Unesco la División de Métodos, Materiales y Técnicas pedagógicas así como la revista trimestral *Perspectivas*. Especialista en pedagogía audiovisual, ha creado y dirigido el departamento de Radiodifusión y Televisión Escolar del Instituto Pedagógico Nacional de Francia. Es autor de numerosas películas sobre materias de pedagogía y de libros sobre las técnicas audiovisuales de la enseñanza.

LA TELEVISION EN LA CALLE

En diversos países del mundo se han efectuado durante los últimos años experiencias de todo tipo sobre la utilización de la video al servicio de la colectividad. En Italia, por ejemplo, las autoridades provinciales de Emilia-Romaña han puesto a la disposición de diferentes grupos (obreros, profesores, abogados, estudiantes, etc.) un equipo completo de video que permite grabar películas de televisión que después se difunden a toda la provincia. A la derecha, uno de esos grupos entrevista a un transeúnte en la plaza Verdi, de Bolonia. Otro ejemplo: en Tanzania, la videocaseta ha hecho su aparición en las zonas rurales como instrumento experimental para establecer un diálogo permanente entre las autoridades regionales y los grupos de campesinos en el marco del programa de construcción de aldeas comunitarias.

▶diante la imagen un intercambio y una interacción, un tráfico de doble dirección o sentido. La video aporta un proceso de comunicación y no unos productos de consumo, proporciona un instrumento de grupo que permite una aproximación entre los individuos y no un medio de masa que aísla. Por ejemplo, los grupos de video se esfuerzan en conseguir que toda grabación sea vista y discutida en grupo, grabándose a su vez la discusión para que los espectadores se conviertan en participantes retroactivos en la primera grabación. De este modo se obtiene, en vez de una información unívoca, de un solo sentido, un juego de espejos que libera y estimula el poder creador del individuo.

Pese a algunas tentativas de grupos norteamericanos con vistas a crear un «arte video», las agrupaciones de este tipo pretenden en su mayoría crear pero rechazando al mismo tiempo la *noción de obra*.

Ciertamente, el problema radica a veces en la insuficiencia de los medios disponibles o en la escasa capacidad profesional. Pero, en la mayoría de los casos, estos grupos practican deliberadamente la pobreza visual y tratan de producir mensajes «abiertos» indefinidamente transformables —primeros planos de rostros que hablan, diálogos tensos o vacilantes, cámaras que se pasean por las calles, fantasmas visuales... El producto grabado en la banda magnética es por su propia naturaleza efímero y perecedero.

El inacabamiento de la obra garantiza también su autenticidad: lo que se pone en circulación son imágenes brutas y no una información manipulada y tratada en un organismo central. El «happening», el hecho bruto y espontáneo de la video, se opone al academicismo, al acartonamiento que impone la televisión tradicional.

Aunque política, estética y moralmente se opongan a ésta, no parece que los grupos de video intenten realmente convertirse en grupos de presión sobre los grandes medios de comunicación moderna. Su concepto de una televisión alternativa no pretende proponer una programación distinta dentro del sistema, sino más bien otro sistema o incluso una ausencia total de sistema en que todo el mundo pueda ser al mismo tiempo visto y visto.

Aunque a veces hagan suya la consigna «guerrilla de televisión» o «tele-

visión en guerrilla», los grupos en cuestión se muestran en general esencialmente «no violentos». Su propósito no es en modo alguno asaltar y destruir los organismos de televisión existentes, sino de alguna manera desprofesionalizarlos, desinstitucionalizarlos. A lo que se oponen es a que unos «escritores públicos» monopolicen la escritura para un pueblo de analfabetos.

De todo este movimiento encaminado a la conquista de la comunicación visual en un mundo en el que todavía hay una penuria relativa de imágenes, parecen desprenderse hoy unas cuantas tendencias.

En primer lugar, la terapia social, posibilitada hoy por la transformación de las relaciones entre las personas que origina el contacto con la imagen de sí mismo, grabada libre y espontáneamente: la cámara es un revelador y contemplar la propia imagen exige un alto grado de lucidez. En los Estados Unidos hay psiquiatras que utilizan las grabaciones hechas en el hogar para el tratamiento de familias desunidas o con problemas de convivencia. En el hospital psiquiátrico de La Chesnaye, en Francia, los enfermos producen por sí mismos sus programas desde 1971. Más generalmente, la imagen sirve para poner en relación a las personas, para desatar ciertos nudos conflictivos de que son víctimas haciéndolas expresarse sobre los problemas que les preocupan más directamente. Al liberar la imagen, se libera la comunicación.

Hoy es práctica frecuente en los Estados Unidos constituir «expedientes visuales» destinados a las autoridades, a partir de protestas, reclamaciones, proposiciones y debates dentro de una colectividad o grupo. En Francia, con ayuda de una unidad móvil de video (Videobús), un equipo emprendió no hace mucho en varias localidades de la región de las Landas una experiencia de formulación de opiniones colectivas acerca de la ordenación turística de la costa.

En este punto las novedades más importantes y significativas se han producido en Quebec, donde ya en 1971 surgió, con el «Vidéographe», el primer conjunto profesional de televisión puesto permanentemente a disposición de todos los ciudadanos que deseen realizar y presentar a un público por ellos elegido una emisión totalmente controlada por ellos. Actual-



Foto © Paolo Padova, Milán

mente, después de haber utilizado la video para sacar del marasmo a regiones rurales en decadencia o a barrios populares del extrarradio de Montreal, los animadores de Quebec se proponen, gracias al Videobús, dar la palabra a los indios del Abitibi y a un grupo de aldeas muy pobres de la lejana Gaspesia.

En Italia, la provincia de Emilia-Romaña intenta conseguir, mediante la video, una «inversión total de la circulación de la información entre el poder y la base», confiando a ciertos grupos (fábricas, escuelas, edificios de viviendas, hospitales) equipos ligeros de video para que puedan manifestar libremente sus puntos de vista e impresiones. Aquí, a diferencia del videógrafo, es el grupo constituido y no el ciudadano individual el que se expresa.

En Nueva York, las comunidades negras de Harlem y los portorriqueños del East Side han participado en grabaciones en las que se invitaba a los portavoces de los grupos a expresar su opinión sobre «los de enfrente» y después a examinar en común las opiniones, grabándose a su vez los debates. En el Bronx, una amplia campaña



organizada por el Hunters College ha permitido expresarse a gran número de habitantes de esa parte de la ciudad sobre el futuro que deseaban para su barrio. Al parecer, este tipo de intervenciones ha mostrado en ciertos casos una eficacia notable para apaciguar las tensiones raciales entre comunidades.

De todos modos, no debemos ocultarnos que estos intentos de estimular la comunicación social tienden a hacer estallar conflictos latentes y han creado a veces problemas difíciles a los poderes públicos. Por ejemplo, ha habido alcaldes que, después de aceptar un experimento de animación local a base de vídeo, han tenido dificultades con sus electores.

También la educación se ve afectada por los nuevos métodos de la vídeo. Por ejemplo, se ha comprobado que los jóvenes nacidos hacia 1960, es decir los miembros de lo que en Estados Unidos se llama la *VT generation* (VT por «video-tape» o videocaseta) por oposición a la *TV generation* (televisión tradicional), muestran un mayor dominio en el empleo del equipo tomavistas ligero y que gustan

servirse de él para expresar su opinión sobre la sociedad y sobre el porvenir. Se trata de una generación que se ha lanzado a la conquista de la imagen, en vez de «sufrirla» pasivamente como hasta ahora.

En Washington, se ha confiado a un grupo de unos cien niños de doce a quince años un equipo de vídeo para que preparen una serie de proyectos visuales con miras a reformar la ciudad. En Filadelfia, el Clinton Project representa un gran esfuerzo organizado para conseguir que los niños utilicen en la escuela la vídeo móvil para profundizar el conocimiento de sí mismo y de los demás.

Pero la dificultad radica en conseguir que los niños inventen su propia televisión sin referirse a los modelos estereotipados de la televisión de consumo usual.

Se observa asimismo que el personal docente empieza a utilizar la vídeo para su propia formación y, sobre todo, para reactualizar sus conocimientos profesionales. La mayoría de las escuelas normales y establecimientos de formación de los Estados Unidos y, en particular, de la Gran Bre-

taña, gracias a los equipos ligeros de la Inner London Education Authority, graban ciertos trabajos escolares realizados en grupos reducidos (la llamada «micro-teaching»); el análisis crítico minucioso que de la grabación hacen el interesado, sus colegas y sus alumnos permite determinar en cada caso el comportamiento óptimo y mejorar las relaciones entre educador y alumnos, entre animadores y grupo.

Por otra parte, como muestran, por ejemplo, estudios recientes de la Universidad de Lausana, las aplicaciones industriales de la vídeo deben contribuir al establecimiento de nuevas relaciones entre obreros, técnicos y patronos. En el seno de la empresa la vídeo permite una visión global de la organización, contribuyendo a suprimir el carácter burocrático de las descripciones de puestos, mediante su análisis visual.

Por último, señalemos la posibilidad —y la tentación— de convertir la vídeo en un arma política original. Los grupos norteamericanos que desde una concepción muy combativa de la utilización de la vídeo han evolucionado hacia posiciones más pragmáticas suelen expresar su sorpresa ante la

Del nautilo a la Galaxia la naturaleza se desarrolla en ESPIRAL

por Gerald Oster

DESDE las conchas marinas microscópicas hasta las galaxias celestes, las formas espirales se encuentran por doquier en la naturaleza. En términos geométricos una espiral es una curva que da indefinidamente vueltas alrededor de un punto central llamado vértice fijo, origen o polo, del cual se aleja más en cada una de ellas o al cual se acerca gradualmente. Se trata pues de una figura que se origina por la acción combinada de un movimiento de rotación y otro de expansión o de contracción.

La característica básica de la espiral es que el radio vector (una línea recta que va desde el centro hasta la curva) varía de longitud con la rotación. La variación es pequeña en una espiral cerrada pero resulta mayor en una espiral abierta. El caso extremo de una espiral cerrada es el círculo, figura originada únicamente por la rotación y en la que el radio se mantiene constante. Por el contrario, una espiral abierta al máximo es la línea recta, que se obtiene sólo mediante la expansión sin rotación y en la que el radio es infinito.

Las espirales ejercieron una gran fascinación sobre los griegos para quienes esas líneas curvas obedecían

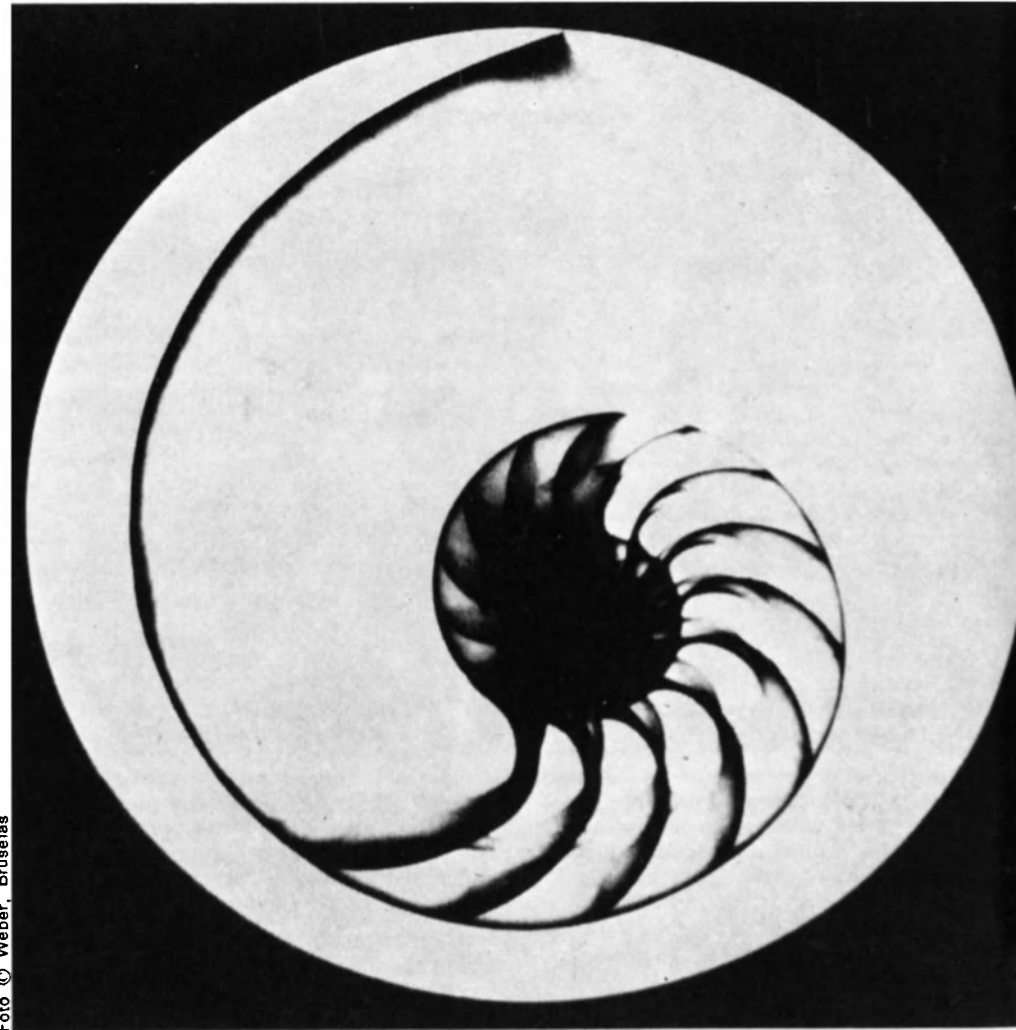


Foto © Weber, Bruselas

a leyes matemáticas bien definidas; se las encuentra en las volutas de los capiteles de sus columnas jónicas y en la forma y el decorado de muchos de sus vasos y ánforas.

Existen numerosos tipos de espirales. Lo que las distingue es la manera en que la longitud del radio vector varía según el ángulo de rotación. Quizá la más simple que cabe concebir es la que descubrió Arquímedes en el siglo III antes de nuestra era y que se halla minuciosamente descrita en su libro *Sobre las espirales*. Se trata de la que forma un marinero que enrolla un cable: a cada vuelta la curva se aleja del centro de manera uniforme y la distancia entre cada

curva y la adyacente es constante. En otras palabras, la longitud del radio vector es directamente proporcional al ángulo de rotación.

Pueden citarse otros muchos ejemplos de la espiral de Arquímedes. Una hormiga que se desplaza a una velocidad constante desde el centro de un tocadiscos en marcha hacia el borde describe, para el observador, una espiral de ese tipo, aun cuando la hormiga efectúe la trayectoria en línea recta. Con el disco sucede lo mismo pero a la inversa: el brazo del tocadiscos, guiado por la aguja, sigue la espiral del surco desde el borde hasta el centro a una velocidad uniforme.

Tanto en el reino animal como en el vegetal o el mineral, la naturaleza abunda en formas espirales. Efectivamente, éstas se originan cada vez que un movimiento de expansión se combina con uno de rotación. Las fotografías muestran algunos ejemplos: 1) radiografía de la concha de un nautilo; 2) una nebulosa que aparece como una masa de luz difusa y que constituye un universo similar a nuestra galaxia o Vía Láctea; 3) huella del recorrido de las partículas nucleares en una cámara de burbujas; 4) forma descrita por una gota de aceite sobre una placa de vidrio que gira a una velocidad constante.

2



Foto © Oster

Si una hormiga asciende oblicuamente por la superficie de un cono siguiendo una pendiente de inclinación constante, su recorrido, que en realidad forma una hélice cónica, visto desde arriba aparecerá como una espiral de Arquímedes, por la misma razón que en una vista aérea los caminos de montaña semejan espirales.

3

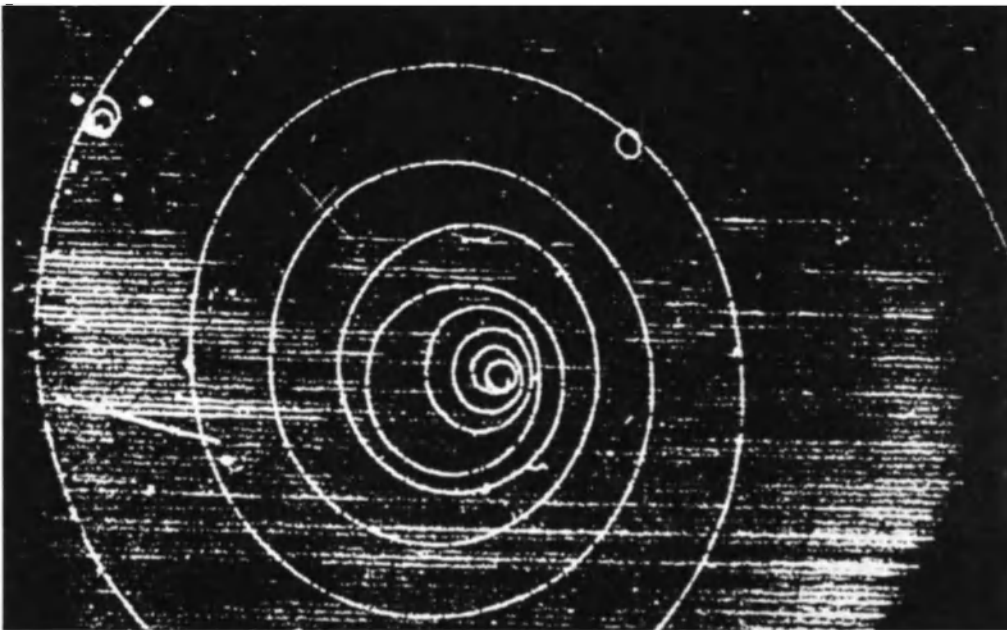


Foto © Alvaroz Group, Universidad de California

Igual sucede con los cristales cuya formación se efectúa en torno a imperfecciones llamadas dislocaciones en tornillo: la disposición ordenada de sus átomos adopta la forma de la espiral descrita por el sabio griego.

En un corte transversal de las fibras nerviosas de un feto o de un niño menor de un año el microscopio electrónico nos muestra formas espirales, lo cual ha inducido a pensar que la substancia que recubre dichas fibras se deposita a la manera del revestimiento aislador que envuelve los cables eléctricos. Otra estructura espiral del organismo humano es el caracol del oído y no es un azar que esa cavidad auditiva lleve tal nombre.

Pero volvamos al ejemplo de la hormiga que asciende hacia el vértice de un cono. Si se siente fatigada, tomará poco a poco un camino menos inclinado y, vista desde lo alto, la espiral por ella descrita parecerá cada vez más cerrada. Y si la fatiga aumenta en progresión geométrica, su recorrido describirá un tipo de espiral llamada equiangular.

La espiral equiangular ha sido objeto de numerosos estudios desde que el filósofo y matemático francés René Descartes la definió correctamente por primera vez en 1638. En esa figura, ▶

4

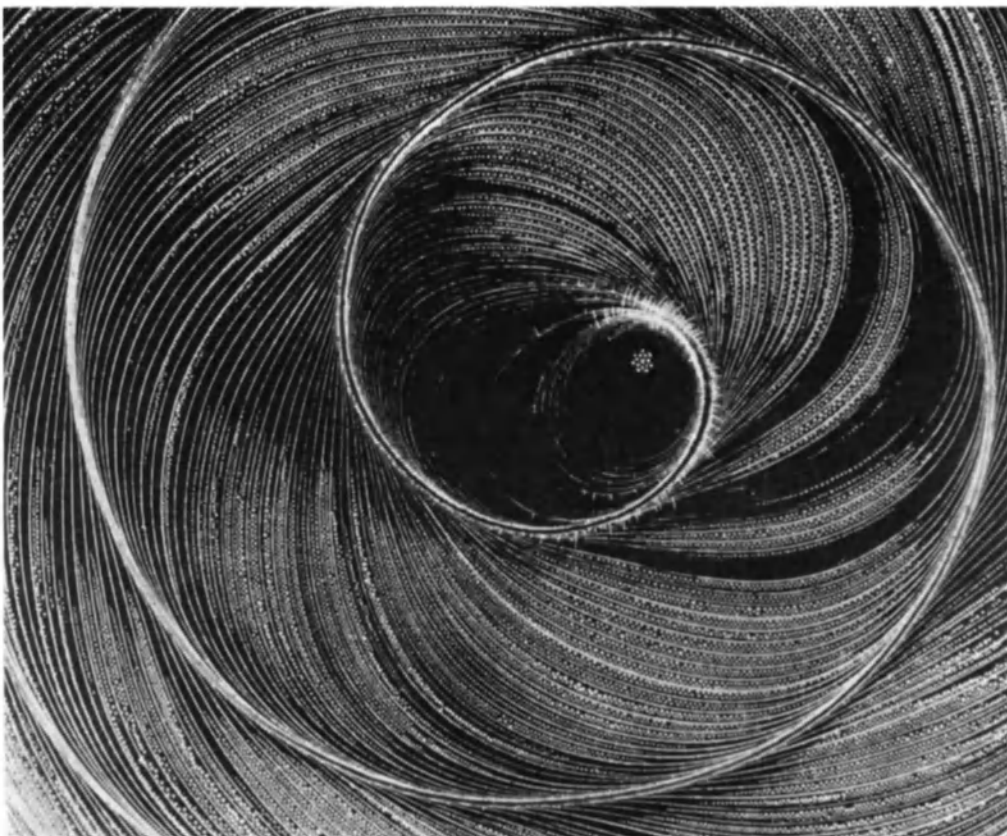


Foto © Jekabs Zvilna

► como su nombre indica, la curva corta todos los radios vectores en un ángulo constante. A un ángulo más agudo corresponde una espiral más abierta, y cuanto más abierto sea el ángulo más cerrada será la espiral.

Si un capitán de navío se empeñara en seguir un rumbo fijo indicado por la brújula, su recorrido cortaría todos los meridianos en un mismo ángulo y terminaría por describir una espiral equiangular que, teóricamente, le llevaría al Polo Norte o al Polo Sur.

Lo hormiga voladora también sigue una trayectoria equiangular cuando se dirige a un foco luminoso, debido a que, por una particularidad de sus ojos, no puede ver sino desde un ángulo fijo. Del mismo modo es frecuente que un piloto describa con su avión una trayectoria equiangular en su vuelo de aproximación al aeropuerto.

Sin embargo, estrictamente hablando, si las hormigas o el capitán de navío o el piloto de nuestros ejemplos siguieran una verdadera espiral equiangular, no arribarían nunca a su destino. Los puntos de llegada de cualquiera de esos recorridos son los llamados polos o puntos asintóticos, es decir que uno puede acercarse a ellos pero sin tocarlos jamás.

Entre las características de la espiral equiangular figura el hecho de que la longitud de los radios vectores aumenta exponencialmente a medida que la curva se aleja del centro. Fue el matemático suizo Jacob Bernoulli quien demostró en 1698 que el logaritmo del radio es directamente proporcional al ángulo de rotación. Debido a esta particularidad, la espiral equiangular es conocida también con el nombre de espiral logarítmica.

Bernoulli observó además que, si se aumenta la longitud de un arco cualquiera de la espiral, éste coincidirá forzosamente con otro arco de la misma. Esta propiedad invariante de la espiral logarítmica impresionó de tal modo al sabio suizo que dispuso que sobre su tumba se grabara bajo dicha figura geométrica la frase «Eadem mutata resurgo» (Al cambiar, vuelvo a ser la misma). Desgraciadamente, el escultor grabó por equivocación la espiral de Arquímedes en vez de la logarítmica en la lápida sepulcral, que actualmente se encuentra en la catedral de Basilea.

Con su rama que se arremolina y sus radios que se expanden exponencialmente, la espiral equiangular es una forma más dinámica y que con la rotación de la figura se desarrolla más rápidamente que la espiral de

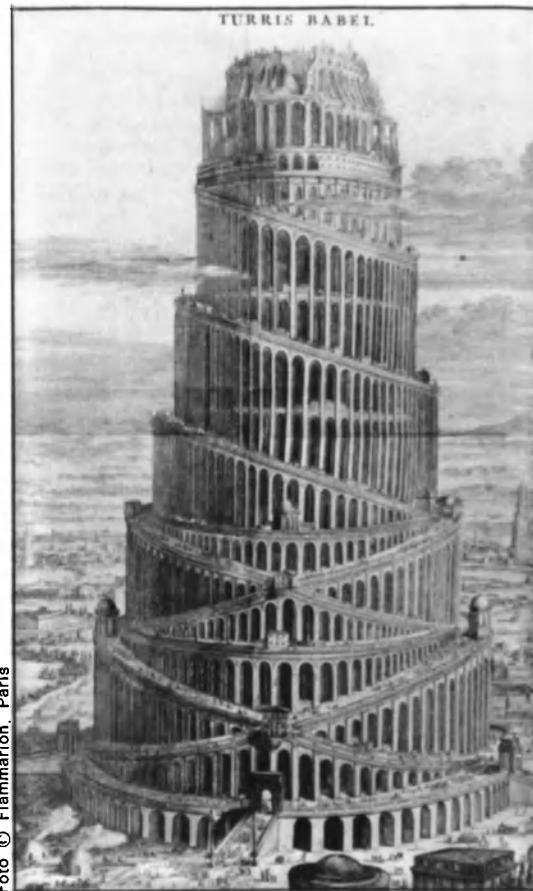


Foto © Flammarion, París

DE LA FLOR AL REBAÑO

De la piña a la coliflor, del ananás al girasol, la vida vegetal adopta a menudo la forma espiral en la ordenación de las semillas, los pétalos o las hojas. El célebre pintor japonés Hokusai (1760-1849) lo había advertido cabalmente, como lo demuestra la pintura reproducida abajo. En previsión de un crecimiento urbano continuo, el plano de la ciudad de Auroville, en la India (a la izquierda), presenta espirales similares a la flor del Japón. A la derecha, una manada de renos espantados se cierra en espiral sobre sí misma.



Foto © Chanéac, París

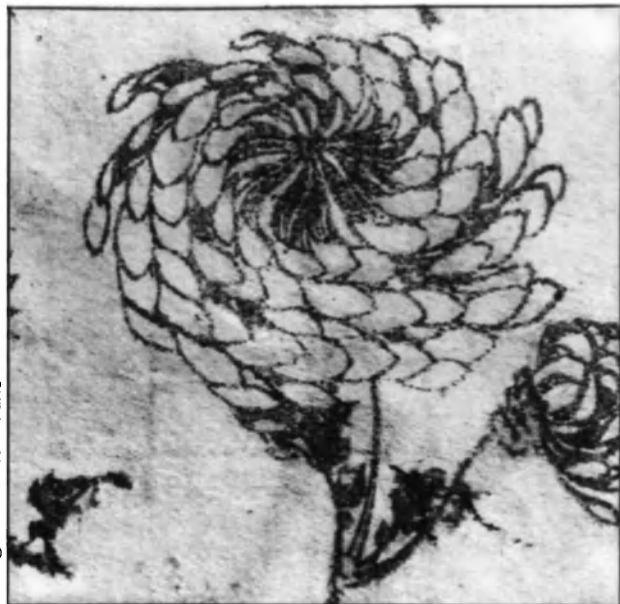


Foto © Flammarion, París

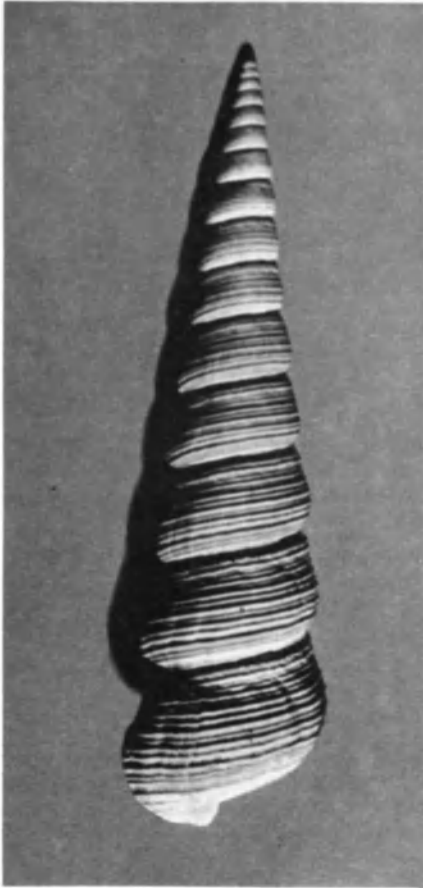


Foto © Francis Brunel, París

Arquímedes, la cual se expande con dificultad y lentitud.

En la naturaleza se encuentran muchos ejemplos de la espiral equiangular: el tejido de la tela de la araña *Epeira*, la distribución de las piezas leñosas de la piña y de los pétalos de la margarita y del girasol, la configuración de los huracanes, etc.

Pero acaso la espiral equiangular más perfecta es la que se forma en la concha del nautilo o argonauta lobulado. Cada una de sus celdillas aumenta de tamaño en una progresión geométrica: la curva corta los radios vectores en un ángulo de 85 grados. La concha se ensancha de manera invariable, es decir sin cambiar de forma, y ésta —debido a las condiciones que acabamos de señalar— no puede ser sino espiral.

Como sucede con todas las verdaderas espirales equiangulares, un corte horizontal del vértice o polo de la concha muestra una distribución de los segmentos idéntica a la de la

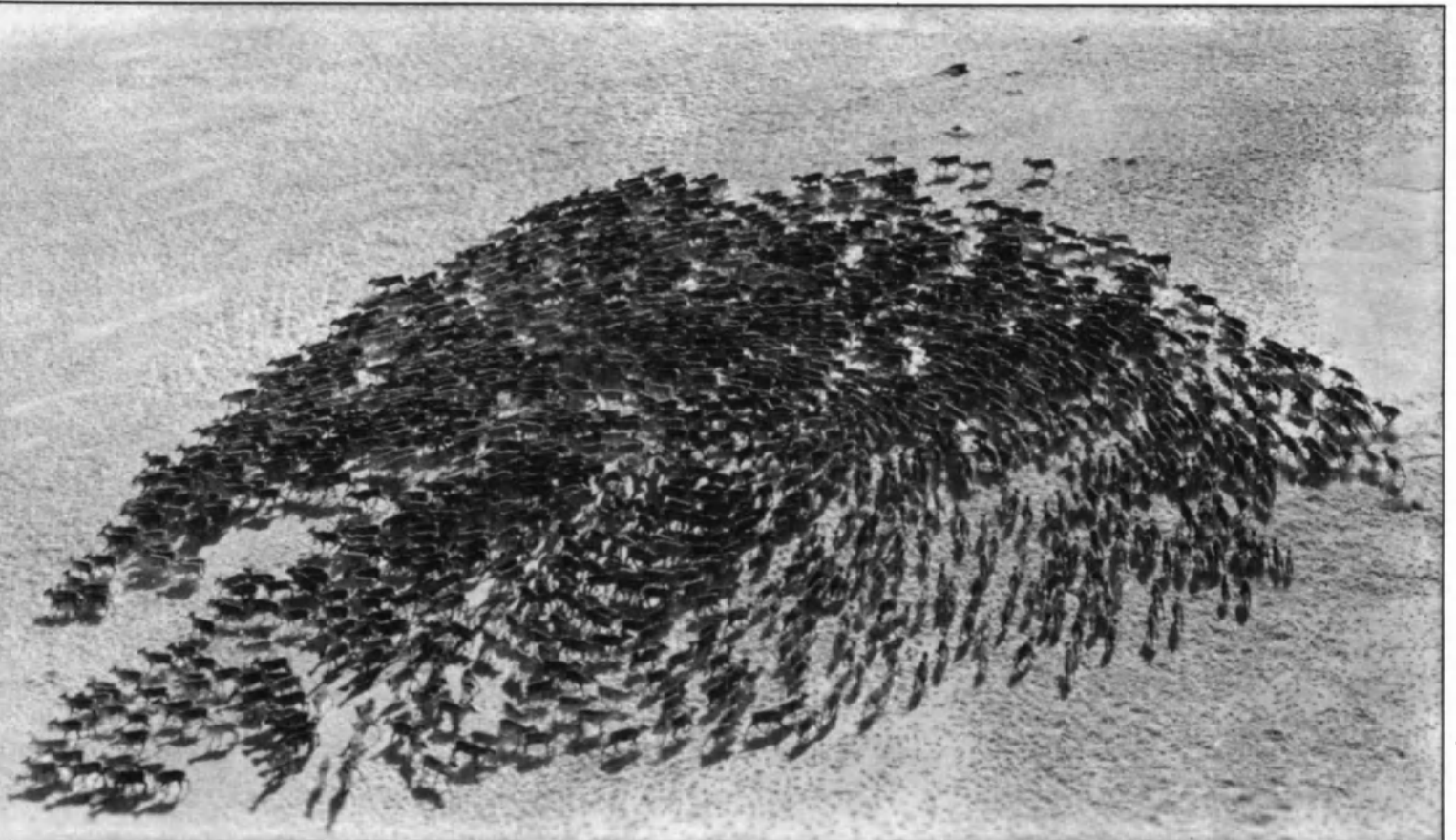
concha entera, excepto en lo que toca a sus dimensiones. La concha del nautilo crece únicamente por una de sus puntas y en este sentido se asemeja a los cuernos del rinoceronte o de la cabra montés, que tienen también una conformación espiral.

Las conchas de los foraminíferos, protozoarios microscópicos que viven en las aguas marinas, son igualmente espirales equiangulares. Una vez fosilizadas, forman los acantilados calcáreos y gran parte del limo que cubre el fondo de los océanos. Algunas de las conchas foraminíferas se desarrollan *dextrorsum* (hacia la derecha) y otras *sinistrorsum* (hacia la izquierda) a partir de su vértice. La dirección de la rotación depende de la temperatura del agua durante el crecimiento de la concha.

Estudiando la proporción de conchas *dextrorsum* y *sinistrorsum* que se encuentran en el fondo de los océanos se pueden determinar las temperaturas relativas que reinaron durante el periodo glacial (hace unos 600.000 o un millón de años) que es cuando esas conchas comenzaron a formarse. Basándose en la dirección de sus espirales, los geólogos dedicados a la exploración petrolera han podido descubrir correlaciones entre las estratificaciones de las diversas

EL ARTE, COMO LA VIDA, recurre frecuentemente a la espiral. Ejemplo, el movimiento helicoidal de la Torre de Babel en esta representación del siglo XVII que recuerda el de este caracol de un gasterópodo fósil.

Foto © Wideroes Flyveselskap, Noruega



► aguas petrolíferas para determinar si forman parte de la misma capa.

Aun no se ha descubierto el misterio de cómo se originan las espirales en los organismos vivos. En todas las estructuras embrionarias las células están generalmente dispuestas en sentido radial al formarse las primeras segmentaciones. A partir de la tercera (2^3), es decir cuando ya existen ocho células, se distingue la configuración espiral. La aptitud para formar espirales es, al parecer, una propiedad característica de la primera célula.

A este respecto es interesante advertir que, tratándose de dos gemelos idénticos, en la mayoría de los casos el cabello de uno de ellos se ensortija en sentido opuesto al del otro, uno se sirve usualmente de la mano derecha mientras que el otro es zurdo y ambos muestran una asimetría dental invertida.

Las espirales de mayor magnitud se encuentran en las galaxias y su diámetro es de millares de años luz. Se trata de conglomerados de estrellas en forma de espirales equiangulares de muchas ramas que tienen su centro en un polo común. Aproximadamente la mitad de todas las galaxias existentes son espirales y en la mayoría de éstas la forma es similar: espirales equiangulares dobles de 73 grados.

La galaxia que habitamos, y a la que generalmente llamamos Vía Láctea, es también una espiral. La Tierra se halla aproximadamente a 25.000 años luz —es decir prácticamente a mitad de camino— del centro, y gira en torno a éste, juntamente con las estrellas más cercanas, a una velocidad de unos 250 kilómetros por segundo.

Solía creerse que una galaxia espiral era como una rueda de fuegos artificiales que lanzaba estrellas desde su centro. Observaciones recientes han demostrado que esa interpretación es incorrecta, aunque hasta ahora los astrofísicos no han podido, en general, explicar su origen.

Muy diferente es el caso de los huracanes cuya forma espiral puede verse nitidamente en las fotografías aéreas. El aire cálido y húmedo que asciende durante la formación de una tormenta, sujeto a la rotación de la Tierra, produce un remolino vortiginoso que determina la forma espiral de las nubes. En el hemisferio sur los huracanes giran en el sentido de las manecillas del reloj y en el hemisferio norte en dirección opuesta.

Los pétalos de algunas flores y las semillas de ciertas plantas están dispuestos en grupos de espirales de sentido contrario. Los pétalos de la margarita y del girasol forman espirales equiangulares, unas hacia la derecha y otras hacia la izquierda, que se cortan o intersecan entre sí. Los pétalos crecen a medida que la espiral se aleja del centro. En la margarita se encuentran 21 espirales dextrorsum y 34 sinistrorsum; en el girasol gigante

34 y 55, respectivamente, aunque las flores más grandes de esta planta pueden contener hasta 89 y 144. Lo mismo sucede con las semillas de la piña del pino y de la piña tropical: 5 y 8 en la primera, 8 y 13 en la segunda.

Estos números constituyen los términos sucesivos de la llamada serie de Fibonacci, nombre del matemático italiano que la estableció en el siglo XII, y según la cual cada número es el resultado de la suma de los dos que le preceden: $1 + 1$, $2 + 1$, $3 + 2$, $5 + 3$, $8 + 5$, $13 + 8$, $21 + 13$, $34 + 21$, y así sucesivamente.

Hasta ahora hemos analizado las espirales según la longitud del radio vector, o sea desde el vértice o polo hasta la curva, o según el cambio del ángulo de rotación. Pero también se las puede definir de acuerdo con los cambios de la curvatura a medida que se desarrolla la espiral. Por ejemplo, en una espiral equiangular el arco de la curva tiende a achatarse mientras más se aleja del centro. En el círculo, en cambio, todos los arcos tienen la misma curvatura.

Existe, además, otro tipo de espiral llamada clotoide (del griego *clothos*, hilandera) que tiene dos polos o vértices fijos y dos ramas que se desenrollan en sentido contrario. En esta figura, la curvatura es más cerrada mientras más se aleja del punto equidistante entre los dos polos. Cada rama de la espiral clotoide, conocida también como espiral de Euler (matemático suizo que la estudió en 1744), es similar al resorte de un reloj cuyo enrollamiento en torno al eje del volante se mantiene constante cualquiera que sea la torsión ejercida.

Hay muchas personas cuyo cabello se ensortija a la manera de una de las ramas de la espiral clotoide. Si se examina al microscopio un corte transversal de ese tipo de cabello se advierte que es más liso que el cabello lacio y que un lado del mismo es más sensible que el otro a la humedad, por lo cual se expande y se ensortija. Lo mismo sucede con ciertos helechos que a menudo adoptan la apariencia de una rama de espiral clotoide debido al crecimiento desigual de las células en el ápice de la planta.

Al reflexionar sobre las espirales ¿puede encontrarse un denominador común válido para todas las que aparecen en la naturaleza, desde el átomo hasta las galaxias? Lo más que podemos decir, sin aventurarnos demasiado por el camino de las elucubraciones antropomórficas o teleológicas, es que dondequiera que existe un crecimiento centrífugo o fuerza radial, combinado con una rotación, se forma una espiral.

Gerald Oster



EL PINTOR Y LA ARAÑA

En su cuadro *La Industria*, del que vemos aquí un detalle, el gran pintor italiano del Renacimiento Veronese recoge el mito griego de Arachné, la hábil hilandera a la que Minerva, por despecho, convirtió en araña. Como es sabido, la araña construye su tela según un movimiento en espiral (véase *El Correo de la Unesco* de diciembre de 1969). Pero Veronese, a pesar de su genio, no se interesaba seguramente por las telas de araña. De ahí que su dibujo esté equivocado: la telaraña aparece dispuesta en polígonos paralelos.

Lápida grabada en 1867 en la aldea de Bogojevic (Yugoslavia) que representa al difunto Uros Simeunovic conduciendo con una mano a su hijo y con la otra un caballo. En las estelas funerarias de Serbia figuran a menudo junto a los personajes objetos, adornos, animales domésticos o pájaros (véase la contraportada).

EL ARTE SINGULAR DE LAS ESTELAS SERBIAS

Imágenes que nos miran desde el otro lado de la tumba

por
Duchan Stanimirovich

EL arte de venerar a los muertos existía ciertamente ya entre los eslavos del sur cuando, siendo todavía nómadas, invadieron los Balcanes para poblar unas regiones muy fuertemente influidas por el helenismo y por la presencia romana. De este arte se conservan vestigios en forma de tumbas de madera, esculpidas y adornadas. Varios ejemplares de ellas pueden verse en el Museo Etnográfico de Belgrado.

¿En virtud de qué milagro sustituyó la piedra a la madera? ¿Fue acaso la transformación de una civilización nómada en una civilización sedentaria la que impuso la permanencia de la piedra? ¿O se debió ésta al contacto con constructores y canteros? Este fenómeno de sustitución era ya manifiesto en los siglos XIV y XV, sobre todo en Bosnia con los monumentos bogomiles y, en menor grado, en Serbia. Esas landas o lápidas sepulcrales estaban esculpidas y, en la mayoría de los casos, incluían representaciones de la figura humana.

En todo caso, más tarde —hacia 1800— surgió de un modo repentino y sorprendente un arte sepulcral, que persistió durante todo el siglo XIX, alcanzando en él su apogeo, y que llega hasta el siglo XX, para desaparecer prácticamente en nuestros días, salvo unas pocas excepciones. Su cuna fue el centro de Serbia y la región principal donde se desarrolló Sumadija, al sur de Belgrado, con las ciudades de Kragujevac, Cacak, Ivanjica y Titovo Uzice.

La aparición de este arte no es un fenómeno aislado y no se limita a un

SIGUE EN LA PAG. 20

DUCHAN STANIMIROVICH, ingeniero yugoslavo, ha efectuado numerosos viajes en busca de objetos y de documentos originales. Su talento de descubridor ha contribuido a que se le considere como uno de los mejores fotógrafos aficionados del mundo.

Foto © D. Stanimirovich. París



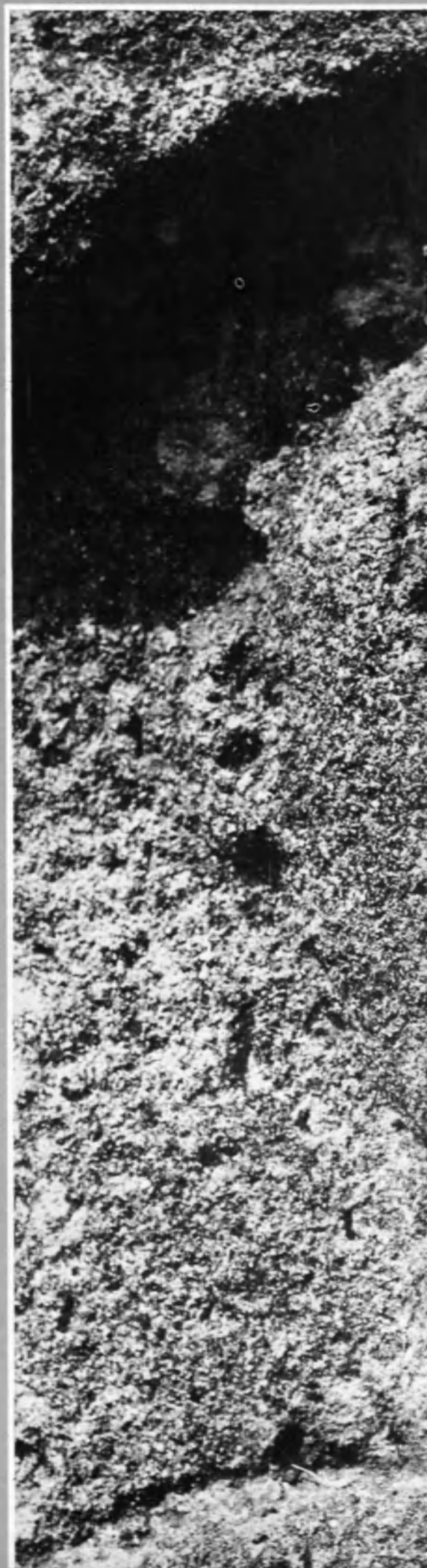
1



2



3



4



RETRATOS POSTUMOS

En el centro de Serbia (al sur de la Yugoslavia actual) surgió en el siglo pasado una forma particular del arte popular consistente en la talla y la decoración de lápidas sepulcrales. Las figuras esculpidas, de un realismo sorprendente, reproducen rasgos característicos de los difuntos. Aquí podemos ver una pistola sujeta al cinto de un soldado de la aldea de Mrcajevci (1), los pendientes y el peinado con flores de una hermosa mujer de Tresnjevica (2) y el paraguas de una anciana de Pogled (5). Cuando subsiste, la pintura pone de relieve uno u otro detalle del muerto, como los bigotes y las cejas de este soldado (3), pero el tiempo y la intemperie han borrado por lo general toda huella de color, lo que a veces confiere al rostro una fuerza y una serenidad extraordinarias (4).

5



pequeño número de puntos diseminados en el espacio. Abarca todos los pueblos y villorrios de Sumadija, rebasando a veces esa zona privilegiada. Se trata de un arte que consiste en representar a los muertos y en perpetuar su recuerdo precisando bien lo que fueron y lo que hicieron, para lo cual se recurre simultáneamente al cincel que labra la piedra y al pincel que le presta el color.

Pueden verse en esas piedras los personajes, los objetos que les acompañaron en vida, los atributos de su oficio o profesión y muchas veces, a un lado de la estela, el árbol de la vida que brota de una maceta y culmina en una fronda que picotea una paloma, símbolo del alma del difunto. Pero el arte de reproducir la vida queda superado y relegado a un segundo plano por la intensidad de la verdad psicológica: una coqueta que nos contempla, un pesimista en el que las comisuras plegadas de los labios evocan la sempiterna decepción. La contemplación y la vida interior se transparentan a través de unos párpados cerrados. Surgen sin cesar los soldados, en grupo o uno a uno, eternamente firmes en su recuerdo de batallas perdidas y de ilusiones conquistadas.

Toda la humanidad está representada, en apariencia inmóvil, despreocupada de todo, de su propia salvación y de los deseos de la carne.

No cabe negar la originalidad de este arte ni su excepcional diversidad. Es evidente, además, su parentesco con un verdadero arte popular, nacido entre los campesinos. Un espíritu curioso y atento podría hacerse hoy una idea de la evolución de la sociedad serbia, que pasó progresivamente de la vida rural a la urbana, recurriendo a esos puntos de referencia que son las laudas o piedras sepulcrales.

¿Qué es lo que origina la calidad de este arte singular que, a priori, podría calificarse de arte menor? Preciso es reconocer que sus artífices eran verdaderos maestros que supieron crear una obra original, sin mengua alguna de la espontaneidad. No falta nunca una emoción, a veces contenida pero siempre presente y, a menudo, preñada de humor.

No es ello de extrañar si se piensa que el pueblo serbio ha sentido siempre la necesidad innata de perdurar y de expresar su voluntad de permanencia. Incluso en una sociedad agrícola de posibilidades muy limitadas, los mejor dotados supieron encontrar, gracias a su vocación, un cauce para su necesidad de creación en esa estatuaria pintada, humilde, pegada a la tierra, unida íntimamente a la vida cotidiana. Esto explica su riqueza y su diversidad.

Pero el desarrollo de una civilización urbana trajo consigo una mutación de las fuentes de inspiración de esos artistas, cuyo oficio pasó poco a poco a prevalecer sobre la vocación, y los muy contados profesionales que todavía hoy labran piedras sepulcrales

no poseen ni la sobriedad técnica ni la lozanía de inspiración ni la espontaneidad de ejecución de los antiguos maestros.

En la mayoría de los casos se trata de bajorrelieves. En último extremo, basta en ciertas ocasiones con un simple trazo ahondado, sin modelado alguno. Existen, sin embargo, laudas talladas con una forma abombada, pero son muy escasas.

Muy probablemente, las piedras fueron al principio de mármol blanco, procedente de las canteras de Studenica, en donde existen desde tiempo inmemorial canteros famosos en todo el país. Dada la muy prieta textura del mármol, ha desaparecido la pintura, de la que quedan sin embargo ciertos rastros.

Más tarde se utilizó una piedra muy porosa, integrada por un conglomerado de granos muy finos. Estas piedras tenían la ventaja de que podían labrarse más fácilmente que el mármol y absorbían además los colores, por lo que han podido llegar hasta nosotros. Debido a la acción del tiempo y de las intemperies, las lápidas tienen hoy una pátina maravillosa. En otros casos, la piedra presenta una superficie plana exterior, mucho más porosa todavía, que sirve de soporte a los colores.

En ciertas laudas aparecen frases, máximas o un relato de las circunstancias de la muerte del difunto y de las particularidades de su carácter como puede verse por los siguientes ejemplos:

- *¡Ay de mí Soy como una triste flor que floreció demasiado pronto y se marchitó muy de prisa, como una rosa agostada bajo el ardiente sol.*
- *Lejos de mi hogar, las flores serbias no florecerán sobre mi tumba. Decid a mis deudos que no volveré nunca más.*
- *Fue muerto a pesar. suyo por un guardia en presencia de las autoridades. (Descripción elíptica de una ejecución.)*
- *Acércate, viajero y hermano muy querido, no te guardo rencor. Contempla donde reposa mi juventud.*
- *Aquí descansa en paz Kruna, primera mujer de Ljubomir Tadic. Ha querido descansar de sus fatigas. Perdónanos nuestros pecados. Tu afligido esposo Ljubomir y su segunda esposa Ljubovanka.*
- *Descanso mientras tú me miras. Preferiría que estuvieras tú en mi lugar y poder contemplarte yo.*

De estas lápidas no se desprende desesperación alguna, sino sólo una cierta melancolía, mucha serenidad, una aceptación resignada de un destino a veces injusto y una filosofía simple de la vida.

Estas obras van a sufrir a su vez una segunda muerte, por obra de las intemperies, del tiempo y de las negligencias.

Duchan Stanimirovich



Plano del centro de París en el que se indica, en uno de los sectores más antiguos de la ciudad, la ubicación de las dos zonas contiguas en que se está llevando a cabo una audaz operación de urbanismo. A la derecha, el Centro Beaubourg, actualmente en construcción, que va a ser un verdadero palacio de la cultura contemporánea dotado de una gran biblioteca, de colecciones de arte moderno, de un equipo audiovisual sumamente perfeccionado, etc. A la izquierda del Centro, el sitio que ocupaba el Mercado Central de París (Les Halles) donde se está edificando ahora un vasto complejo dedicado al comercio y a los esparcimientos.

Del París al de

Transformación urbanística y cultural del centro de la capital francesa



Plano © Blondel la Rougery, París

de ayer mañana

por Nino Frank

EN toda ciudad nueva o en rápido crecimiento un urbanismo bien concebido puede contribuir en cierto modo a conciliar el crecimiento con una inserción racional y elegante en el medio ambiente.

No cabe decir lo mismo de las grandes ciudades que datan de hace mucho tiempo: se han ido formando lentamente, a menudo caprichosamente, a lo largo de los siglos y en ellas, la mayoría de las veces, no se puede recurrir sino a operaciones fragmentarias de saneamiento o reordenación, en particular cuando afectan a

su «centro histórico» que suele ser, el centro mismo de la ciudad.

En esas grandes urbes todo confluye y converge hacia ese centro archipolado. Circulación intensa, predominio de los locales para oficinas, acumulación de vestigios y, por lo mismo, hacinamiento humano y decrepitud de los edificios, todo ello crea a menudo una amplia zona insalubre en la cual el urbanismo tropieza con innumerables problemas, muchos sin solución.

No cabe duda de que hay que renovar el *habitat* para adaptarlo al futuro, pero nada puede hacerse cuando se trata de ese corazón de una ciudad en el cual la vida se concentra y se aglomera, desde siempre, formando un nudo casi inextricable. Regenerar ese centro, recrearlo en cierta manera, no es para los especialistas sino un sueño que sólo podría concretarse gracias a un improbable cataclismo.

Y he aquí que ese «cataclismo» se ha producido en París y que el sueño de los urbanistas ha pasado a ser una

NINO FRANK, escritor y periodista suizo, ha dedicado innumerables artículos a la literatura y al cine. Es autor de piezas para la radio y la televisión y de libros sobre la vida literaria y artística de París, entre los cuales cabe mencionar *Montmartre* o *les enfants de la folie* (*Montmartre* o *los hijos de la locura*) y *Mémoire brisée* (*Memoria rota*), dos volúmenes en los que relata sus encuentros con escritores como *Joyce*, *Scott Fitzgerald*, *Beckett*, *Malraux* y otros. Durante muchos años ha trabajado en la *Unesco*.



Foto Centro Beaubourg, París

1

3

► realidad. En efecto, la inmensa operación de reestructuración que se lleva a cabo actualmente en pleno centro de la ciudad es, al mismo tiempo, excepcional y aleccionadora y, por ende, ejemplar. No es pues de extrañar que haya suscitado ya un gran interés internacional, sobre todo porque las autoridades competentes han decidido que sea el resultado de una labor creadora en la que habrán participado, junto a urbanistas y arquitectos franceses, especialistas de otros países.

Esta operación audaz se realiza en el centro casi geométrico de París, en el barrio que durante mucho tiempo fue la sede del mayor mercado de la ciudad y junto a calles que forman parte de un eje vial de importancia continental desde la más alta Edad Media: la ruta que va de Flandes al Mediterráneo y que atraviesa París de norte a sur. Con el curso de los siglos se formó otro eje, de la mayor importancia para la capital francesa, y que la cruza de este a oeste, desde el antiguo y noble barrio del Marais—centro de la ciudad en la época de los reyes Valois— hasta los boscosos suburbios occidentales. La intersección de esas dos grandes vías se encuentra exactamente allí donde se alzaba el gigantesco Mercado Central, Les Halles de París.

22 Pero a la larga este barrio se volvió decrepito y sumamente denso debido a la convergencia de la circulación tanto subterránea como de superficie, y ello en dos sectores distantes y separados que las circunstancias habían unido en un solo conglomerado Al oeste del eje norte-sur, la animación nocturna de Les Halles a donde llegaban desde el crepúsculo hasta el alba vehículos cargados de víveres y donde se esparcían los residuos y desechos de ese «vientre de París» como lo llamó Zola en una de sus grandes novelas. Al este, otra zona, la de Beaubourg, una de las más antiguas de la capital, que toma su nombre de una calle contigua (literalmente «burgo hermoso», así llamada antaño por el encanto de sus habi-

tantes), que fue sede del dinero y de la banca, desde las primeras oficinas de prestamistas lombardos a fines de la Edad Media hasta el financiero escocés John Law y su fabulosa bancarrota en el siglo XVIII. Más tarde, esta zona llegó a ser la más mefítica y decrepita de la ciudad.

Estos son los dos sectores contiguos en los que hoy día se realiza una experiencia urbanística sin precedentes por su audacia. En el decenio de 1930, cuando la zona de Beaubourg, con sus callejuelas convertidas en dramáticas sentinas y sus edificios a punto de desmoronarse, fue totalmente arrasada, no quedó de ella sino un enorme solar que el tentacular Mercado Central no tardó en anexarse para convertirlo en un indispensable parque de estacionamiento de vehículos. Y esa situación habría podido perpetuarse si, después de la última guerra, la otra zona, la de Les Halles propiamente dicha, demasiado invasora e insuficiente a la vez, no hubiera sido también condenada a desaparecer.

Los días 4 y 5 de marzo de 1969 tuvo lugar el acontecimiento que se ha calificado de «la mayor mudanza del siglo» en la capital francesa: abandonando los célebres pabellones metálicos que el arquitecto Baltard construyó durante el Segundo Imperio, el «vientre de París» se trasladó a las afueras. Con ello recobró su característica inicial: en efecto, en el siglo XII el primitivo mercado de París, situado en ese lugar, se hallaba fuera de los muros de la ciudad.

Gracias a ese desplazamiento colosal se han podido liberar unas quince hectáreas de superficie—diez de Les Halles y cinco de Beaubourg—, proporcionando así a los urbanistas la oportunidad soñada para sanear y, aun más para volver a construir de arriba abajo el centro de una ciudad.

Como es lógico suponer, no tardaron en presentarse proyectos de construcciones y de instalaciones monumentales que pretendían agrupar en ese sitio ministerios, facultades de la Universidad de París y otros servicios,

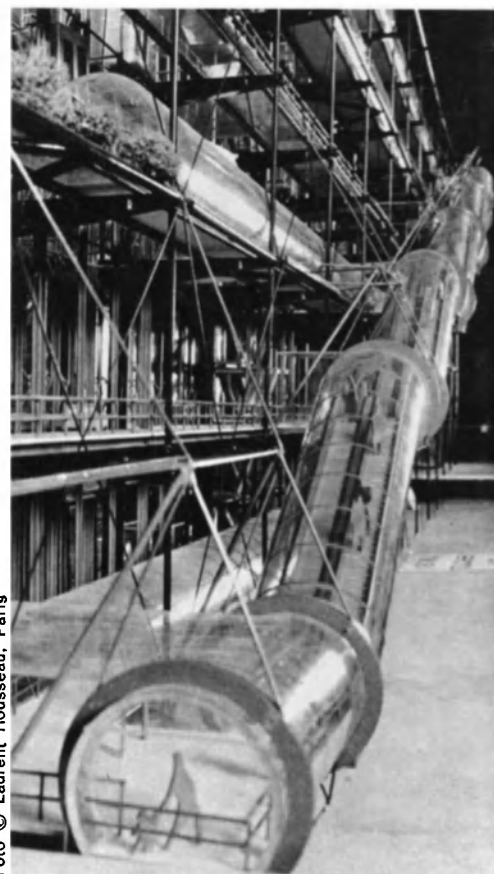


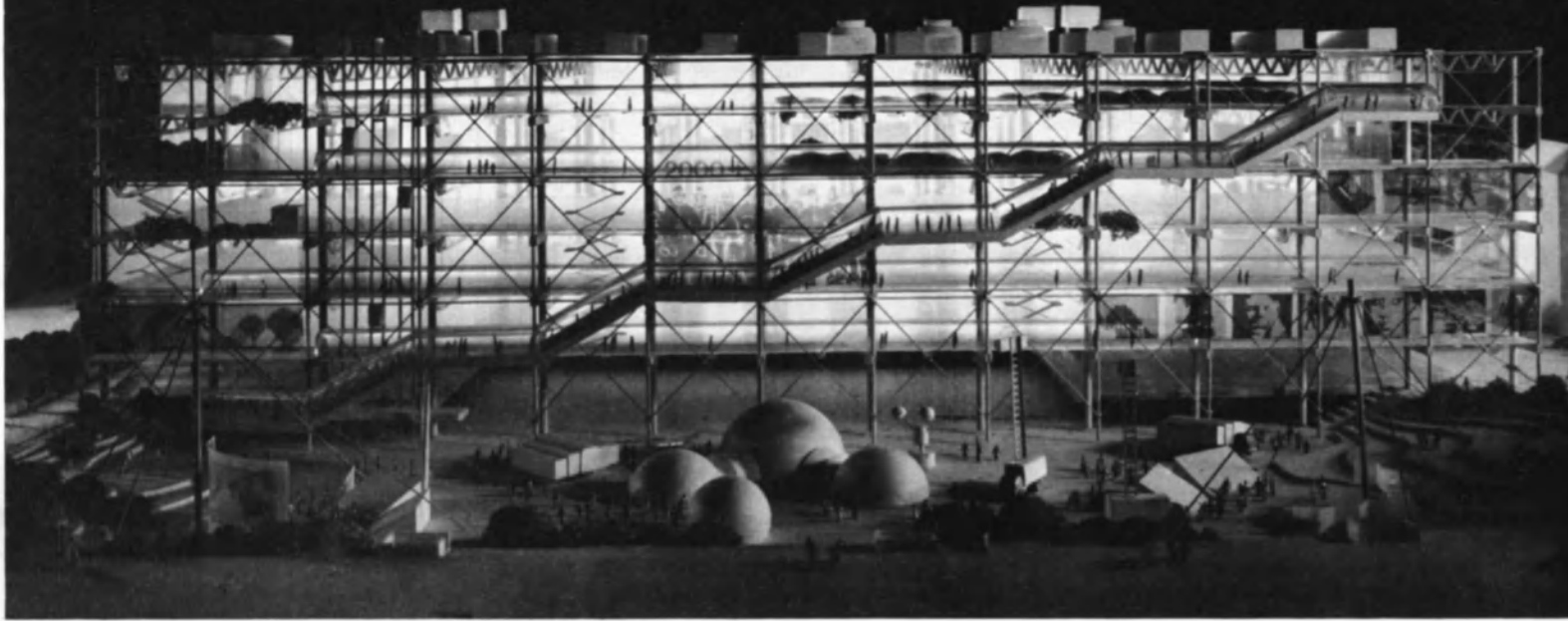
Foto © Laurent Rousseau, París

2

con lo cual no se habría hecho sino sustituir un mal por otro, la congestión del tránsito nocturno por la del diurno, mucho peor aun.

Fue entonces cuando, por fortuna, predominaron otros criterios: ¿Por qué no convertir esas quince hectáreas en un oasis urbano, en un lugar de descanso del ajetreo cotidiano? ¿Y por qué no dedicarlas a una doble finalidad, restituyéndole a cada zona su autonomía y su personalidad originarias: por un lado, levantar en el sitio donde se encontraba Les Halles un centro comercial destinado a las grandes transacciones y asimismo al esparcimiento, y por otro, poner la zona de Beaubourg al servicio de la cultura instalando allí, en particular, los museos parisienses de arte moderno? Condición primordial será la de que en ambas zonas la circulación quede rigurosamente reservada a los peatones, creando las condiciones propicias para un tranquilo callejeo.

La realización de tan ambicioso proyecto está en marcha: en el corazón de París se abren cráteres inmen-



DE SOLAR DE APARCAMIENTO A PALACIO DE LA CULTURA

En la Plaza Beaubourg, situada en el corazón de París y que durante algunos años sirvió de lugar de aparcamiento (1), va a edificarse un gran centro cultural, el Centro Beaubourg, que, según las palabras de su director, Robert Bordaz, «ofrecerá al público la imagen viva e instantánea del arte en el proceso de su creación». En la maqueta (3) pueden advertirse los rasgos originales de la construcción en estructura metálica con inmensos ventanales de cristal. Los visitantes pasarán de un piso a otro por escaleras mecánicas (2 y 4) instaladas en cajas transparentes y adosadas a la fachada a fin de dejar el máximo de espacio libre en el interior del edificio.



Fotos © Bernard Vincent, París

4

Los solares y los solares en construcción son tan extensos y profundos que en uno de ellos se han filmado, durante una pausa de los trabajos, escenas de una parodia de película del Oeste.

Esta operación de urbanismo, instructiva desde múltiples puntos de vista, es particularmente aleccionadora por las soluciones de tipo arquitectónico. En lo que respecta a la antigua zona del Mercado Central, que es la más extensa, se trata de una reestructuración a largo plazo ya que la terminación de los trabajos no está prevista sino para 1982 o 1983. A más de los edificios de superficie el proyecto contempla una construcción de profundidad extraordinaria: 25 metros bajo la tierra. En ella, en cinco niveles con un total de unos 50.000 metros cuadrados escalonados en forma de una pirámide invertida y hueca, se se instalará un «Foro», sector dedicado a las diversiones y al callejeo, con tiendas, restaurantes y cines, e iluminado durante el día con la luz natural que atravesará una serie de terrazas.

Pero es otro elemento del proyecto el que dará a ese centro económico y a su Foro un ambiente singular y cautivador: rodeándolos por todas partes habrá unas cinco hectáreas de parque urbano, verdadera fiesta de la vegetación y centro de exposición de la naturaleza. El arquitecto paisajista inglés Russel Page, que está preparando los planos, quiere añadir a los castaños y tilos que habitualmente pueden encontrarse en la ciudad, las plantas más exóticas: cedros del Himalaya, alerces del Canadá, tuliperos de Virginia, serbales del Tibet, de modo que ese lugar dedicado al esparcimiento y a la ensoñación esté florido todo el año, incluso en invierno. Más aun —maravilla de las maravillas en París—, habrá un césped en el que ya no estará prohibido caminar o tumbarse, un arroyo y unos estanques a flor de tierra donde chapotear o bañarse.

Por uno de esos caminos arborescentes —y también por los pasillos subterráneos si se quiere evitar la circulación de peatones— se llegará

en poco tiempo a la otra zona. Se pasará así de un mundo a otro en el cual, de haber un comercio, será el de las ideas y el de las nuevas creaciones del arte y de la cultura. Es allí, en efecto, donde se levantará en 1976 el Centro Beaubourg. Será un edificio singular, una especie de navío claro, transparente y luminoso cuyas estructuras se yerguen ya hacia las alturas.

Cerca de ese sitio está la vieja Fuente de los Inocentes, obra del gran escultor francés del siglo XVI Jean Goujon, que recuerda el osario medieval en el que François Villon —el primer poeta de Francia, de sus calles y de sus caminos— iba a soñar, un siglo antes, frente a una *Danza macabra* pintada en sus paredes.

Muy cerca también, el recuerdo de una taberna en la que, bajo el reinado de Luis XIV, se reunía el gremio de los maestros de baile dirigido por el llamado «rey de los violines»: en 1661 ese gremio recibió, como privilegio, el título de Academia Real de Danza y más tarde, tras su fusión con la Academia Real de Música, dio origen a la

► Opera de París que ha conservado esos títulos. Como puede verse, la cultura (ya internacional en esa época, puesto que según la leyenda en ese barrio nació en el siglo XIII Giovanni Boccaccio, autor italiano del *Decamerón*) no es extraña a esos lugares.

Fue en 1969 cuando Georges Pompidou, Presidente de la República Francesa, anunció la fundación del Centro Beaubourg, que llevará su nombre por decisión adoptada tras su muerte. En 1972 el Presidente declaró: «Quisiera de todo corazón que París contara con un centro cultural que fuera a la vez museo y centro de creación, en el que las artes plásticas convivieran con la música, el cine, los libros, los experimentos audiovisuales. Como es lógico, la creación seguiría las tendencias del arte moderno y evolucionaría constantemente.»

De ese modo, la idea inicial de un simple museo al que se trasladaran, enriquecidas, las colecciones de arte moderno ha cobrado las dimensiones de la noción de una cultura viva. Así pues, como construcción material el centro deberá tener la envergadura de una catedral pero, ante todo, la animación constante de un barco, como ha dicho uno de los coautores del proyecto, el arquitecto Renzo Piano: «La analogía con el navío es exacta en varios aspectos: el de la estructura, el de la escala y sobre todo el de las relaciones de la construcción con un medio circundante en movimiento.»

En 1970 Francia convocó por primera vez, tratándose de una obra de este tipo, un concurso entre los arquitectos del mundo entero a fin de destacar el carácter internacional de la empresa. Se recibieron 681 proyectos de los cuales 491 eran obra de equipos de arquitectos extranjeros. El jurado, también internacional, del cual formaban parte entre otros Oscar Niemeyer (Brasil) y Philip Johnson (Estados Unidos), escogió inicialmente 31 proyectos y luego se pronunció definitivamente por el de los arquitectos italianos Renzo Piano y Gianfranco Franchini y del británico Richard Rogers.

Se trata de un proyecto de gran audacia técnica y al mismo tiempo sen-

cillo y puro en sus formas. El edificio, como una inmensa jaula de luz —42 metros de alto, 60 de ancho y 166 de largo—, consistirá en una armazón metálica con grandes vidrieras dis- tribuidas en trece tramos. Tendrá cinco pisos, cada uno con una superficie de 7.500 metros cuadrados, lo que ha provocado el comentario humorístico de los arquitectos: «Lo bastante para construir dos campos de fútbol en cada piso.» Y en el interior no habrá ninguna separación, ni el más mínimo pilar o poste. Las máquinas para el suministro de aire acondicionado, de electricidad y otros servicios se instalarán en lo alto del edificio.

Para liberar totalmente el espacio interior la circulación se hará por las fachadas, mediante escaleras mecánicas que estarán protegidas por paredes transparentes. Será como un camino inclinado para un paseo deslumbrador, ya que a medida que se ascienda, mientras por un lado podrá verse la animación interior del edificio, el visitante tendrá por el otro todo París ante sus ojos: las torres de la catedral de Notre-Dame, el Sena, la cúpula del Panteón e incluso el verdor de las bosques y llanuras distantes. Ya sea que se suba o que se baje, todo será como el movimiento de una marea y el lento cabeceo de una nave transparente.

En cuanto a la actividad cultural que se realizará en el interior de la audaz creación arquitectónica, están, ante todo, las artes plásticas, razón de ser inicial de este Centro. Se trata de una sección considerable puesto que en ella se reunirán dos organismos ya existentes: el Museo de Arte Moderno de París, cuyas colecciones estarán dispuestas en tres pisos del palacio de cristal, y el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, creado para fomentar la creación más moderna y de inspiración más libre.

El museólogo sueco Pontus Hultén dirigirá durante cinco años el departamento de artes plásticas. Hultén, quien en 1956 creó el Moderna Museet de Estocolmo, se ha ganado una reputación mundial por su ruptura con la museología tradicional, es decir con la exposición simple y llana de obras



Fotos © Laurent Rousseau, París

LA PROTECCION DE LOS INOCENTES

La Fuente de los Inocentes, obra de Jean Goujon, célebre escultor francés del siglo XVI, se levanta en la zona del centro de París donde se está llevando a cabo un vasto plan de reestructuración urbanística. Las fotografías muestran la fuente tal como se la podía ver antes de que comenzaran los trabajos y la construcción metálica sobre puntales de acero con que se la protege durante las excavaciones. (Véase también la foto de la página siguiente.)

Foto J. Quideau © Gamma, París

UN "WESTERN" EN PLENO PARIS

Estos jinetes que avanzan sobre los escombros de Les Halles son actores de una parodia de película del Oeste, *Touchez pas à la femme blanche*, del realizador italiano Marco Ferreri, filmada durante una pausa de los trabajos de reordenación urbanística de la zona parisiense de Les Halles. En la página siguiente, una vista general del inmenso cráter del que va a surgir un complejo arquitectónico destinado al comercio y a las diversiones. Al fondo, en el centro de la foto, la Fuente de los Inocentes dentro de su caja protectora.



célebres, y por su concepción de un «arte en movimiento».

En efecto, no basta con exponer un cuadro o la obra íntegra de un artista, a menudo «difícil» de comprender, como Chirico, Picasso, Hartung, sino que es preciso ayudar al público a captar unas formas artísticas que no le son familiares todavía en cuanto a técnica, concepción, sensibilidad. Asimismo, para la comprensión de una obra, es indispensable conocer las condiciones sociales e históricas que han rodeado al artista y las repercusiones que en su obra pueden tener las otras artes: música, literatura, cine. Así, a partir de un bodegón cubista de Picasso se puede descubrir, por ejemplo, una máscara africana que se destaca sobre un fondo de paisaje español, en un ambiente creado con poemas de Guillaume Apollinaire y música de Erik Satie llevada a la escena por los ballets rusos.

«Hay que darle a la gente la oportunidad de sorprenderse, suele decir Pontus Hulten; hay que darle la posibilidad de que reaccione, que acepte o rechace la obra de arte.»

Habrà, además, un centro de documentación en el que se podrán consultar libros, películas, microfilms, manuscritos y grabaciones; salas para exposiciones temporales, galerías experimentales y estudios que podrán ser adjudicados a los artistas para que realicen sus obras en el mismo local.

Otra sección importante del Centro estará dedicada a la creación industrial. Allí se expondrá todo cuanto desde el objeto —y, por ende, el diseño— hasta el urbanismo en gran escala contribuye a formar o a transformar el medio ambiente. En una superficie de 2.000 metros cuadrados se instalarán una computadora que responderá a las preguntas del público y de los profesionales, exposiciones temporales y una galería retrospectiva dedicada a la evolución histórica de la creación industrial en el mundo entero.

Pero la cultura es además, y en primer lugar, lectura. Por eso el Centro Beaubourg contará con una biblioteca grande y singular formada por no menos de un millón de documentos a los cuales —hecho excepcional en

Francia— los visitantes tendrán libre acceso. Animada de un modo distinto, una especie de universidad sin muros, la biblioteca será particularmente rica en obras sobre la actualidad y una sección importante de ella estará dedicada a los niños. Según el proyecto, esta sección ocupará una superficie total de 15.000 metros cuadrados, escalonada en tres niveles.

Los medios audiovisuales ocuparán el lugar que les corresponde en el Centro Beaubourg. Habrá, ante todo, una cinemateca —verdadero museo de la imagen—, emanación de la Cinémathèque Française de tan gran proyección internacional, y que estará dirigida precisamente por Henri Langlois, el fundador de ésta.

Gracias a un equipo sumamente perfeccionado, los medios audiovisuales llegarán a todos los pisos de ese palacio de vidrio. Habrá estudios de grabación, salas de audición y de proyección (siete salas de cine con una capacidad que oscilará entre 40 y 800 personas), teatros, salas de música y una red general de televisión en circuito cerrado, susceptible de entrar en contacto con el exterior, que transmitirá sus programas a todos los rincones del edificio. Asimismo, habrá estudios cinematográficos con salas de montaje y estudios de televisión en los que se podrá producir, entre otras cosas, video ligera (véase la página 9).

Finalmente, cabe destacar otra creación de esta inmensa central de la cultura: la «medioteca» en la que estarán integrados todos los medios de comunicación, desde las diapositivas hasta los impresos, las videocasetas y los videodiscos, desde las películas de 8 mm hasta las de magnetoscopio.

Frente a la fachada principal del Centro Beaubourg se extenderá una «Piazza» cuya superficie de unos 10.000 metros cuadrados será aproximadamente la misma que ocupará el edificio. Está concebida como un lugar de esparcimiento, de paseos y de juegos en el cual podrán improvisarse múltiples actividades en torno a cúpulas neumáticas o bajo carpas, todo ello en un ambiente, poco corriente en París, de verdor y de árboles.

Esa plaza conducirá a un importante anexo del Centro: una construcción

subterránea de cinco pisos en la que funcionará un instituto de investigaciones y de coordinación acústico-musicales. En este laboratorio de la música de mañana, animado por el célebre compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez, los creadores e investigadores, junto con especialistas en ciencias de la acústica y de la informática, efectuarán experimentos y búsquedas en la esfera de la música y el sonido. Quizá algún día se produzca una revolución musical precisamente en ese sitio que no será en absoluto un lugar de cita para iniciados: incluso fuera de las horas de concierto, el público podrá asistir al instituto y sorprender en las pantallas de televisión a músicos y científicos dedicados a su trabajo.

Todo esto surgirá pronto a la superficie de la tierra. Pero en una extremidad del terreno puede verse ya una primera realización del Centro: se trata de la escuela de Saint-Merri (así llamada por la admirable iglesia cercana a ella) dedicada a la libertad de invención. No habrá separaciones ni en el recinto propiamente dicho ni en la concepción misma de la enseñanza. En ella funcionarán (durante el día para unos mil niños y por la noche para los adultos) seis talleres —de modelado, pintura, cine, fotografía, video ligera e historietas ilustradas— bajo la orientación de especialistas en esas materias.

Esa «escuela sin muros», sin compartimientos estancos, corresponde a la concepción arquitectónica del Centro Beaubourg y concretiza la decisión de no establecer divisiones en la cultura. En efecto, el Centro en su totalidad no ha sido concebido como una simple yuxtaposición de actividades autónomas sino como un espacio en el que puedan circular sin trabas, entre los diferentes puntos de interés, las diversas corrientes de la inquietud humana, un espacio abierto al libre intercambio de ideas.

Se prevé desde ahora que ese inmenso complejo arquitectónico y cultural recibirá cada día a unos diez mil visitantes, gran parte de ellos provenientes del extranjero.

Nino Frank

Foto © Laurent Rousseau, París



EL ARTE MUTILADO

La reconstitución de obras de arte desmembradas constituye una operación sumamente delicada y compleja, particularmente cuando los diversos elementos que se trata de reunir son propiedad de museos o de coleccionistas de distintos países. Para que una operación de ese tipo tenga pleno éxito, hay que combinar a menudo la investigación histórica y las técnicas del detective con la diplomacia, la buena voluntad mutua, el gusto artístico y el sentido crítico. De la envergadura del problema da fe la obra que la Unesco acaba de publicar, *Inventario ilustrado de obras desmembradas célebres de la pintura europea*, con la que se inicia una etapa importante de la acción mundial que la Organización lleva a cabo en esta esfera y cuyos aspectos esenciales expone el siguiente artículo.

por **Selim Abdul Hak**

DESDE los tiempos más remotos un número incalculable de obras de arte han sufrido las devastadoras consecuencias de las guerras, las invasiones y las conquistas. La fuerza simbólica que encarnaba en las mismas movía a los vencedores a enseñarse con ellas. En efecto, destruir completamente las glorias nacionales o los testimonios históricos que esas obras representaban era el resultado natural de una política deliberada encaminada a disminuir o aniquilar la personalidad de las naciones vencidas.

También en los conflictos armados tiene su origen la deplorable práctica consistente en llevarse las obras de arte de los lugares para los que fueron concebidas, desmontarlas y desmembrarlas y transportar sus elementos a otros sitios, aprovechando así su belleza o el prestigio de que gozan.

Por otro lado, la afición al boato y a la suntuosidad de muchos personajes célebres, la pasión de los ricos coleccionistas y el espíritu de lucro de los comerciantes de objetos de arte han contribuido a lo largo de los siglos

a esa nefasta labor de desmembramiento de las obras de arte.

Por último, ha habido conservadores que sucumbían fácilmente a la tentación de enriquecer sus museos aceptando la entrada en sus colecciones de fragmentos de obras desmembradas.

Naturalmente, consuela pensar que la dispersión de elementos de obras de arte ha contribuido a crear grandes colecciones en museos célebres, permitiendo así un mejor conocimiento de las artes de diversos países y el enriquecimiento de la vida cultural en el mundo entero. No hay pues lugar a montar un proceso histórico contra todos aquellos acontecimientos que han dado lugar al desmembramiento de obras de arte ni a pronunciar sentencias demasiado severas contra los medios empleados; ello sería perjudicial para la mutua estimación entre las naciones y para la comprensión internacional.

De todos modos, no es legítimo, so color de que el desmembramiento no es más que el reflejo de fenómenos

SIGUE EN LA PAG. 28

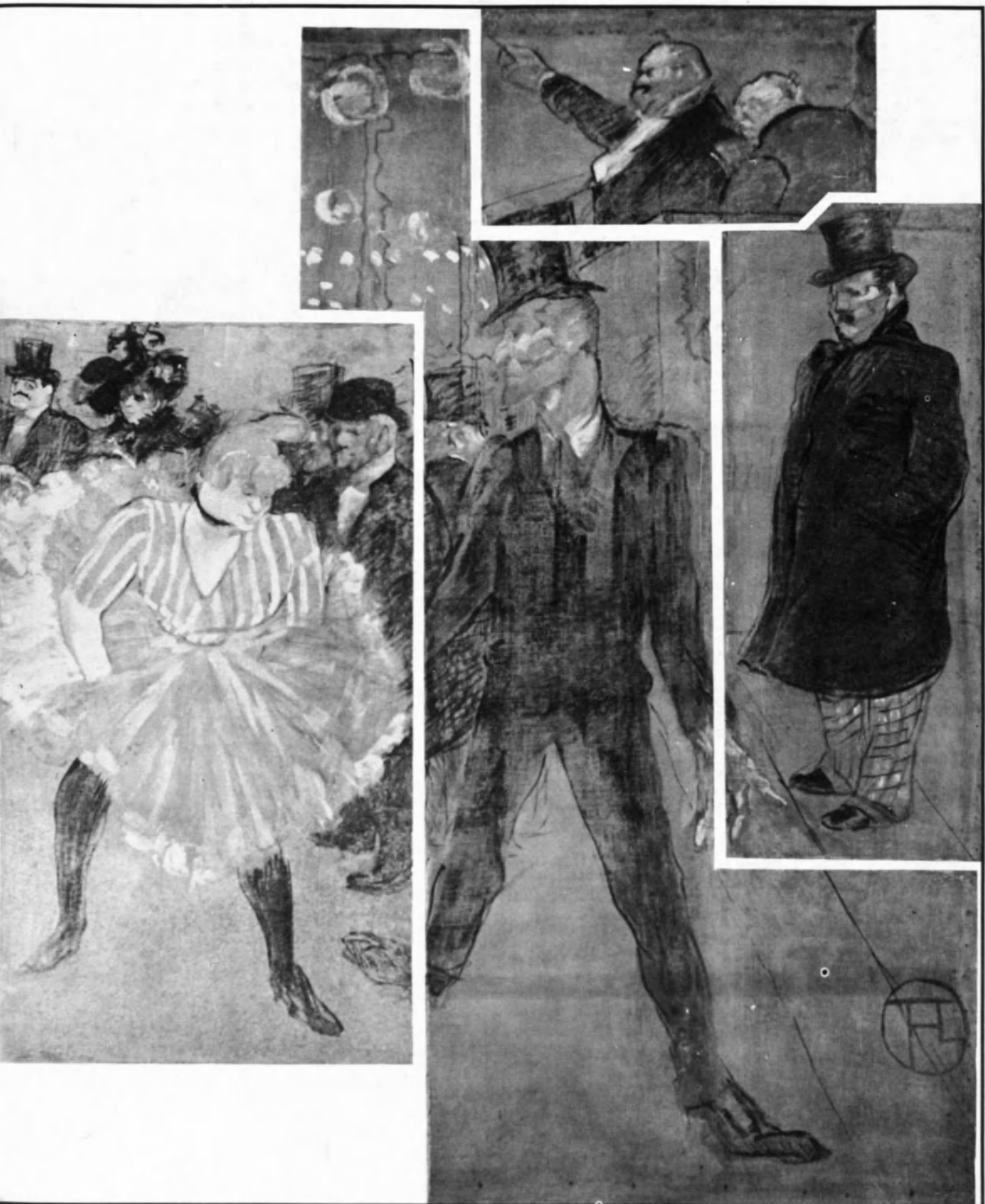
SELIM ABDUL HAK dirigía hasta fecha muy reciente la sección de la Unesco encargada de las convenciones y recomendaciones relativas a la preservación del patrimonio cultural. Anteriormente había sido jefe de la sección de monumentos y museos. Director general de antigüedades de su país, Siria, entre 1950 y 1964, es autor de numerosas publicaciones, entre ellas Aspectos arqueológicos de Damasco (Damasco, 1955) y Roma y el Oriente romano (Damasco, 1950).



Fotos © Bulloz, Paris

**Toulouse-Lautrec
despedazado y
reconstituido**





Un lienzo de Toulouse-Lautrec (1864-1901), pintado en 1895, cayó en manos de un «aficionado» poco escrupuloso que lo mutiló con miras a una fructuosa reventa por pedazos. El cuadro formaba parte de una serie que el pintor dedicó a dos de sus modelos preferidos. La Goulue y Valentin le Désossé (Louise Weber y Jacques Renaudin), bailarines que hacían las delicias de los noctámbulos de la «belle époque» clientes asiduos del célebre cabaret parisiense del Moulin Rouge y otros del barrio de Montmartre. El cuadro, literalmente

despedazado en cinco trozos sin miramiento alguno por la unidad de la composición ni la armonía de los gestos (en el «negocio» Valentin quedó amputado de un pie, de la mano derecha y de dos dedos de la mano izquierda), fue adquirido en 1929 por el Estado francés, que lo hizo recoser y reconstituir (página de la izquierda). Actualmente se conserva en el Louvre. Arriba, la Goulue («glotona») bailando el french-cancan frente a Valentin «el deshuesado».

▶ históricos, llegar a la conclusión de que esos sucesos tienen un carácter permanente e irreversible.

Por lo pronto, un estudio objetivo del fenómeno mismo podría servir para despertar la conciencia de las naciones y para robustecer la voluntad de impedir nuevas mutilaciones del patrimonio cultural de la humanidad.

En su mayoría las investigaciones hasta ahora realizadas no han permitido una reconstitución efectiva, pero al menos presentaban la ventaja de arrojar viva luz sobre unas obras maestras cuyos fragmentos dispersos habían seguido un destino diferente en los lugares o ambientes en que se conservaron. Gracias a esas investigaciones hemos podido conocer mejor el carácter, el origen, la historia y la disposición primitiva de tales obras. Resultado de ello es que el valor de cada fragmento ha aumentado considerablemente gracias a su integración en un conjunto célebre que le confería un mérito nuevo e insospechado.

sas pertenecen a dos o más museos de países diferentes y, sobre todo, cuando cada fragmento se basta a sí mismo y ha acabado por adquirir, por así decirlo, vida autónoma. En estos casos la solución exige que se establezca una cooperación entre las naciones interesadas.

En una reunión celebrada en la Unesco en 1966 se estudió el problema de los intercambios entre museos y la reconstitución de obras desmembradas tanto en el plano nacional como en el internacional, incluido el papel que en esta materia pueden desempeñar las organizaciones internacionales.

En lo que atañe a los monumentos arquitectónicos víctimas del desmembramiento, los expertos estimaron que, en la mayoría de los casos, no había lugar a pensar en operaciones, muy onerosas por lo demás, de reconstitución de la obra a partir de los elementos ornamentales dispersos. Según ellos, las esculturas, las pinturas y demás elementos decorativos integrados a los monumentos arquitectónicos deben ser tratados aparte, como obras que se han independizado, y en cada caso deben buscarse soluciones específicas.

En lo que respecta a la reconstitución de las pinturas, las esculturas, los grabados, etc. desmembrados, los especialistas consideran que la solución está en el intercambio entre museos. A su juicio, todo intento de reconstitución debe tener en cuenta los mismos factores jurídicos y psicológicos que plantea el problema de los intercambios.

Con ocasión de una encuesta internacional efectuada por la Unesco en 1967 y 1968, 37 Estados y tres organizaciones intergubernamentales expresaron su postura en lo relativo al problema del intercambio de objetos de arte y al de la reconstitución de obras desmembradas.

Varios Estados estimaron que los fragmentos de obras dispersas debían reunirse para reconstituir la obra original en beneficio del país que es su propietario real, sobre todo si esos fragmentos forman parte de un monumento arquitectónico o pueden completar una colección.

A este punto de vista se opusieron naturalmente las reivindicaciones de los legítimos adquirentes. Para «calmar» el debate, varios Estados recomendaron obrar con prudencia en estas materias, considerando que sería útil pensar sólo en un intercambio libremente aceptado y que la solución del problema debe depender de las partes interesadas y no concebirse nunca como una restitución pura y simple.

A la cuestión de la contrapartida por el fragmento restituido se le atribuye importancia capital. Como en ella intervienen consideraciones de índole jurídica o psicológica, se ha estimado que tal cuestión debe resolverse mediante acuerdo entre las partes inte-

EL BAÑO DE BETSABE, O DAVID SEPARADO POR MIRON



Fotos © ACL, Bruselas

He aquí una más de las muchas obras maestras de la pintura mutiladas por los más diversos motivos: el Baño de Betsabé del gran pintor flamenco Hans Memling (1433-1494). ¿Se debió la mutilación a la mojigatería de un propietario de la obra o bien a un artista posterior que creyó «mejorar» ésta añadiéndole un detalle a la moda? El hecho es que la parte superior izquierda del original (arriba), donde aparecía el rey David junto a la ventana mostrando su anillo a un adolescente, fue sustituida en el siglo XVII por una perspectiva de palacio barroco con las dos figuras del hombre y el niño empequeñecidas. La obra «arreglada» del Maestro de Brujas se halla actualmente en la Staatsgalerie de Stuttgart (Rep. Fed. de Alemania). A su vez, el fragmento separado con la imagen del rey David se conserva en el Art Institute de Chicago (EUA).

resadas. Condición esencial es la paridad de los objetos propuestos para el intercambio, sobre todo cuando se trata de intercambiar piezas únicas de gran valor. En estos casos podría recurrirse a un arbitraje de carácter nacional o bien de alcance regional o internacional.

Pese a estas reservas, los países consultados no se opusieron a la idea de examinar el problema de la reconstitución en el marco general de una nueva reglamentación internacional y de resolverlo mediante el intercambio entre museos, siempre que la reconstitución tenga por objeto devolver a las obras desmembradas su pleno valor y que se tomen todas las medidas científicas, técnicas y administrativas necesarias.

Otra iniciativa de la Unesco fue la de organizar una exposición de obras desmembradas, que se celebró en la sede de la Organización del 17 al 22 de junio de 1968. Con ello la Unesco quería dar el ejemplo, con la esperanza de que la iniciativa sus-



Foto © Almasy, París

LA CABEZA RECUPERADA

En 1924, el Museo del Louvre, de París, adquirió una estatuilla sumeria que representaba, de pie, a Ur Ningirsu, príncipe de Lagash que, según la inscripción grabada en aquella, vivió hacia el año de 2130 antes de nuestra era. Le estatuilla, que provenía del solar arqueológico de Tello (Irak), se hallaba gravemente mutilada: le faltaba nada menos que la cabeza. En 1934 se supo que la cabeza de Ur Ningirsu había entrado a formar parte de una colección particular, y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York la compró en 1947. Gracias a un acuerdo con la Dirección de Museos de Francia se decidió que la figura, ya completada con la cabeza, sería expuesta alternativamente, por periodos de tres años, en el Louvre y en el Metropolitan Museum of Art.

Gracias a la colaboración establecida entre conservadores y restauradores, varios países de Europa han logrado reconstituir obras desmembradas a partir de los elementos que se hallaban en sus museos o en colecciones privadas dentro de su territorio nacional.

El problema de la reconstitución resulta más delicado cuando los fragmentos de obras universalmente famo-



citara una corriente favorable a la reconstitución de otras obras de arte desmembradas. Las obras presentadas en la Casa de la Unesco fueron prestadas voluntariamente por los museos que las poseían.

Así, el Museo del Louvre de París, el Rijksmuseum de Amsterdam, el Museo de Artes Decorativas de la capital francesa y el Museo del Castillo Real de Wawel de Cracovia prestaron a la Unesco tres obras, dos de las cuales quedaron definitivamente reconstituidas (la tercera sólo lo fue durante la exposición).

Esta última es un tapiz persa, llamado «parisiense-cracoviano», cuyas dos mitades pertenecen respectivamente al Museo de Artes Decorativas de París y al Museo del Castillo Real de Wawel. Gracias a la Unesco, esas dos mitades se reunieron tras una prolongada separación y fueron presentadas en Cracovia del 27 de abril al 13 de mayo de 1968 antes de exponerse en la Casa de la Unesco.

Este tapiz, de una calidad única en

el mundo y que data del segundo cuarto del siglo XVI, pertenece a la escuela de Tabriz. Destinado originalmente a cubrir la escalinata del altar de la catedral de Cracovia, resultó demasiado grande y por eso se lo cortó en dos mitades.

Gracias a esta reconstitución provisional, los historiadores del arte pudieron efectuar una serie de comparaciones y estudios científicos.

Una de las dos obras definitivamente reconstituidas era el cuadro *La batalla de Bergen* (1665) del pintor Willem Van de Velde el Viejo. En 1877 el *Nederlandse Museum de La Haya* compró la parte derecha de la pintura; la izquierda fue adquirida por el *Maritime Museum de Greenwich* (Gran Bretaña). Tras la exposición, este último decidió generosamente ofrecer su parte del cuadro a los Países Bajos, permitiendo así la reconstitución de la obra en su primitiva unidad. La tercera obra expuesta en la Unesco era el políptico de Paolo Veneziano. Desmembrado por la dispersión de la colección Campana, fue enteramente reconstituido y desde 1956 se conserva en el Museo del Louvre.

Para que sirva de base al intercambio sistemático de información y de documentación sobre las obras desmembradas en los diversos dominios del arte, la Unesco emprendió en 1969 la preparación de un inventario. Siendo como es el desmembramiento de obras un fenómeno característico de la historia de la pintura europea, se decidió comenzar con un inventario relativo a las obras de arte de ese continente y, en particular, de la pintura desde el Renacimiento hasta nuestros días. Le seguirán varios inventarios correspondientes a otras regiones culturales del mundo.

La Unesco acaba de publicar el primer inventario, que lleva el título de «Inventario de obras desmembradas de la pintura europea» (*). El volumen comprende sendos capítulos dedicados a las obras mutiladas de la pintura italiana, la flamenca, la francesa, la española y la alemana. En un capítulo especial se examinan los manuscritos iluminados europeos que han sido objeto de desmembramiento; otro trata, dentro de la escultura francesa, de los sepulcros víctimas de éste.

Este inventario ilustrado presenta un panorama desconcertante de los métodos utilizados por tantos irresponsables para mutilar las obras y los emblemas y someterlos a operaciones funestas de desmembramiento. A este vandalismo deliberado han tenido que pagar lamentable tributo las obras de grandes maestros como Giotto, Simone Martini, Masaccio, Paolo Uccello, Andrea Mantegna, Roger Van der Weyden, Hans Memling, Pieter Brueghel, Hans Holbein el Viejo, Alberto Durero, Rubens, Van Dyck, El Greco, Francisco de Zurbarán, Juan de

(1) *Inventaire illustré d'œuvres démembrées célèbres de la peinture européenne*, Unesco, París 1974. 233 págs. 340 ilustraciones. Precio: 54 francos. Existe también en edición inglesa.

Valdés Leal, Nicolás Poussin, Antoine Copyel, Jean-François Millet, Henri de Toulouse-Lautrec y tantos otros.

Por ejemplo, las tres grandes tablas en que Paolo Uccello describió la batalla de San Romano ganada por los florentinos contra los sienenses en 1433 formaban parte, con otras tres más, de la decoración de lo que fue la cámara de Lorenzo el Magnífico en el Palacio Médicis de Florencia. Las tablas fueron trasladadas a otra sala del palacio en el siglo XVI y después se perdió su rastro hasta el siglo XVIII. La que representa a *Bernardino della Garda cayendo del caballo* fue comprada entre 1769 y 1784 y después pasó a la Galería de los Uffizzi de Florencia; las otras dos aparecieron en el siglo XIX formando parte de una colección privada. La tabla en que Uccello nos muestra a *Micheletto da Cotignola pasando al contraataque* fue adquirida por la colección Campana y actualmente se halla en el Louvre; la tercera, con *Nicolò da Tolentino lanzándose al asalto*, forma parte desde 1856 de las colecciones de la National Gallery de Londres.

No menos dramática ha sido la suerte deparada a la *Anunciación* que un artista desconocido del siglo XV pintó para la catedral de Saint-Sauveur de Aix-en-Provence (Francia). A raíz de la Revolución Francesa, la composición central, con *La Virgen y el Niño*, fue trasladada a la iglesia de La Madeleine de la misma ciudad. Las dos hojas pasaron por varias manos. La hoja derecha, en la que aparece *El profeta Jeremías* en un nicho, fue adquirida en 1923 por el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas. En cuanto a la izquierda, fue cortada en dos mitades; la que representa al profeta Isaias se conserva actualmente en el Museo Van Beuningen de Rotterdam. La otra parte, con libros y objetos diversos, se convirtió en un bodegón y fue adquirida por el Rijksmuseum de Amsterdam y colocada provisionalmente en depósito en el Louvre.

El Cristo de Van Dyck muestra aun las huellas de los daños sufridos por el desmembramiento y la dispersión de que fue objeto. El origen de la obra es desconocido. A principios del siglo XVIII se encontraba en el Palazzo Rosso de Génova, donde se conserva aun su parte central con *Cristo de medio cuerpo sosteniendo la cruz con la mano izquierda*. Los doce apóstoles fueron separados del cuadro en una fecha no determinada y desaparecieron durante largo tiempo antes de volver a la luz pública hacia 1914 en casa de un vendedor de objetos de arte de Munich que los vendió separadamente. Hoy sólo conocemos los museos donde se conservan seis de ellos: Estados Unidos (Sarasota), Hungría (Budapest), República Federal de Alemania (uno en Hannover y dos en Essen) y Austria (Viena).

Entre las obras españolas desmembradas figura el retablo que Zurbarán pintó en el apogeo de su genio y que se hallaba en el convento de San José



SEVILLA (España)

El Padre Eterno, del retablo principal del convento de San José. Museo de Sevilla.



LENINGRADO (Unión Soviética)

San Lorenzo, del retablo del crucero de la iglesia de San José. Museo del Ermitage.



TOLEDO (España)

Mártir cisterciense. Museo de la Casa del Greco.



CHARTRES (Francia)

Santa Lucía, del retablo principal de la iglesia de San José. Museo de Chartres.

De Sevilla
al mundo
entero
**ZURBARANES
EXILIADOS**

de la Orden de la Merced Descalza de Sevilla. Resulta curioso —y lamentable— el destino deparado a los diversos elementos de este prodigioso conjunto como resultado de los dos desmembramientos de que fue víctima en 1810 y en 1833. Actualmente, diferentes partes del despojo se encuentran en el Museo de Sevilla, en el Louvre, en el Museo de Chartres, en poder de los herederos del mariscal Soult, en el Museo del Ermitage de Leningrado, en la colección Valdés (Bilbao), en la Galería Munt (Nueva York), en la colección Hamilton (Nueva York) y en poder de los herederos del marqués de Valdeterrazo.

No menos cruelmente se ensañó el destino con las *Très Belles Heures de Notre-Dame du duc Jean de Berry* (Las muy bellas horas de Nuestra Señora del duque Jean de Berry). Escrito hacia 1380 e iluminado parcialmente a comienzos del siglo XV, este manuscrito no tardó en ser fragmentado. La primera parte, ilustrada por el duque de Berry, pasó sucesivamente por las manos de numerosos propietarios para terminar en el siglo XIX en la Biblio-

teca Nacional de París. La segunda, de cuya decoración se encargaron varios artistas, entre ellos los hermanos Jan y Hubrecht Van Eyck, quedó separada en dos tomos.

Tras formar parte de las colecciones de los duques de Saboya, el primer tomo pasó a la Biblioteca Real de Turín (hoy Biblioteca Nacional), bajo el título de *Horas de Turín*, pero quedó destruido en un incendio a principios del siglo XX. Cuatro páginas que se habían separado del tomo llegaron tras diversas peripecias al Museo del Louvre. En cuanto al segundo tomo, después de pertenecer a los condes de Aglié, de Piamonte, y a los condes Trivulzio, de Milán, fue adquirido por el Museo Cívico de Turín con el título de *Horas de Milán*.

Entristece comprobar que en estas, como en tantas otras obras desmembradas, han desaparecido numerosos fragmentos sin dejar la más leve traza. En cambio, hay razones suficientes para la esperanza viendo como se llevan a cabo ciertas reconstituciones espectaculares.

Así, las diferentes figuras del Reta-

blo del Juicio Final pintado por Stephan Lochner en el siglo XV para la iglesia parroquial de San Lorenzo de Colonia, dispersas en Francfort, Colonia y Munich, fueron reconstituidas después en un solo conjunto en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia en 1936, con motivo de una exposición dedicada al pintor.

Gracias al tratado de Versalles de 1919 pudieron volver a Bélgica las hojas del políptico del *Cordero místico* que Van Eyck pintó para la catedral de Gante. Antes formaban parte de la colección del rey de Prusia Federico Guillermo III, que las había regalado al Museo de Berlín. Con tal motivo, los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas restituyeron las tablas del mismo políptico en su poder y que representaban a Adán y Eva. De esta manera quedó magníficamente reconstituida la famosa obra, gloria hoy de la capilla Vydt de la catedral de Gante.

Los dos grandes óleos de Toulouse-Lautrec que representan respectivamente *La Goulue et Valentin le Désossé au Moulin-Rouge* y *La Goulue dansant dans sa baraque la danse de l'Almée*



Aunque a lo largo de los siglos, y en casi todo el mundo, numerosas obras de arte han sido desmembradas por los más diversos motivos, acaso las más afectadas por la dispersión sean las de Francisco de Zurbarán (1598-1664). El gran pintor español realizó entre 1628 y 1640 una obra cuya envergadura sólo puede equipararse con su calidad. En aquella época las grandes órdenes religiosas solían encomendar a los artistas series enteras de pinturas que ilustraran su historia. Los cuadros del extraordinario conjunto que Zurbarán pintó para el convento de San José de la Orden de la Merced Descalza, de Sevilla (dispersados en 1810 a raíz de las leyes de desamortización dictadas por José Bonaparte) fueron a parar a las cuatro partes del mundo. Pero tan deplorable suceso ocasionado por la invasión de España por los ejércitos napoleónicos tuvo, por lo menos, un resultado positivo: Zurbarán, poco conocido fuera de su patria hasta el siglo XVIII, empezó a ser «descubierto» desde entonces, por doquiera y sin cesar, precisamente a causa del desmembramiento de sus obras, muchos de cuyos fragmentos se conservan en los museos, desde Aquisgrán hasta Boston, desde Génova hasta Londres, desde Leningrado hasta París. En estas páginas reproducimos algunos de los cuadros que Zurbarán pintó para el convento de San José de la Orden de la Merced Descalza, de Sevilla, con la indicación del lugar en que se encuentran actualmente. Se ignora hasta hoy el número exacto de pinturas que adornaban el convento. Sin contar los cuadros de grandes dimensiones, solamente la serie de los mártires y frailes comprendía más de cincuenta lienzos, algunos de los cuales se han perdido.



**PARIS
(Francia)**

Santa Apolonia, del retablo principal de la iglesia de San José. Museo del Louvre.



Fotos © Mas, Barcelona

MADRID (España)

Fraile. Colección Adanero.

fueron adquiridos y cortados en diez trozos por un coleccionista en 1926. Gracias a las fotografías anteriores al desmembramiento, la Dirección de Museos de Francia pudo dar con esos trozos y reunirlos de nuevo de manera ingeniosa y perfecta. Hoy pueden verse ambos cuadros en el Louvre.

Por último, los experimentos realizados recientemente por los museos de Moscú, Leningrado y Kiev con vistas a reconstituir diversas obras de arte rusas han puesto de relieve la validez de este tipo de operaciones y los buenos resultados que pueden dar aun en el caso de que falten elementos principales. Por ejemplo, resulta verdaderamente sorprendente el efecto obtenido tras la reconstitución realizada por la Galería Tretiakov de Moscú de las puertas reales de la escuela de Tver y del Iconostasio del Orden de las Fiestas de la escuela de Novgorod, ambos del siglo XV.

La adopción por la Unesco en 1970 de la Convención relativa a las medidas que deben tomarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la cesión ilícitas de

bienes culturales representa un neto progreso en la lucha que la comunidad internacional libra para garantizar a cada pueblo la posesión de las obras representativas de su genio o creadas en su territorio.

Efectivamente, entre los bienes culturales a que se refiere la Convención de la Unesco figuran los elementos procedentes del desmembramiento de monumentos artísticos o históricos o de lugares arqueológicos. Los Estados partes, reconociendo que la colaboración internacional constituye uno de los medios más eficaces para proteger esos bienes contra todos los peligros derivados de las prácticas ilícitas que los amenazan, se comprometen a combatir tales prácticas suprimiendo sus causas y ayudando a efectuar las reparaciones necesarias.

La Convención de la Unesco puntualiza que nada impide a los Estados partes concertar entre sí acuerdos particulares o proseguir la aplicación de los acuerdos ya concertados con respecto a la restitución de bienes culturales que hayan salido de su territorio de origen, por la razón que sea, antes

de la entrada en vigor de dicho instrumento internacional.

En esos acuerdos podrían establecerse toda una gama de soluciones adecuadas para la reconstitución de las obras, garantizándose al mismo tiempo los intereses de las partes interesadas: exposiciones, préstamos a largo plazo, cesión con carácter definitivo, cesión alternativa por un periodo determinado.

A este respecto, puede señalarse como ejemplo de uso y disfrute de una copropiedad artística en el plano internacional la reciente compra en común por la Dirección de Museos de Francia y por el Metropolitan Museum de Nueva York de un peine de marfil del siglo XIII, del que cada parte dispondrá alternativamente por un periodo de cinco años.

Gracias a este sistema de copropiedad, una obra puede pertenecer a la vez a dos o más instituciones, lo que les permitiría disponer del conjunto de la obra por periodos sucesivos.

Selim Abdul Hak

IMAGENES EN LIBERTAD (viene de la pág. 11)

tendencia de la mayoría de los grupos de video europeos a servirse de ésta para transmitir un mensaje político tradicional, mientras que para los norteamericanos el nuevo procedimiento es en sí mismo un instrumento de acción política en la calle, o de análisis de comportamientos significativos en la plaza pública; por ejemplo, grabando durante una manifestación la actitud de la policía para con los manifestantes, o bien la manera de conducirse de un equipo de reportaje de la televisión, o incluso la negativa de un profesor a que sus alumnos graben el desarrollo de la clase. Se trata aquí de casos típicos de «imagen como acción»: el hecho de que los videntes sean a su vez vistos les lleva a modificar su comportamiento.

En lugar de considerar tales tentativas como juegos de niños mimados de los países ricos, ciertos países en desarrollo tratan de explorar las posibilidades que pudieran ofrecerles.

El programa de ayuda internacional de Canadá, apoyándose en sus experiencias ya señaladas en Quebec, está llevando a cabo en el sur de Túnez una serie de campañas de video con miras a elaborar formas visuales sencillas de enseñanza de las nuevas técnicas agrícolas. En Bangladesh, un equipo del Global Village de Nueva York hizo circular en 1972-1973 por toda una zona diversas grabaciones realizadas en aldeas de la misma con el propósito de modificar las actitudes de comunidades aisladas y cerradas en sí mismas frente a toda forma de evolución, en particular al control de la natalidad y a las nuevas técnicas de cultivo.

En Tanzania, gracias al programa T Y16 (Tanzania Año 16), apoyado por Canadá y los países escandinavos, se emprendió entre 1971 y 1973 una campaña de «crítica permanente» mediante la video encaminada a impulsar la construcción de aldeas comunitarias en la región de Ujamaa. La video permite determinar claramente los conflictos con la autoridad y localizar los «frenos» burocráticos. En sucesivos debates grabados el grupo examina a fondo la problemática de la colectivización («¿va a convertirse la tierra de los antepasados en la tierra de todos?»). La video analiza los problemas y registra las observaciones de los campesinos seguidas de los comentarios de los dirigentes locales y centrales. Todo ello se proyecta después ante los aldeanos, cuyas reacciones son a su vez grabadas. La Unesco está estudiando actualmente la posibilidad de crear en Tanzania un centro de video-comunicación para capacitar a los campesinos en la utilización sistemática de este nuevo tipo de comunicación con vistas al desarrollo

Los proyectos se multiplican. Así, Argelia está preparando una campaña de animación rural a la que se ha dado el nombre de «las mil aldeas» y que recurrirá ampliamente a las técnicas de la video. A su vez, la Costa de Marfil piensa emplear esas técnicas con vistas al desarrollo rural.

Es probablemente en los países menos favorecidos —los ejemplos de Tanzania y Bangladesh parecen demostrarlo— donde más eficaz será el empleo de un sistema de comunicación visual reversible y simplificado que permita la participación de todos. En efecto, de ese modo se podrán allanar las resistencias de las comunidades arcaicas sin someterlas a manipulación y prepararlas para asumir colectivamente las necesarias innovaciones.

Pero, aparte de estos usos concretos, ¿qué porvenir espera a la video ligera?

Para numerosos observadores, ésta constituye sólo una primera generación, una etapa inicial hacia otras formas más institucionalizadas de la comunicación de grupo. Resulta evidente que el procedimiento corre el riesgo de ser «recuperado» e institucionalizado por la televisión comunitaria que utiliza los sistemas de cables. Sabido es cómo tal evolución se ha acelerado desde hace cinco años en determinados países. Así, seis millones de familias en Estados Unidos, un millón y medio en Canadá y dos millones en Gran Bretaña reciben actualmente programas locales producidos y difundidos por sociedades de distribución por cable.

Otros programas de este tipo están en la fase de preparación desde 1973 en Francia (siete ciudades) y en los Países Bajos (seis ciudades). Las sociedades que los producen necesitarán gran cantidad de imágenes para difundirlas y recurrirán probablemente a las producciones de los equipos de video libre. Así, con carácter experimental, el taller de producción «Vidéographe» de Montreal (Canadá) quedó conectado por cable con los 10.000 receptores de tres ciudades vecinas, los cuales pudieron contemplar, a petición propia, ochenta programas grabados por productores no profesionales, bien en el mismo Vidéographe, bien fuera (Sélectovision).

También en diversos lugares de Europa los experimentos de video ligera en el seno de colectividades locales están sirviendo para preparar el terreno a las instalaciones de televisión por cable. Pero es dudoso que la mayoría de los grupos de video fundados en los últimos años acepten ser absorbidos por un dispositivo de difusión unívoca, en definitiva bastante similar a los otros que intentan sustituir. O bien, para que no se pierda el espíritu de diálogo que es la razón de ser de esos grupos, habría que instalar dispositivos de telecomunicación

de doble dirección que permitieran el retorno de la imagen hacia quien la emite.

Pero, justamente, los proyectos elaborados en los Estados Unidos, particularmente el proyecto MINERVA (Multiple Input Network for Evaluation, Reaction, Votes and Attitudes), que estará presto en 1985 y cuya finalidad es organizar a los ciudadanos en grupos homogéneos de treinta corresponsales por teléfono, quedando a su vez esos grupos conectados entre sí por cable, muestran lo absurdo que sería pretender a toda costa «organizar» la participación en sistemas cerrados mediante un dispositivo tecnológico complejo.

El camino a seguir lo muestran más bien experiencias tales como la creación mediante el videógrafo de una mini-estación de televisión instalada en el campanario de la localidad de Saint-Lambert (Quebec) para servir sólo a sus habitantes o el proyecto del Pic Saint-Loup en Francia, que trata de combinar en un zona rural una video sumamente móvil con diminutos retransmisores locales. Tales experimentos aportarán quizá unas estructuras ligeras, técnicamente flexibles, económicamente aceptables y fieles al espíritu social de los pioneros de la video.

Justamente, lo que mejor caracteriza a éstos es su desconfianza frente a todo lo institucional. En las actitudes de esos jóvenes experimentadores aparecen a menudo un comportamiento puritano y una moral del rigor y de la pobreza voluntaria en las que a veces resuenan los acentos del maoísmo: «Hay que estar en el pueblo como el pez en el agua... Los grandes organismos de televisión se quedan en la orilla y no ven más que la superficie, jamás las profundidades del pueblo», etc. En el manual *Guerilla Television* puede leerse la siguiente recomendación: «Venda su coche para comprar un Portapack.» Al parecer más de uno ha seguido el consejo en los Estados Unidos y el Canadá.

Pero, preguntémosnos: ¿no resulta ingenua y anacrónica esta creencia en la capacidad salvadora de una técnica? Y, sin embargo, tal creencia lleva impreso un carácter de seriedad que sorprende y es muy posible que la intuición en que se basa resulte decisiva para el futuro.

Se ha señalado a menudo que los criterios políticos y culturales que gobiernan aun la comunidad internacional parecen venirnos directamente de la época de la Segunda Guerra Mundial, siendo así que la tecnología en que nuestra sociedad se funda ha surgido en su mayor parte después de la guerra. Tal ocurre, por ejemplo, con las computadoras y la televisión,

Los lectores nos escriben

ERA EL BARUNI Y NO EL BIRUNI

En la página 5 del interesantísimo número de junio de 1974, dedicado a El Biruni, se incluye, entre los sellos de correos conmemorativos emitidos por diversos países, uno de la República Árabe de Libia. Pero este último estaba dedicado al centenario de Suleimen El Baruni y no al milenario del gran Abu I-Rayhan Mohamed Ibn-Ahmed El Biruni.

Suleiman Pashá El Baruni, de origen bereber, nació en 1870 en la provincia libia de Tripolitania, que en aquella época formaba parte del Imperio Otomano. Fue un notable especialista en literatura árabe, poeta, destacado hombre de Estado de Tripolitania y una de las grandes figuras nacionales en la larga lucha de Libia por su independencia.

Mir Sarfaraz Husain
París

RIQUEZA CULTURAL DE BULGARIA

Creo que debemos estar agradecidos a *El Correo* por su constante labor de facilitar el conocimiento mutuo entre las nacionalidades, por dispares que sean, y así contrarrestar los racimos y la ignorancia entre extranjeros.

Entre tantos motivos de interés como encuentro en sus páginas, el artículo de Magdalena Stancheva, del número de abril de 1974, sobre las excavaciones arqueológicas en Sofía, me ha complacido mucho, como el anterior suyo de febrero de 1973 acerca de los tracios. Ambos descubren un respeto ejemplar hacia las riquezas del pasado que confirma mi gran fe en el futuro cultural del pueblo búlgaro. Esta nación balcánica no sólo posee una lengua y una literatura cuyo estudio es apasionante, sino un sorprendente folklore milenario hacia el cual me permito llamar su atención por si lo creen ustedes tema para las páginas de *El Correo*.

Juan Eduardo Zúñiga
Madrid

Permitanme felicitarles por su artículo dedicado al museo subterráneo de Bulgaria en su número de abril. Noticias sobre la existencia de esta clase de museos permiten formarnos una idea optimista de la cultura popular. Así

pues, deseo expresar desde aquí más sinceras felicitaciones a las autoridades de Sofía por este formidable plan urbanístico y cultural que nos demuestra que la cultura del pueblo no tiene por qué estar siempre metida entre rejillas o aparatos de alarma.

Xavier Ripoll
Barcelona

MEDIO AMBIENTE Y TABACO

En junio pasado se celebró en la Unesco un simposio sobre el tema «Medio ambiente y salud» al que asistieron cerca de 400 delegados de 42 países y en el que se presentaron 218 ponencias sobre la evaluación de los efectos de la contaminación del medio sobre la salud. Entre otras cosas, debe destacarse la aportación que el simposio ha hecho con vistas a la justa comprensión de los peligros que entraña el tabaco. En general se estima que de la contaminación atmosférica son responsables en un 50 por ciento las fábricas, en un 25 por ciento los automóviles y en otro 25 por ciento los usos y servicios domésticos. Pues bien, a juzgar por lo que declaraba recientemente la Dirección Sanitaria de las Comunidades Europeas en Bruselas, el aumento de la cantidad de óxido de carbono en la sangre debido al tabaco es por término medio dieciséis veces superior al aumento originado por la contaminación atmosférica de una gran ciudad. En cuanto a los no fumadores, todo depende de la contaminación pasiva que sufren a causa de los fumadores.

Paul Gonnet
ingeniero químico
Comité Internacional para la
Protección de la Población contra los
Peligros del uso del tabaco y otras
drogas. Montfavet, Francia

SOBRE EL AFRICA "PORTUGUESA"

El número de noviembre de 1973, dedicado a la lucha de liberación de las colonias del Africa «portuguesa», es sencillamente magnífico. La denuncia concreta del colonialismo en esta porción del territorio africano demuestra la notable influencia alcanzada por la

opinión pública internacional en materias como éstas. La publicación de la realidad existente en los pueblos de Angola, Mozambique y la República de Guinea-Bissau, susceptible de ser conocida por los hombres de todas las latitudes, es a mi juicio una forma de expresar la solidaridad internacional con la lucha de estos pueblos contra el colonialismo portugués.

Francisco Marrero
La Habana, Cuba

LA MAS ANTIGUA PINTURA CHINA SOBRE SEDA

En el artículo de Wen Pien titulado «La más antigua pintura sobre seda» (*El Correo* de la Unesco de abril de 1974) me permito señalar un error que debe ser enmendado. No se trata de la más antigua pintura china sobre seda. Hace algunos años se descubrió otra anterior, puesto que data del siglo III o IV antes de nuestra era. Ha sido reproducida en varias publicaciones.

L. Carrington Goodrich
Profesor honorario de chino
de la Universidad de Columbia
Nueva York

N.D.L.R. — La obra reproducida en nuestro número de abril es la más antigua pintura china completa sobre seda (siglo II antes de nuestra era) descubierta hasta ahora. La pintura a la que se refiere el profesor Carrington Goodrich es sólo un fragmento de otra anterior, descubierto en 1949 en Chansha, provincia de Hunán. Dicho fragmento (abajo) representa a una mujer orandó ante las fuerzas de la vida y de la muerte, simbolizadas por un fénix y un dragón.



técnicas productoras de información.

Según los sociólogos, en el último cuarto de siglo hemos pasado de una sociedad «metalúrgica» a una sociedad «semiúrgica», es decir de un sistema basado en la producción, la circulación y el intercambio de productos a otro fundado en la producción, la circulación y el intercambio de signos y símbolos. Como es lógico, ninguna de las teorías sobre los bienes materiales heredadas del siglo XIX podía tener en cuenta este fenómeno que los sociólogos y economistas empiezan apenas a estudiar.

Pues bien, cabe preguntarse si, con la video, esta nueva economía del

signo no está ya también en tela de juicio. Efectivamente, la comunicación visual está dejando de ser un objeto distribuido como mercancía; ya no existen fabricantes y consumidores, emisores y receptores, sino personas que intercambian información y se responden entre sí. De este modo se está materializando una utopía: signos, mensajes y símbolos son producidos, circulan y son compartidos libremente al margen de todo corporativismo y de todo monopolio tradicional.

Trátase de las comunidades de personas unidas entre sí por cable, de las emisoras miniaturizadas o del «videógrafo», la imagen se va despojando cada vez más de sus poderes

mágicos y se convierte en un instrumento para revitalizar el tejido social, gracias a la expresión libre de las minorías, a la revelación y análisis del medio en que se vive y del propio sujeto, a la animación de la comunidad y a otras muchas fórmulas de diálogo que se hallan en gestación en el seno de esos grupos experimentales.

La «alfabetización electrónica» progresa por doquier. Pero sin excluir a la otra. Al fin y a la postre ¿no contribuyen ambas al esfuerzo que la Unesco propone a la comunidad internacional: la conquista de la libertad y de la democracia?

Henri Dieuzeide

LIBROS RECIBIDOS

■ **Conversaciones con Jorge Luis Borges**

por Richard Burgin
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **La Celestina : arte y estructura**
por Stephen Gilman
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **Novela de los orígenes y orígenes de la novela**
por Marthe Robert
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **Crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)**
por Jesús Castañón
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **Cartas íntimas (1853-1897)**
de Juan Valera
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **El libro del filósofo**
por Friedrich Nietzsche
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **El culpable**
por Georges Bataille
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **Haschisch**
por Walter Benjamin
Taurus Ediciones, Madrid, 1974

■ **El corazón amarillo**
Libro de las preguntas
Elegía
Jardín de invierno
2000

Cinco de los ocho libros póstumos de poemas de Pablo Neruda
Editorial Losada, Buenos Aires, 1974

■ **Los universos narrativos de José María Arguedas**
por Antonio Cornejo Polar
Editorial Losada, Buenos Aires, 1974

■ **Coplero popular**
por Jorge W. Abalos
Editorial Losada, Buenos Aires, 1974

■ **El misántropo. El avaro. El enfermo imaginario**
de Molière
Editorial Losada, Buenos Aires, 1974

■ **La llave en la puerta**
por Marie Cardinal
Editorial Losada, Buenos Aires, 1974

■ **Historia ilustrada del cine**
por René Jeanne y Charles Ford
Tres volúmenes
Alianza Editorial, Madrid, 1974

■ **La Atenas de Pericles**
por C. M. Bowra
Alianza Editorial, Madrid, 1974

■ **La crisis mundial de la energía**
por Michel Grenon
Prólogo de Sicco Mansholt
Alianza Editorial, Madrid, 1974

■ **La pena de muerte. Ceremonial, historia y procedimientos**
por Daniel Sueiro
Alianza Editorial, Madrid, 1974

■ **Esto no es un cuento**
por Denis Diderot
Alianza Editorial, Madrid, 1974

■ **San Anselmo y el insensato**
por Julián Marías
Revista de Occidente, Madrid, 1973

LATITUDES Y LONGITUDES

La Convención Universal sobre Derecho de Autor ha entrado en vigor

La Convención Universal sobre Derecho de Autor revisada en París el 24 de julio de 1971, con los auspicios de la Unesco, entró en vigor el 10 de julio de este año. Los 13 países que la han ratificado son los siguientes: Reino Unido, Francia, Hungría, Estados Unidos, Camerún, Argelia, Suecia, Yugoslavia, República Federal de Alemania, Kenia, Senegal, España y Noruega. La Convención revisada de 1971 contempla expresamente la obligación de proteger los derechos exclusivos sobre las obras en lo que atañe a su reproducción, a su representación o interpretación en público y a su difusión por radio—aspecto que no estaba previsto en la Convención Universal aprobada en Ginebra en 1952, también con el patrocinio de la Unesco. Por otro lado, la nueva Convención establece un régimen especial en favor de los países en vías de desarrollo en lo que concierne a las traducciones y reproducciones.

Ciencias de la educación para África

La Asociación Internacional de Ciencias de la Educación ha decidido crear una sección africana con sede en Kinshasa, adscrita a la Universidad Nacional de Zaire. Su función principal consistirá en fomentar las investigaciones en materia de enseñanza y en suministrar las informaciones necesarias sobre las que se llevan a cabo actualmente.

La Unión Soviética y Filae

La Unión Soviética ha resuelto contribuir al salvamento de los templos de Filae (República Árabe de Egipto), con cuyo fin va a hacer una donación de 500.000 libras egipcias (1.300.000 dólares, aproximadamente). La preservación de los templos de Filae constituye la última etapa de la campaña internacional emprendida por la Unesco en 1960 en favor de los monumentos de Nubia amenazados por las aguas de la presa de Asuán. Con este aporte soviético, la contribución de los Estados Miembros de la Unesco excede ya de 8.200.000 dólares.

Turismo cultural en el Perú

El Banco Interamericano de Desarrollo acaba de conceder al Perú un préstamo por un valor de cerca de 30 millones de dólares para la realización de un vasto plan de desarrollo del turismo cultural, elaborado por la Unesco a petición del gobierno peruano. El plan contempla la restauración y la preservación de monumentos y de sitios precolombinos e hispánicos de la región de Cuzco, Puno y Desaguadero, que fue el centro del imperio de los incas. Al mismo tiempo, el plan persigue un objetivo económico, puesto que la valorización de esas obras del patrimonio cultural del Perú hará que aumente el número de turistas deseosos de verlas.

Nixon y Brezhnev apoyan un programa de la Unesco

El Programa Intergubernamental de la Unesco sobre «El hombre y la biosfera», destinado a estudiar las alteraciones provocadas por la acción humana en los sistemas ecológicos y los efectos globales de aquellas sobre la propia humanidad, acaba de recibir un apoyo de particular importancia en la reciente entrevista celebrada en Moscú entre el Presidente de los Estados Unidos Richard Nixon y el Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética Leonid Brezhnev. En efecto, ambos dirigentes acordaron declarar ciertas regiones de sus respectivos países «reservas de biosfera», es decir zonas protegidas para la conservación de valiosas variedades genéticas de animales y de plantas. La designación de las primeras reservas de biosfera va a ser estudiada por el Consejo Internacional de Coordinación del programa en su reunión de septiembre que tendrá lugar en Washington.

Hacia la equivalencia internacional de títulos

La Unesco ha sometido recientemente a la firma de sus Estados Miembros de América Latina y del Caribe el proyecto de Convenio Regional de Convalidación de Estudios, Títulos y Diplomas de Educación Superior, con el cual culmina una fase importante de la acción de la Unesco en esta esfera. La Organización prepara convenios similares en lo que respecta a los Estados árabes, africanos y europeos. El proyecto a largo plazo se propone alcanzar un acuerdo universal en la materia.

Medallas de la Unesco sobre el patrimonio cultural

Con los auspicios de la Unesco ha comenzado a emitirse una serie de medallas a fin de contribuir a la obtención de los fondos necesarios para la protección de los monumentos y sitios pertenecientes al patrimonio cultural de la humanidad. La primera medalla de la serie está dedicada a Mohenjo Daro (Pakistán), uno de los solares urbanos más antiguos del mundo (véase *El Correo de la Unesco* de diciembre de 1973). El anverso de la medalla (abajo) representa la cabeza de un rey-sacerdote y en el reverso se reproducen la figura de un unicornio y una inscripción pictográfica tomadas de un sello de la antigua ciudad. Esta pieza de colección numismática ha sido acuñada en oro, plata y bronce. Otras medallas estarán dedicadas a Borobudur (Indonesia), Venecia (Italia), Filae (República Árabe de Egipto), etc. Simultáneamente con cada emisión se publican folletos ilustrativos, los cuales pueden solicitarse a la Oficina de Relaciones con el Público, Unesco, Place de Fontenoy, París 75700.



La Unesco acaba de publicar



343 páginas

40 franco franceses

CATALOGO DE REPRODUCCIONES DE PINTURAS 1860 A 1973

y quince proyectos de exposiciones

■ Se trata de un gran repertorio, actualizado, de reproducciones en color de más de 1.500 obras maestras de la pintura entre 1860 y 1973, seleccionadas por un grupo internacional de prestigiosos expertos.

■ Las reproducciones se presentan en forma de fotos en blanco y negro, indicándose los datos esenciales acerca de la obra original (fecha, colección o museo, etc.) y de la reproducción en color (formato, precio, señas del editor, etc.).

■ El nuevo catálogo ofrece una innovación interesante: la descripción de quince proyectos de exposiciones para ayudar a educadores y animadores culturales a organizar, partiendo de las reproducciones del catálogo, exposiciones dedicadas a diferentes temas, periodos, escuelas, etc.

Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en todas las librerías o directamente al agente general de ésta. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

★

ANTILLAS HOLANDESES. C.G.T. Van Dorp & Co. (Ned. Ant.) N.V. Willemstad, Curaçao. — **ARGENTINA.** Editorial Losada, S.A., Alsina 1131, Buenos Aires. — **REP. FED. DE ALEMANIA.** Todas las publicaciones: Verlag Dokumentation Postfach 148, Jaiserstrasse 13, 8023 München-Pullach. Para « UNESCO KURIER » (edición alemana) únicamente: Vertrieb Bahrenfelder Chaussee 160, Hamburg-Bahrenfeld, C.C.P. 276650. — **BOLIVIA.** Librería Universitaria, Universidad San Francisco Xavier, apartado 212, Sucre. — **BRASIL.** Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 21120, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, GB. — **COLOMBIA.** Librería Buchholz Galería, avenida Jiménez de Quesada 8-40, apartado aéreo 49-56, Bogotá; Distribilibros Ltda., Pío Alfonso

García, carrera 4a, Nos. 36-119 y 36-125, Cartagena; J. Germán Rodríguez N., calle 17, Nos. 6-59, apartado nacional 83, Girardot, Cundinamarca; Editorial Losada, calle 18 A Nos. 7-37, apartado aéreo 5829, apartado nacional 931, Bogotá; y sucursales: Edificio La Ceiba, Oficina 804, Medellín; calle 37 Nos. 14-73, oficina 305, Bucaramanga; Edificio Zaccour, oficina 736, Cali. — **COSTA RICA.** Librería Trejos S.A., Apartado 1313, San José. — **CUBA.** Distribuidora Nacional de Publicaciones, Neptuno 674, La Habana. — **CHILE.** Editorial Universitaria S.A., casilla 10.220, Santiago. — **ECUADOR.** Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correo 3542, Guayaquil. — **EL SALVADOR.** Librería Cultural Salvadoreña, S.A., Edificio San Martín, 6a calle Oriente No. 118, San Salvador. — **ESPAÑA.** Ediciones Iberoamericanas, S.A., calle de Oñate 15, Madrid 20; Distribución de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vitrubio 16, Madrid 6; Librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Egiplácas 15, Barcelona; Ediciones Liber, apartado 17, Ondárroa (Vizcaya). — **ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unesco Publications Center, P.O.

Box 433, Nueva York N.Y. 10016. — **FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila. D-404. — **FRANCIA.** Librairie de l'Unesco 7-9, Place de Fontenoy, 75700 Paris, C.C.P. Paris 12.598-48. — **GUATEMALA.** Comisión Nacional de la Unesco, 6a calle 9.27 Zona 1, Guatemala. — **JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366; 101, Water Lane, Kingston. — **MARRUECOS.** Librairie « Aux belles images », 281, avenue Mohammed V, Rabat. «El Correo de la Unesco» para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 20, Zenkat Mourabitine, Rabat (CCP 324-45). — **MEXICO.** CILA (Centro Interamericano de Libros Académicos). Sullivan 31-Bis México 4 D.F. — **MOZAMBIQUE.** Salema & Carvalho Ltda., caixa Postal 192, Beira. — **PERU.** Editorial Losada Peruana, apartado 472, Lima. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, Lisboa. — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E.1. — **URUGUAY.** Editorial Losada Uruguaya, S.A. Librería Losada, Maldonado 1092, Colonia 1340, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería del Este, Av. Francisco de Miranda, 52- Edificio Galipan, Caracas.



**EL ARTE ORIGINAL
DE LAS LAUDAS SEPULCRALES
YUGOSLAVAS**

(véase la página 17)