

---

**Resumen:** “Antes de ser obra el pensamiento es trayecto” es la piedra inaugural que se coloca en este artículo para construir un edificio basado en las personalidades de dos intelectuales: Andréi Tarkovski (1932-1986) y Tomás “Wimpy” García (1942).

La arquitectura textual se configura con el formato de entrevistas a modo de un collage. En relación al cineasta ruso Andréi Tarkovski se utiliza su libro *Martirologio*. Con relación al arquitecto argentino Tomás “Wimpy” García se utilizan entrevistas realizadas por la autora en diferentes momentos en la ciudad de La Plata.

Parados en este umbral surge el interrogante: ¿Cuál es “la pauta que conecta” a estos dos intelectuales y el interés de la autora?

**Palabras clave:** Intelectuales - Arte - Política - Arquitectura - Cine - Obra - Personalidad - Andréi Tarkovski - Tomás “Wimpy” García.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 122]

---

<sup>(1)</sup> Arquitecta. Carrera Docente Universitaria. Cursa el Doctorado en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Profesora Titular Taller de Comunicación 1-2-3 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora Categoría III del Sistema de Incentivos. Directora e integrante de equipos interdisciplinarios de Investigación y Extensión Universitaria –UNLP–, que abordan temas sobre personas ciegas, ciudad, arte, derechos humanos, política, cementerios urbanos, muerte.

## Introducción

*Abrieron desgarrando con una piedra apenas filosa, el vientre de esa niña.  
El horizonte era el vacío y no el lleno, lo arrancado a la duración.  
Me asomé a mirar por la ausencia. La niña se abría en dos.  
Valor alto, luz. Valor bajo, sombra. La vida dudaba entre ambos.  
Notas sonando a momentos.  
La permanente secuencia de imágenes ejecuta a la niña estaqueada en el paisaje.  
No duran ambas manos sosteniendo la herida. Inventan el agotamiento.  
La niña crece.*

*Carla Beatriz García Fayet (2019, p. 1551).*

Martirologio era la palabra que designaba las colecciones de actas de procesos contra los primitivos cristianos, a éstos se los conminaba a aceptar la religión del Imperio o la muerte. La edición conjunta de estas “actas” o “gestas” de los mártires se inició en el siglo IV. La tradición llamó a esas colecciones Martirologios. En esa palabra, podríamos decir que Tarkovski quiso condensar su experiencia personal de cineasta e intelectual en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas –URSS–. Su libro *Martirologio. Diarios 1970/1986* fue publicado en Berlín en 1989 –año de la caída del Muro de Berlín–, tres años después de su muerte en el exilio.

Partiendo del supuesto de que la obra arquitectónica es un fenómeno de comunicación, ocurrido en una sociedad particular en un momento histórico puntual, puede decirse que es condición necesaria de este proceso el que haya personas que accionan en ese espacio localizado y en ese momento socio-histórico, determinando el horizonte de posibilidades de la obra. Este será el punto de partida para abordar la obra del arquitecto platense Wimpy García, el *Centro de las Artes del Espectáculo Teatro Argentino de La Plata*, desde la vinculación empírica de su autor.

En aras de configurar “la pauta que conecta”, el siguiente artículo se propone un análisis comparativo entre las personalidades de Andréi Tarkovski (1932-1986) y Tomás “Wimpy” García (1942) y la relación de dichos intelectuales con sus obras en sus singulares contextos de producción, para construir un edificio basado en ambas experiencias.

El material ha sido organizado en función de cada una de las palabras que se ofrece visitar.

## Tiempo / Vida

El cineasta ruso fue siempre reconocido por su extrema exigencia a la hora de preparar y dirigir sus proyectos y por el carácter artístico y poco comercial de sus materiales. Sin embargo, a pesar del reconocimiento que tuvo en su época con *La infancia de Iván*, sufrió severos problemas con las autoridades soviéticas, y tardó siete años en lograr estrenar su

siguiente película. Las largas esperas se convertirían en el estigma biográfico del autor. Su acotada filmografía se compone de siete largometrajes de ficción: *La infancia de Iván* (1961), *Andréi Rublev* o *Rubliov* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986).

En su libro *Andréi* (2011) dice:

Tengo muchas ganas de empezar una nueva película. Estoy harto de *Solaris*, como en su momento lo estuve de *Rubliov*: el destino del director de cine soviético es rodar durante un período de tiempo excesivo. No vivo. Hace demasiados meses que espero. Espero ... espero ... espero (p. 57).

En una entrevista Wimpy comenta que la obra Centro de las Artes del Espectáculo Teatro Argentino de La Plata, recién se logra inaugurar en octubre de 1998 (1980-1998), en un 86 % del proyecto original, restando aún hoy la terminación de la sala de prosa, camarines y talleres aledaños, así como del nivel administrativo y la sala técnico-electrónica, cerebro del conjunto y su equipamiento.

Es decir, una obra proyectada para que sea inaugurada en cinco años en su totalidad, tardó dieciocho años en inaugurarse parcialmente, en un 86 %. La historia del arquitecto argentino empujaría a cualquiera a abandonar el proyecto o delegar su dirección técnica y no a militar ininterrumpidamente su concreción.

Ambos relatos invitan a reflexionar. ¿Cuáles son las convicciones que constituyen de manera tan fundamental a estos individuos y que fueron motivo para su permanencia? Andréi en la Unión Soviética, en su profundo sentimiento de existencia y esencia rusa y Wimpy en Argentina, viviendo y construyendo localmente con todas las limitaciones y sufrimiento que ello implicó. Dicha incógnita presente en estos dos casos es aplicable a tantos que han decidido por ese camino. La pertenencia a una cultura, a modos de interacción y comunicación, a sentir su lugar de lucha en lo disciplinar, a construirse en combate haciendo lo que se piensa, se cree, se siente: dos personalidades místicas, sino religiosas en sus contradicciones.

## Maestros / Principios

Respecto a sus influencias Andréi (2011) relata: “Ahora se habla mucho de Solzhenitsin. La concesión del premio Nobel 1970 (...) su mejor obra es *La casa de Matriona*. (...) su personalidad es heroica, noble y estoica. Su existencia da sentido a mi vida” (p. 49).

Se hace evidente lo fundamental de sus referentes tanto como la importancia atribuida a la mirada del padre:

Mi padre dijo que *Solaris* no es una película, sino algo parecido a la literatura. Gracias al ritmo interno del autor, a la ausencia de resortes banales y a la grandísima importancia dada a los detalles, que juegan un papel particular en la narración (p. 74).

Asimismo cuenta Wimpy:

Yo curse 1º año de Arquitectura con Osvaldo Bidinost, que, contrario a mi formación secundaria basada en el estudio a partir de los libros, basaba su enseñanza en el desarrollo de la capacidad de leer la realidad para poder transformarla.

En 1961, el Concejo Académico aprobó el cambio de talleres horizontales a verticales. Me acuerdo que cuando se producía ese debate le dije a Bidinost: –lástima que entré a la Facultad hace dos o tres años– y él me dijo: –no, estas muy equivocado, vos viviste un proceso de transformación que es mucho más rico que el que viene y encuentra una cosa terminada– (2008).

Una lectura sobre lo real en su manifestación adversa, el aprendizaje cualitativo de un proceso de transformación de lo real y la capacidad de supervivencia en contextos de mutación permanente, significaron lecciones que forjarían su resistencia y militancia artística.

## Formación / Arte

En 1941, cuando Andréi tenía 9 años, su padre fue como voluntario a la Segunda Guerra Mundial. Vivió mientras tanto con su hermana, su madre y su abuela, y siempre dijo que esa influencia femenina fue decisiva en su temperamento artístico. A esto se suma la influencia permanente de su padre poeta que marcó tanto sus películas.

En su juventud, estudió música, pintura y escultura, entre otras actividades, antes de interesarse por el cine; su madre, preocupada según ella por las malas compañías que frecuentaba, lo mandó a Siberia, para ser prospector de hierro y oro, donde permaneció un año; a su regreso, en 1954, decidió hacerse director de cine. Según él mismo dijo, esos meses de soledad y de calma le ayudaron a mejorar y a encontrar un camino por el que transitaría el resto de su vida. Películas intensamente íntimas, ocasionalmente controvertidas, hermosas en cada fotograma, y es por eso por lo que es considerado como un poeta del cine.

Wimpy (2008) dice respecto de su carácter artístico que su educación se basó en la disciplina y concentración de su tía, la bondad de su madre, la paciencia de su padre y la rectitud su tío. En esta estructura familiar sobresalía el rigor de su tía, que era la que le cortaba los partidos de fútbol en la vereda para ir a hacer los deberes de la escuela. Su lema preferido era la famosa frase: primero el deber, después el placer.

Hizo el Ciclo Básico de la Escuela de Bellas Artes, en paralelo con los tres últimos años de la escuela primaria. Cursaba tres veces por semana de 18:00 a 20:00. Los lunes tenía dibujo, los miércoles pintura y los viernes, modelado. También, durante el verano –dado que con sus compañeros tenían muy buena relación con los no docentes de Bellas Artes–, iban a dibujar a la famosa aula 70, donde les prestaban los modelos de esculturas que usaban durante las cursadas.

## Disciplina / Concentración

Andréi (2011) cuenta: "...hallé el estenograma del debate sobre Rubliov de la Universidad. ¡Dios! ¡Qué nivel! Flojo y mediocre. Pero una intervención, la del catedrático de matemáticas Manin, fue sorprendente. Comparto su punto de vista" (p. 23). A continuación la cita de Manin visitada por Tarkovski:

Casi todos los que han intervenido preguntan por qué se les obliga a sufrir durante tres horas que dura la película. Intentaré responder. Durante el siglo XX se ha producido una especie de inflación emocional. Cuando leemos en los periódicos la noticia de que en Indonesia han sido masacrados dos millones de personas produce la misma impresión que la noticia de que nuestro equipo de jockey ha ganado un partido. ¡La misma impresión! ¡No vemos la diferencia monstruosa entre estos dos sucesos! Realmente, los límites de la percepción se han igualado tanto que no notamos las diferencias. Pero no quiero moralizar sobre esta cuestión. Tal vez no podríamos vivir sin esto. Sin embargo, hay artistas que hacen sentir la verdadera medida de las cosas. Toda su vida llevan esa carga, ¡y nosotros debemos estarles agradecidos por ello! (p. 23).

Respecto de esta cita reflexiona Andréi (2011): "Por la última frase valía la pena escuchar dos horas de disparates"; tras lo cual concluye:

Ahora no es momento de lamentarse y quejarse. Ese momento ya pasó. Lamentarse es absurdo e indigno. Hay que pensar cómo vivir en el futuro. No hablo de beneficios, sino de nuestra vida, de la vida de nuestros intelectuales, del pueblo y el arte (p. 24).

Wimpy (2008) narra que en su adolescencia:

Mi madre me despertaba a las 6:30 de la mañana, poniendo fuerte el informativo de Radio Belgrano en aquel momento, porque yo entraba a las 7:30 a la escuela de Bellas Artes y tenía que desayunar. Dado que me quedaba muy cerquita, salía a las 7:25. También teníamos clases los sábados y en el Colegio Nacional de lunes a viernes. Salía a las 12:15 de la escuela, almorzaba y entraba a las 13:10 en el Colegio Nacional. Cuando no iba a pie tomaba el tranvía y llegaba al Nacional justo cuatro o cinco minutos antes que empezaran las clases. El tranvía era un medio de transporte muy simpático porque tenía una ventana guillotina en la que se levantaba una tapa y se bajaba la persiana, entonces en verano se viajaba con una brisa muy agradable, dado que avanzaba a una velocidad relativamente baja. El viaje me permitía repasar las lecciones diarias. Es decir, cursaba de 7:30 a 12:15 y de 13:30 a 18:00, con lo cual, cuando salía tenía que estudiar y hacer los deberes de ambas casas de estudio, más los trabajos de Bellas Artes que eran muy exigentes. Eso duraba hasta las 23:00, en que me mandaban a dormir. Y esa era la rutina diaria.

Paralelamente a las cursadas académicas regulares y mi participación en el Centro de Estudiantes Democráticos del Colegio Nacional y del Centro de Estudiantes del Bachillerato de Bellas Artes –del cual fui su fundador y su primer Secretario General– y dentro del idealismo bohemio de la época, en verano –cuando tenía más libertad y tiempo– no solo iba a la mañana a la Escuela de Bellas Artes o a la Biblioteca, alternando los distintos días de la semana, sino que además, con un grupo de amigos, todos muy destacados, nos reuníamos en un galpón que tenía la familia De Marziani en 72 y 1. Hugo De Marziani que es un reconocido pintor; Raúl Mazzoni, otro plástico muy destacado y para mí uno de los mejores pintores de la Argentina; Raúl Fortín, un muchacho que fue un enorme dibujante-ilustrador de la revista *Humor*; El Negro Chávez, que hacía unas cosas en madera y alambre muy lindas, después fue un famoso dirigente montonero; Méndez que escribía, era el Apolinaire del grupo; y yo. Es decir que nos juntábamos y unos hacían escultura, otros pintábamos y Méndez era el poeta.

Para terminar esta etapa de mi secundario debo decir que egresé en 1959 del Colegio Nacional, era un buen estudiante, terminé en el cuadro de honor entre los diez mejores bachilleres con 9,43 de promedio. Una razón política impidió que también egresara del Bachillerato de Bellas Artes, ya que al tener posiciones polémicas con las autoridades desde el Centro de Estudiantes, me obligaron a optar por uno de los dos secundarios. En 5º año, casi terminando los dos bachilleratos, opté por el Nacional porque me daba mayor amplitud de opciones para las carreras universitarias.

“Por la última frase valía la pena escuchar dos horas de disparates” escribió Andréi (2011, p. 23). Se desprende de esa frase una característica común: la constancia como método y la jerarquización como criterio. Ambos intelectuales narran no solo la permanencia en espacios de su pasado sino una forma de habitar esos espacios, un compromiso para con el mundo, las palabras, el arte y las personas.

Las influencias que recibieron en su juventud y la responsabilidad con la que encararon las actividades a lo largo de su trayectoria construye un evidente paralelismo en sus personalidades, en sus inquietudes, en su coherencia artística y profesional indivisible de su construcción humana.

## **Intensidad / Persistencia**

Andréi (2011) escribe:

Si se habla de cuál es mi vocación, yo creo que es alcanzar el absoluto, intentando levantar, elevar el nivel de mi oficio. La dignidad del artesano. El nivel de calidad, que todo el mundo ha perdido porque no es necesario y ha sido sustituido por la apariencia, la ilusión de calidad. Yo quiero conservar el nivel

de calidad. Como Atlas sostenía la tierra sobre las espaldas. Porque, agotado, hubiera podido soltarla. Pero no lo hizo y por alguna razón siguió aguantándola. Por cierto, lo más sorprendente de esta leyenda no es que la sostuviera mucho tiempo, sino que no la soltara, aun engañado, que siguiera soportándola (p. 197).

Wimpy (2017) señala que las grandes obras de arquitectura en la cultura de la humanidad, han encontrado en la persistencia un valor que posibilitó su concreción. En concordancia considera que él no ha realizado una gran cantidad de obras, sino *una* obra: el Centro de las Artes del Espectáculo Teatro Argentino de La Plata.

En los períodos de disminución de ritmo de obra y particularmente en los períodos de obra parada, el pensamiento racional indicaba claudicar en el esfuerzo. Tanto en la convicción personal como en el compromiso social de un profesional, encontraba la energía irracional o la fe necesaria para seguir impulsando la continuidad de la obra. Ejemplo de dicho compromiso, semanalmente el arquitecto García, en la sede de la Cámara de Comercio de avenida 53 entre 9 y 10 –así como en otros ámbitos provinciales, nacionales e internacionales–, realizaba conferencias de divulgación y visita a la obra de hormigón ya ejecutada, para mantener vigentes tanto las ideas del proyecto, como la necesidad del uso público de la inversión realizada, es decir, la terminación de la obra, para restituir a la ciudad un edificio cultural perdido en el incendio de 1977.

Al respecto le decía su hijo Javier: “Papá, convenciendo de a uno o de a diez, ¿cómo vas a llegar a treinta y tres millones de argentinos?”

Durante largos períodos de tiempo y de gobiernos de distinto signo político, profesionalmente enfrentó distintos y variados aspectos de adversidad:

Prejuicios de todo tipo, desde arquitectónicos hasta románticos tardíos: “*se debió reconstruir el viejo teatro*” decían muchos sin comprender que desde la inauguración del viejo Teatro en 1890 hasta la inauguración del Centro de las Artes del Espectáculo Teatro Argentino de La Plata en 1998 y proyectado al siglo XXI, cambió la sociedad, cambió el programa de necesidades, cambió la tecnología teatral, cambió la tecnología arquitectónica (2017, p 56).

Cambió el hecho comunicacional.

Con natural escepticismo los cuerpos estables del Teatro Argentino, valor intangible y protagonistas principales, sufrieron el exilio en la propia ciudad peregrinando a espacios alquilados e inadecuados a su función durante una obra prolongada en el tiempo.

Políticos representativos así como periodistas de medios locales y muchos ciudadanos, aún bien intencionados, elevaban sus críticas en periódicos locales y nacionales, en función de un programa arquitectónico ambicioso en lo cultural que demandaba recursos públicos, argumentando sobre otras prioridades para bautizarla de “obra faraónica”.

Sin conocimiento del proyecto y de su complejidad programática, hubieron críticas a la imagen arquitectónica y su expresión contemporánea.

La década del 90, década que impulsaba lo privado por sobre lo público determinó permanentes reuniones con funcionarios con decisión política en búsqueda de recursos económicos.

Mi compromiso con *lo público* tanto en la docencia universitaria como en lo profesional a partir de ganar el Concurso de Anteproyectos del Teatro Argentino me determinó un estilo de vida teñido por lo cultural.

Cada una de estas adversidades me retemplaban, tanto en la convicción como en el impulso de enfrentarlas con la verdad del proyecto que finalmente se concretó y que justificó el esfuerzo personal, familiar y profesional de dedicarle 10 horas por día por veintidós años hasta su inauguración (2017, p. 78).

La analogía con el mito de Atlas parece pertinente: esa convicción y esa persistencia justificó la decisión de dedicar “una vida” profesional a la concreción de un proyecto, en una obra con pleno uso urbano y ciudadano. Donde cualquiera hubiera claudicado, Wimpy sostuvo. Esta piedra fue un monumento de hormigón a la cultura, no a otro destino con probable privatización, sino a la cultura de usufructo público.

## Intelectuales / Prejuicios

Para marzo de 1982, Andréi, había filmado cinco de sus siete largometrajes. Antes de viajar a Italia definitivamente y no regresar más a la URSS, relata distintas escenas sobre su angustiante realidad:

Entregué a Sízov y a Yermash ambos guiones: El día blanco (El espejo) y La renuncia. (...) Tengo que empezar a trabajar, pronto. Sízov me dijo que esperaba de mí una película actual y provechosa. Y que por eso mis dos guiones no son buenos. Le dije que el sentido de mi oficio es mantener el nivel del cine soviético y no los temas “provechosos y actuales” (p. 73).

Definitivamente, soy incompatible con el cine soviético. ¡No se ha proyectado ninguna película mía en ningún festival soviético! Nunca he recibido ningún premio por mis películas en la URSS. Me acosan lenta y constantemente (p. 383).

Me mienten... Mis “jefes” continúan tratándome mal. Es el cuarto premio internacional por la ilegal Rubliov (p. 84).

Yúsov me ha traicionado, negándose en el último momento a filmar la película. (...) En cuanto a Yúsov, no me cabe la menor duda de que escogió a propósito el momento para abandonar el trabajo, precisamente cuando más

daño me haría su decisión. Siempre me ha detestado en secreto. Es una mala persona. Siente hacia los intelectuales un odio de clase (p. 77).

Andréi sufría una constante presión por parte de los funcionarios de la URSS que despreciaban el espíritu artístico de sus materiales y le exigían alterarlo en función de la propaganda del gobierno. Luego de años de sistemático acoso se exilió al extranjero. Tras su ida a Italia en 1982 estrenó sus últimos dos largometrajes: *Nostalgia* y *Sacrificio*.

Wimpy (2012) relata dos vivencias en distintas épocas y circunstancias: La primera en su juventud, cuando debía trabajar para mantener a su familia y simultáneamente estudiar arquitectura que era su vocación. En su trabajo administrativo (en el Hipódromo de La Plata) tenía un jefe que en muchas ocasiones le daba órdenes absurdas, innecesarias e inadecuadas, tratando de afirmar su autoridad sin escuchar objeciones lógicas a una orden equivocada. Simultáneamente ostentaba en la solapa de su saco el emblema universitario de las dos hojas de roble, sin haber pisado nunca la universidad. No afirmaba la autoridad natural que da el conocimiento de una tarea que justificaba su condición de jefe sino que la afirmaba en el poder que le daba precisamente su condición de jefe autoritario. Wimpy recuerda al pasar que las dos hojas de roble, como emblema universitario, surgieron de un concurso que ganó un profesor suyo de caligrafía del Bachillerato de Bellas Artes, llamado Pio Guardia. Otrora había sido un símbolo cercano creado por su profesor, ahora era llevado en el saco por un individuo abusivo en su posición de poder. La segunda vivencia que relata tiene que ver con el acto oficial del inicio de la obra del Teatro Argentino, concretada a fines de 1980. Al concurrir, por naturales razones protocolares, en su condición de proyectista y director de obra, con saco y corbata, el gobernador militar de entonces se refirió directamente a Wimpy diciendo “a usted no lo quiero ver más con saco y corbata, sino con overol”.

Al margen de que para Wimpy en función de su ideología no era para nada ofensivo vestir en overol –si fuera útil al trabajo que debía realizar–, el sentido de esa frase autoritaria de quien ostentaba el poder, en realidad mostraba un cierto resentimiento intelectual a los profesionales universitarios.

En ambos casos, muy distintos entre sí, se observa un prejuicio o rechazo a la condición de “intelectual universitario”.

## Políticos / Mediocridad

Andréi escribe en su diario:

Hoy es un día de mala suerte. En primer lugar, parece que el permiso para Rubliov implica una reducción de diez minutos que, según dicen, prometí a Chernóútsan. No pude prometer tal cosa porque toda esta guerra de tantos años por la película se ha hecho para conservarla y no alterar su estructura actual. Qué idiotéz, qué engaño. Pero yo, evidentemente, no voy a recortarla. ¡Dios mío!

¿Cuando se acabarán los engaños, las mentiras y las traiciones de esos idiotas? (p. 42).

En distintas instancias institucionales –en el departamento de cultura del Comité Central, en el de Démichev, en el Comité de Cine y en la Dirección General– las objeciones y exigencias sobre *Solaris* fueron comunicadas a Andréi (2011), quién escribe: “Apunté 35 de estas objeciones. Vienen a continuación. Son muchas y si las cumpliéramos todas, que es imposible, destruirían totalmente la película. La situación es mucho peor que con *Rubliov*” (p. 65).

Hacer más clara la imagen de la Tierra del Futuro. Dicen que en la película no queda claro cómo será (el futuro). / 2. Hay que mostrar los paisajes del planeta del futuro. / 3. ¿Desde qué sistema político viene Kelvin? ¿Del socialismo, el comunismo o el capitalismo? / 4. Snaut no debe hablar de la “infructuosidad” de estudiar el cosmos. Por consiguiente se crea una situación sin salida. / 5. Suprimir el concepto de Dios.(!?) / 6. El encefalograma se debe mostrar entero. / 7. Suprimir el concepto de Cristianismo.(!?) / 8. La asamblea. Suprimir a los figurantes extranjeros. / 9. Final; ¿no se podría: a) mostrar el retorno real de Kris a la casa del padre; b) o mostrar claramente que Kris cumplió su misión? / 10. La película no puede dar pie a que se piense que Kris es un vago. / 11. La razón del suicidio de Gibarian (contrariamente a lo que dice Lem) debe ser un sacrificio por sus amigos y colegas.(!?) / 12. Sartorius como científico es inhumano. / 13. No es necesario que Hari se convierta en persona.(!?) / 14. Abreviar el suicidio de Hari. / 15. La escena con la madre no es necesaria. / 16. Abreviar las escenas “de cama”. / 17. Suprimir los planos donde Kris va sin pantalones. / 18. ¿Cuánto tiempo gastó el personaje entre el vuelo, el retorno y el trabajo? / 19. Hacer una introducción (con texto) a la película (citando a Lem) que lo explique todo.(!?) / 20. Recuperar del guion de dirección la conversación entre Berton y el Padre en su juventud. / 21. Incluir las citas de Kolmogórov (sobre la finitud del hombre).(?) / 22. El episodio “La Tierra” es largo. / 23. El consejo científico parece un tribunal. / 24. Concretar en la sesión las situaciones del argumento. / 25. Mostrar el vuelo de la nave de *Solaris*. / 26. ¿Por qué Snaut y Sartorius recelan de Kris? / 27. No se entiende que el autor de las situaciones sea el Océano.(?) / 28. ¿La ciencia es humana o no? / 29. “El mundo es incognoscible. El cosmos no puede ser comprendido. El hombre tiene que perecer”. / 30. “El espectador no entenderá nada”. / 31. ¿Qué es *Solaris*? ¿Y los visitantes? / 32. Precisar la necesidad de contacto ... / 33. La crisis tiene que superarse. / 34. ¿Por qué Hari desaparece? (El Océano ha comprendido). / 35. Conclusión de la película: “A la humanidad no le sale a cuenta trasladar su mierda de un extremo de la galaxia al otro” (p. 66).

“Esta lista de desvaríos se cerraba con las siguientes palabras: “No se harán más comentarios”.

¡Es para morirse, de verdad! Es como una provocación. Pero ¿Qué pretenden? ¿Que rechace las objeciones? ¿Para qué? ¿O que las acepte todas? ¡Si saben que no lo haré! No entiendo nada” (p. 66).

Respecto al futuro de la obra en los distintos contextos políticos, Wimpy (2008) cuenta que el gobierno de la provincia de Buenos Aires en el período 1987 - 1991, no simpatizaba con la obra del Teatro Argentino de tal modo que en el gobierno del doctor Cafiero pusieron en discusión no solo la obra sino su propio destino, buscando transformar un edificio público destinado a cultura, en un edificio privado con destino comercial.

Esa intención se materializó en el llamado a una licitación pública internacional para obtener oferentes para un *Shopping Center*, actividad privada característica de la década de los 90. Así como se pusieron de moda los cementerios parque y los barrios cerrados.

Dicha licitación no tuvo oferentes y quizás la razón fundamental la sintetizó el ingeniero Crispiani (integrante de la empresa a cargo de la obra de hormigón armado y metálica) que después de recorrer la obra de hormigón casi terminada, al despedir a los potenciales oferentes nacionales e internacionales les comentaba: “miren, de un sobretodo usted puede hacerse un saco, pero de un guante no puede hacerse nada. Este edificio está diseñado con tres salas y sus servicios de apoyo y no se puede aplicar otro uso, como en el caso del guante”.

La obra estuvo parada durante casi todo el período de este gobernador.

Cuenta también que en 1991, el gobierno de España en conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento de América” dispone una donación (préstamo sin retorno) a los países de Latinoamérica de habla hispana. A la Argentina le correspondían cincuenta millones de dólares, de los cuales recibió el Teatro General San Martín ocho millones para la iluminación escénica de la sala Casacuberta y doce millones para la Biblioteca Nacional, destinando los restantes treinta millones al avance de las obras del Teatro Argentino. Lo que motivó una nueva conferencia de Wimpy y la recorrida por la obra en construcción. El gobierno de la provincia de Buenos Aires no tramitó dichos recursos, de tal modo que su destino final según se supo, fue la república de México. Era un préstamo sin retorno, es decir, una donación. No era posible la discusión planteada en ese momento sobre prioridades sociales, sean estas vivienda social, educación o salud. Era únicamente para cultura y sólo estaba encuadrado el edificio del Centro de las Artes del Espectáculo Teatro Argentino de La Plata, ya que su destino era cultura y solo cultura.

¿Qué pueden los individuos frente a la desidia burocrática o la vocación privatista del Estado? ¿Qué voluntad sobrevive firme en su discurso artístico cuando debe someterse al sistemático juicio y censura institucional? ¿Cómo no rendirse ante la mediocridad política? ¿Hasta dónde comprometer la salud y la vida por una obra de arte?

## Libertad / Miedo

Andréi escribe: “Sí, soy un maniaco de la libertad. Sufro físicamente por falta de libertad. La libertad es poder respetar en uno mismo y en los demás el sentimiento de dignidad” (p. 321). Cita en sus diarios distintas reflexiones:

No puede ser honrado lo que no es libre: donde hay miedo, hay esclavitud (Séneca 2011, p. 359)

La necesidad de comer no justifica la prostitución del arte (Buñuel, 1999, p. 359).

Si, el espacio, el tiempo y la causalidad son sólo formas del pensamiento, y la esencia de la vida no se halla en estas formas, pero nuestra vida es un creciente sometimiento a estas formas, seguido de una liberación de ellas (Tolstói, 1906, p. 393).

Los hombres que adaptan su verdadero deseo a las formas existentes de la sociedad se parecen a un ser que ha recibido alas para volar y que las usa para caminar mejor (Tolstói. Del diario de 1906, p. 382).

A lo largo del libro Andréi habla de su convicción sobre lo que considera necesario para el artista: la capacidad de observar y el conocimiento, aún cuando estas facultades sean sólo para saber a qué renuncia.

Dice Wimpy (1984) respecto de la libertad:

Ser libre en el desierto de Sahara no significa nada, porque no se puede transmitir la conciencia de esa libertad a los demás. Se debe buscar con todas las fuerzas ser libre en el seno de la sociedad, parafraseando a Herbert Read.

Para el carácter productivo-activo, dar es convertir la experiencia en conocimiento y constituye la más alta expresión de potencia individual en el marco de un profundo compromiso social.

Construir una mirada contemporánea, implica asumirse como parte de un proceso histórico aportando una reflexión crítica en la inagotable tarea de correr el horizonte.

La libertad creativa es la disciplina que los sentidos buscan en su percepción intuitiva de la forma, la armonía, las proporciones entre las partes y el todo, la integridad o totalidad de toda experiencia.

El arte transforma la pregunta, y la pregunta se convierte en el valor hipnótico de la palabra reveladora. En la certeza de que para que la palabra sea reveladora y liberadora debe también ser disidente, crítica.

El artista no afirma una verdad revelada sino la pregunta que ponga en crisis cualquier verdad absoluta.

Resulta útil analizar la diferencia entre la libertad y libertades. Éstas últimas, de menor escala, posibilitan algunos gustos: viajar, comprarse ropa de moda, un reloj de oro. En cambio el concepto de libertad alcanza valores más altos, podríamos decir que se alberga en lo más profundo del ser, es interior, es subjetiva y es profunda. Podríamos afirmar que aún en una celda se puede ser libre.

## Reflexiones / La parte - El todo

Trazando un paralelo entre la poesía y la técnica, Andréi precisa aspectos disciplinares frente a los que fija posición:

El ritmo del montaje, la duración de los planos, no es una exigencia técnica que consigue conectar con el espectador, como se suele creer, sino la expresión del carácter y la originalidad del autor de la película. Ahora los cineastas utilizan el ritmo del montaje como si fuera un elixir mágico que el pobre espectador se ve obligado a tragar. Y lo hacen, en mi opinión, sólo para ganar dinero (p. 73).

Quisiera encontrar y elaborar un principio con el que se pudiera influir al espectador individualmente, es decir, que la representación total fuera privada (como sucede con las imágenes literarias, pictóricas, poéticas y musicales). El resorte, según creo, es mostrar cuanto menos mejor, y a partir de este “menos“. El espectador tiene que crearse una opinión sobre el todo. Sobre este principio se debe, en mi opinión, construir la imagen cinematográfica. Y si hablamos de simbolismo, el símbolo en cine es el símbolo del estado de la naturaleza, de la realidad. ¡Pero no se trata del detalle, sino de lo que queda oculto! (p. 79).

En el montaje, al principio de la unión de los planos no debe haber otro fundamento más que el tiempo. Se debe montar una acción, una escena (da igual como se llame) como si se tirara de unos hilos sueltos (que son muchos) para obtener una película plana, uniforme, hecha de los hilos sueltos. Lo demás no es importante, ni la luz, ni la calidad, ni la factura de esos hilos. Tan sólo es importante una cosa, la fuerza de la tensión que te puede obligar a prescindir de una escena espléndida, de un fotograma. En cualquier caso, la producción vence únicamente si, a pesar de haber renunciado al mejor fragmento, sabe tensar el hilo del tiempo en correspondencia con la tensión de los demás hilos. Evidentemente, puede darse el caso que, cambiando la presión general, la estructura de la tensión de todos los hilos para conseguir una tensión de conjunto unificada, para salvar un buen fragmento, sea posible dejarlo, conservarlo, salvarlo. Pero esto exige, como ya he indicado, reorientar muchos otros momentos de la película. ¿Qué es el arte? Seguridad. Y si es seguridad, eso significa que lo acompañan los errores. Y si hay errores, ¿es mentira? No; en primer lugar, porque los errores no son siempre una mentira y, en segundo lugar, para evitar los errores el arte no se apoya en lo que es cierto, en la verdad, sino en la imagen de lo que es cierto, en la imagen de la verdad (p. 441).

Wimpy señala que formular una propuesta o formalizar un proyecto, significa resolver un programa de necesidades, interpretar la esencia del tema y expresar un contenido. Una noción sintética y sincrética del concepto de arquitectura-ciudad como “actividad albergada” y “ámbito albergante”.

De este modo las “actividades albergadas” –definidas por la organización social–, en cuanto a contenido y tema, son categorías inespecíficas del concepto de arquitectura; mientras que los “ámbitos albergantes” –enunciados en los programas de necesidades–, se conforman desde los proyectos hasta su materialización y configuran las categorías específicas del concepto de arquitectura.

Una síntesis posible de “como” construir con la mejor “forma” el “que” y el “para quien” como expresión del contenido social de cada tiempo histórico. Este desafío de la ciudad y de la arquitectura o *arquitectura-ciudad* responde a la conocida afirmación de Spengler que “frente a cada hecho político-cultural la ciudad se arruga” lo que lleva a la pregunta de ¿cuál es la arruga que corresponde a nuestro tiempo? ¿Cuál es la arruga que expresa la contemporaneidad?: en términos de contenido, maneras de uso cultural; y en términos de forma, ámbito de arquitectura-ciudad.

Este concepto de arquitectura-ciudad ensancha el concepto de la arquitectura-objeto.

El gran aporte del estudio de la ciudad para formalizar una propuesta, es comprender que la ciudad no tiene “forma final” como un objeto, que toda ciudad viva -aquella que no, es un museo-, sufre un proceso constante y permanente de demolición y construcción y su riqueza se apoya precisamente en la huella o arruga que cada generación sobreimprime en la preexistencia urbana.

El partido arquitectónico del Centro de las Artes del Espectáculo Teatro Argentino de La Plata encuentra su ley de generación en la ciudad, proponiendo una espacialidad interior-exterior. El espacio público –como plaza– penetra al edificio, visual y espacialmente.

Surge de materializar con su volumetría la trama ortogonal-diagonal y los ritmos urbanos subyacentes (su sintaxis).

Surge de aceptar y actualizar la imagen epicéntrica ciudadana del Teatro Argentino en el epicentro cultural político de la ciudad.

La propuesta, al asumir la sintaxis y la imagen equilibrando estas exigencias con las propias del nuevo programa (otro teatro, un microcine y amplios servicios anexos), adopta una solución contundente.

El Teatro, devuelve a la ciudad la rítmica de la sintaxis histórica que le dio origen.

La propuesta del nuevo Teatro Argentino respeta la preexistencia histórica: la ciudad, el espíritu de su diseño original y la clara concepción de sus edificios públicos neoclásicos, en cuanto a su espacialidad externa.

A su vez, aporta generosamente a la ciudad un nuevo nivel de uso cotidiano: la plaza del Teatro liberada de vehículos, integrando al paisaje el juego de su volumetría y espacialidad interna.

## **A modo de cierre / A modo de apertura**

Se va configurando en esta exposición biográfica dual “la pauta que conecta”, el paralelismo de dos intelectuales: Andréi Tarkovski (1932-1986) y Tomás “Wimpy” García (1942), y a partir de aquí se construye un edificio basado en ambas personalidades. Los bloques conceptuales han sido cada una de las palabras que se decidió visitar.

Este artículo es un testimonio conectivo, un entramado de experiencias, un puente. Dos sujetos y su obstinación con el compromiso social, la responsabilidad artística y la libertad. Ambas biografías se destacan no sólo por la importancia de sus obras, sino también por ese legado intangible que es volverse referente, modelo de posibilidad, antecedente exitoso de la dignidad artística. El relato es admirable por la entereza y resistencia de estos personajes en escenarios fagocitantes, agotadores. Para sujetos con semejante puesta en valor de la identidad en las obras que ejecutaban, la angurria del sistema por quebrarlos de forma sostenida durante más de veinte años fue un camino tortuoso, un martirio, un atentado contra el ánimo; “quien tiene un secreto tiene un alma”, dicen, entonces el sistema es desalmado. Ante el desánimo, resistieron; opusieron el compromiso poético y político frente al boicot de la máquina estatal. Andréi, harto de las imposiciones y de la presión de las autoridades culturales soviéticas, emigró preservando la integridad de sus obras. Su dignidad artística le costó el ostracismo. Wimpy tardó dieciocho años en ver inaugurado el Centro de las Artes del Espectáculo Teatro Argentino de La Plata, construido en un 86%. El método en el hacer, el deber ético y profesional, la preponderancia de la forma como vehículo de un discurso artístico y social, son algunos de los criterios que hacen a estos dos congéneres referentes de una época. Estos exponentes de la “modernidad sólida” presentan cierta fascinación en quien hace una detenida lectura por sus recorridos: la tenacidad del individuo frente a la corrosión de un sistema que insiste en desintegrar los valores fundamentales de su obra: la obra como soporte de un discurso, el contexto como tormento y censura de la vocación discursiva y el artista como la voluntad ineludible del decir. Para quien, en cambio, experimenta la tensión propia de la generación posterior, hallará cierto misterio en esa férrea convicción. Este texto se propone interpelar a quien convive con esa tensión, entre lo sólido y lo líquido, a quien pendula entre la admiración y la decepción, entre lo que pudo ser y lo que fue. “No se trata de imitar, sino de aprender y luego olvidar” (Tarkovski, 2018, p.15).

## Referencia bibliográfica

Tarkovski, A. (2011). *Martirologio. Diarios 1970-1986*. Ediciones Sigueme S.A.U., 1ª edición en español, España.

## Entrevistas inéditas

García, T. O. -Wimpy- (1984): *Entrevista Inédita 1*. La Plata, Argentina.

García, T. O. -Wimpy- (2008): *Entrevista Inédita 7*. La Plata, Argentina.

García, T. O. -Wimpy- (2012): *Entrevista Inédita 11*. La Plata, Argentina.

García, T. O. -Wimpy- (2017): *Entrevista Inédita 17*. La Plata, Argentina.

---

**Abstract:** “Before becoming work, thought is a journey” is the cornerstone laid in this article to construct a building based on the personalities of two intellectuals: Andréi Tarkovsky (1932-1986) and Tomás “Wimpy” García (1942).

The textual architecture is structured in the form of interviews, as a collage. Regarding the Russian film-maker Andréi Tarkovsky, his book *Martyrology* was used. As regards the Argentine architect Tomás “Wimpy” García, interviews carried out by the author on different occasions in the city of La Plata were drawn on.

Standing on this threshold, the question arises: What is the “pattern that connects” these two intellectuals and the interest of the author?

**Keywords:** Intellectuals - Art - Politics - Architecture - Cinema - Works - Personality - Andréi Tarkovsky - Tomás “Wimpy” García.

**Resumo:** “Antes de ser obra de pensamento é trajeto” é a pedra inaugural que se coloca em este artigo para construir um prédio baseado nas personalidades de dois intelectuais: Andréi Tarkovski (1932-1986) e Tomás “Wimpy” García (1942).

A arquitetura textual configura-se com o formato de entrevista à maneira de colagem. Em relação ao cineasta russo Andréi Tarkovski utiliza-se seu livro *Martirologio*. Com relação ao arquiteto argentino “Wimpy” García utilizam-se entrevistas realizadas pela autora em diferentes momentos na cidade de La Plata.

Detidos neste limiar surge a pergunta: Qual é “a estrutura que liga” a estes dois intelectuais e o interesse da autora?

**Palavras chave:** Intelectuais - Arte - Política - Arquitetura - Cinema - Obra - Personalidade - Andréi Tarkovski - Tomás “Wimpy” García.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---