

EL TEATRO

- ANTONIN ARTAUD CONTRA LA TIRANÍA DE LA LENGUA
- STANISLAVSKI Y EL TEATRO REALISTA LATINOAMERICANO
- DESTRUCCIÓN Y DANZA POÉTICA EN LOS ESCENARIOS DE EIKOH HOSOE
- DE COFRADÍA A LEGADO FAMILIAR: LOS MARIONETISTAS DEL TEATRO REAL DE TOONE



PLÁSTICA:
BENJAMIN LACOMBE.
HONESTIDAD Y
SIMBOLISMO

LITERATURA:
DOSTOIEVSKI ©
LOS CÓMPLICES DE
RASKÓLNIKOV

**RAÚL RUIZ BAJO EL
PRISMA DE MARÍA
EUGENIA MEZA
BASAURE**

Año 2, N°16
Agosto de 2016
Diagramación: Claudia Carmona

EDITADA POR:

Colectivo AguaTinta
Avda. Portales 3960, of. 413
Santiago de Chile
revista@aguatinta.org
www.aguatinta.org
www.facebook.com/AguaTinta.org
www.yumpu.com/es/AguaTinta
@revistaguatinta

PORTADA:



CONSEJO DE REDACCIÓN:

Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
June Curiel, Bruselas, Bélgica
Adela Flamarique, Westport, Irlanda
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Jorge H. Calvo, Santiago de Chile
Álvaro Gueny Astudillo, Santiago de Chile
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile
Héctor Uribe Morales, Santiago de Chile

FOTO DE PORTADA: "La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade", obra también conocida por su título abreviado Marat/Sade, de Peter Weiss (1963). Puesta en escena de 2009, en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, a cargo del actor y director uruguayo Villanueva Cosse. La pieza teatral incorpora postulados dramáticos de Antonin Artaud y Bertolt Brecht.

AGUATINTA

EDITORIAL

A pesar de una leve -aunque esperanzadora- tendencia al alza que es posible observar desde el año 2004, el índice de asistencia al teatro en Chile sigue siendo bajísimo. Según las cifras del último Reporte Estadístico del Teatro, encargado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, del total de asistentes a espectáculos, menos del 19% escogió el teatro como opción y, de ellos, más del 70% afirmaba haber asistido a una obra teatral entre 1 y 3 veces en los últimos 12 meses. Los grandes competidores son el cine y los conciertos. Queriendo ver el vaso medio lleno, rescatamos la mayor presencia en las salas del grupo etario más joven (entre 15 y 29 años) y la creciente oferta de obras dirigidas a los niños. El desafío es conservarlos y aumentar su participación.

En tanto, al otro lado del Atlántico, España lamenta la reducción, entre los años 2008 y 2015, de los hábitos de consumo de cultura de una población fuertemente golpeada por la crisis. La abismante cifra de la baja es de un 24% en ese período. Aun con ello, su consumo *per capita* sigue superando al de Chile. No redundaremos en comparaciones en las que no sería aventurado atribuir esa diferencia en favor del país europeo a décadas y décadas de políticas culturales diversas -si no opuestas-.

Lo que sí hacemos es invitar a los amigos y lectores a adentrarse en las páginas que siguen, donde hemos querido referir episodios de la historia de la escena, así como algunos postulados y experiencias, entre estas últimas la del tradicional teatro de marionetas que precisamente constituye una herramienta de acercamiento al espectáculo en sala.

De origen ritual, el teatro devino mito y luego cedió terreno a la palabra, lo que hizo que en un determinado momento su línea de desarrollo perdiera paralelismo con la que dibujaba la literatura y convergieran ambas al punto de difuminarse los límites entre aquél y ésta. Tanto la cosmicidad del rito como la humanidad del *logos*, han aportado a la dramaturgia una riqueza que intentamos reflejar y acercar al público lector y espectador. Porque -haciendo nuestras las palabras de Darío Villanueva, director de la Real Academia Española, a propósito de la referida crisis de consumo cultural observada en ese país- creemos que "es más importante la cultura de base que un gran palacio de la ópera".

revista@aguatinta.org



CONTENIDOS DESTACADOS



4

Benjamin Lacombe:
honestidad y simbolismo



12

Destrucción y danza
poética en Eikoh Hosoe



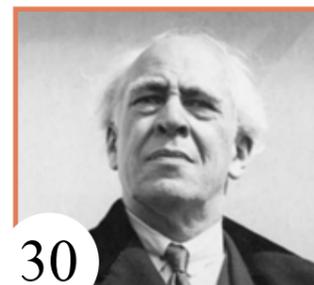
22

Raúl Ruiz bajo el prisma
de María Eugenia Meza B.



25

Antonin Artaud contra
la tiranía de la lengua



30

Un gran fantasma recorre
el teatro: Stanislavski



32

Teatro real de Toone: De
cofradía a legado familiar



40

Ensayo: Dostoievski o los
cómplices de Raskólnikov



44

Razón del extraviado,
poema de Álvaro Mutis

Benjamin Lacombe: honestidad y simbolismo

Por Adela Flamarike

Lejos de la extravagancia altiva de la que a menudo adolece la ilustración gótica a la moda, Benjamin Lacombe nos ofrece un mundo oscuro y honesto, habitado por personajes que reflexionan sobre el ser humano, la muerte y la vida, a través de los pequeños detalles de ésta.

Este parisino de 34 años reside y trabaja actualmente en la ciudad que le vio nacer. Se dedicó a la publicidad y a la animación en sus años como estudiante en la Escuela de Artes Decorativas de París, donde llevó a cabo su proyecto *Cereza guinda*, que él mismo escribió e ilustró, y que le catapultaría a lo alto del mundo de la ilustración. Publicado en el año 2006 por la editorial Seuil Jeunesse, fue nominado como uno de los diez mejores libros para niños del año 2007 en Estados Unidos por la prestigiosa revista Time. Hoy, Lacombe es considerado uno de los representantes emblemáticos de la nueva ilustración francesa y ha

llevado a cabo exposiciones en Francia, España, Estados Unidos y Japón.

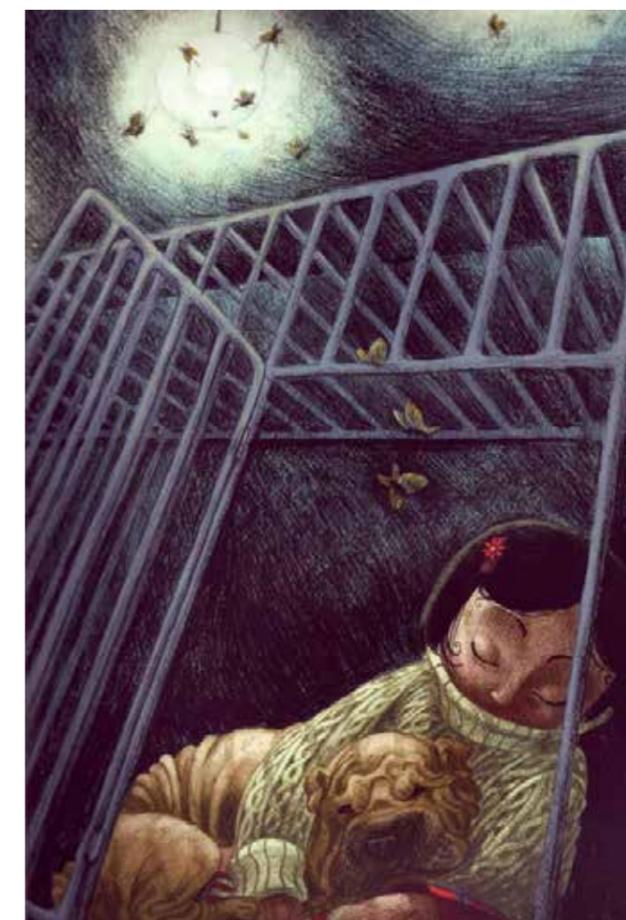
Sus fuentes de inspiración son numerosas y diversas, base de la riqueza de su obra. Desde su entorno cotidiano hasta los grandes maestros de la historia del arte y del cine, Hitchcock o la distópica *Metrópolis* de Fritz Lang se dan la mano con los primitivos flamencos y la atmósfera ensoñadora de los prerrafaelitas, a los que se une la fotografía escenificada de autores como Erwin Olaf, Desiree Dolron o Diane Arbus. Junto a ellos, no podemos obviar a los propios perros del autor, Virgil y Lisbeth, quienes, al igual que un Hitchcock



Arriba y abajo: *Cereza guinda*.

que aparecía escondido en cada una de sus películas, se agazapan entre las páginas ilustradas del autor, convirtiéndose en una marca personal que establece un diálogo más cercano con los lectores.

Temas como la infancia, la añoranza o la diferencia se entrelazan con otros más oscuros como la muerte o los malos tratos. Las técnicas empleadas por el artista se mueven con soltura desde el *gouache* o la acuarela, hasta el óleo, pasando por el lápiz y el grafito, y haciendo un uso limitado del ordenador que Lacombe utiliza únicamente para maquetar. Su estilo caricaturesco es fácilmente reconocible entre los ilustradores contemporáneos, cercano a Tim Burton en sus líneas curvas y personajes de ojos grandes y expresivos, aunque poseen mayor simbolismo en la obra del artista francés. La fragilidad de los protagonistas, de rostros delicados y mirada melancólica, dota a su trabajo de una carga emotiva que encandila a mayores y a pequeños por igual. ¿A qué se debe esa nostalgia? Lacombe parece intentar recordarnos que no debemos dejar de lado al niño que llevamos dentro, sino dirigirnos a él de forma honesta. Para muestra de ello, la ya citada *Cereza guinda*, que narra la historia de una niña devoradora de libros a la que no se le dan tan bien las relaciones personales. Una perrita abandonada se convertirá en la compañera que le ayude a superar sus miedos y a aceptar que, tras ellos, llegarán otros que también deberán ser desafiados. A pesar de estar etiquetado como un libro para niños, trata temas tan en boga como el acoso escolar, el amor y el respeto a los animales, con un lenguaje abierto y sincero, característico de Lacombe, que hace que su obra resulte



hechizante y cautivadora.

Leonardo da Vinci es uno de los artistas clásicos que deja huella en los trazos del autor francés. Mucho se ha escrito acerca de la misteriosa sonrisa de la Gioconda, que el ilustrador hará suya de una manera muy personal. Del artista florentino toma Lacombe las enigmáticas sonrisas de sus personajes, nunca completas, que nos recuerdan que la vida no siempre es fácil y que incluso los protagonistas de sus ilustraciones sufren adversidades. De ahí los melancólicos rostros y la dignidad de su presencia, dibujados con gran cariño en cada trazo, en cada matiz. El mundo de Lacombe es un viaje hacia una belleza pura que conjuga romanticismo, barroquismo, destreza técnica y gran contenido simbólico.

El escritor francés Sébastien Perez es uno de los colaboradores habituales de la obra de Lacombe, llegando incluso a servir de modelo para el personaje de *Los superhéroes odian las alcachofas*, publicado en 2014. Junto a él ha publicado trabajos como *Genealogía de una bruja* o *El herbario de las hadas*. Ambos autores conciben los libros como objetos de arte en sí mismos, de ahí que en sus obras el propio libro-objeto posea tanta importancia como el texto o las ilustraciones. *Genealogía de una bruja*, publicado en 2009, se nos presenta como una suerte de cuadro dentro del cuadro cuya primera parte, *La pequeña bruja*, narra el hallazgo que hace Lisbeth de un antiguo libro en el que descubre que ella misma pertenece a una larga genealogía de brujas. Es en



Arriba: Mona Lisa. Abajo: La dama del armiño. Ambas de *Genealogía de una bruja*.

Brujas y hechizos, la segunda parte de la obra, donde se describe la historia de trece brujas ilustres que, salvo el caso de Lisbeth y su abuela, provienen de la mitología. Retratos de Lilith, Medusa o la Gioconda son descritos con una narración más elaborada y menos infantil en un libro fuertemente ligado al factor estético. Su cuidada edición se asemeja a los grimorios o a los libros de alquimia medieval, de un surrealismo inquietante, e incluye ilustraciones de cuadros, esculturas y diferentes objetos utilizados por las brujas.

El herbario de las hadas, publicado en 2011, exhibe de nuevo la influencia de Leonardo da Vinci en la obra de Lacombe y sus estudios en tinta marrón, claroscuros y misteriosos personajes retratados en clásicas poses. El

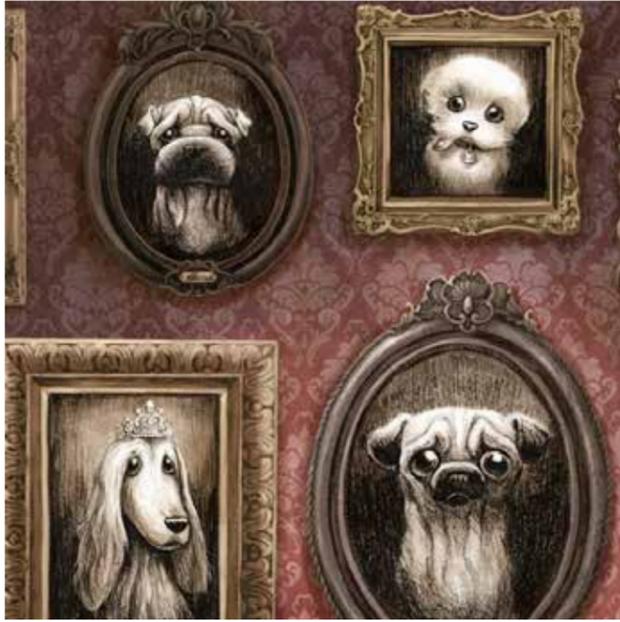
halo de tristeza recurrente en el trabajo del ilustrador se hace más intenso en este cuento que relata las aventuras del científico ruso Aleksandr Bogdanovitch en su búsqueda del elixir de la inmortalidad por orden de Rasputín. El bosque de Brocéliande se convierte en el escenario perfecto para la representación de criaturas imaginarias a medio camino entre la fauna y la flora, entre lo natural y lo artificial. *El herbario de las hadas* nos invita a adentrarnos en un mundo desconocido e inquietante, que nos muestra cada detalle de la vida de Aleksandr rodeada de un clima de nostalgia mayor que el de las ilustraciones dominadas por las hadas.

El valor, la diferencia o los sueños son los temas tratados por Lacombe en obras que no pueden dejar de



Arriba:
Ilustración para *Genealogía de una bruja*.

Derecha, arriba y derecha, abajo:
El herbario de las hadas.



Izquierda:
Destinos perrunos.

Arriba
Retratos gatunos.

Abajo:
Madama Butterfly.

lado ideas como la muerte o la identidad, ofrecidas para la reflexión a un público tanto adulto como infantil, en un tono amable, honesto e incluso divertido. *Destinos perrunos*, editado ese mismo año, refiere el sino triste y extravagante de quince canes que albergan un dramatismo no explícito y abren la puerta del pensamiento infantil a ideas que consideramos limitadas a un público maduro. *Retratos gatunos* (2015) sigue un camino similar en su retrato de quince felinos independientes, traviesos y adorables, descritos en sendos poemas de atmósfera sombría. Las ilustraciones de Lacombe y los versos de

Sébastien Perez mantienen ese halo de misterio presente a lo largo de su obra conjunta. ¿Qué se esconde tras las miradas de los gatos? ¿Qué enigmas? ¿Qué aventuras llevan a cabo cuando no los vemos? Los autores nos invitan a volver a nuestra infancia para dejar volar la imaginación y crear nuestras propias historias tomando como punto de partida sus trazos y sus líneas.

La ópera y el simbolismo japonés se conjugan para dar lugar a una de las reinterpretaciones más singulares de la ópera *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini. Tomando el punto de vista de los protagonistas de la

historia, la primera parte da voz al oficial norteamericano Pinkerton, quien, en palabras, narra sus recuerdos y sus sentimientos por una japonesa. Le sigue el punto de vista de la joven, apodada Madama Butterfly, en imágenes sin texto que nos hablan de su espera, de su anhelo por el regreso de un hombre que nunca llega. Dos lenguajes diferentes -texto e imágenes- que no se mezclan en ningún momento, son metáfora de

inmortal obra británica. El artista explora la ambigüedad y la polivalencia del texto original, manteniendo el clasicismo de los grandes ilustradores, pero otorgando a los personajes un aire más actual y original, especialmente en una Alicia más subversiva. Sus ilustraciones, de carácter inocente, poseen una gran carga subliminal que crea una atmósfera de ensoñación, agudizada por una tipografía que parece cobrar vida. Temas como la emigración, la



Blancanieves

la incomunicación entre ambos personajes, de sus diferencias culturales y lingüísticas. Al estilo de un biombo japonés y simbolizando asimismo las alas de una mariposa y la metamorfosis, el libro se abre en diez metros en los que el artista relata una historia inspirada en porcelanas orientales y estampas japonesas, llena de simbolismo y alegorías que omiten escenas para dejar paso a la imaginación. Así, la ilustración de Butterfly maquillándose momentos antes del suicidio se convierte en el canto del cisne, la metamorfosis del personaje y metáfora del libro en su totalidad.

La subversión de su estilo abarca incluso clásicos como *Blancanieves*, ilustrado por Lacombe en su versión original sin edulcorantes. El autor retrata a una demacrada protagonista perseguida por cuervos, en unos tonos fríos que contrastan con el carmesí de sus labios o de la manzana envenenada. Un Pulgarcito ojeroso y desvalido o una Bella Durmiente cadavérica se desenvuelven en escenarios lúgubres y desconcertantes, plagados del desasosiego que Lacombe toma de la literatura del siglo XIX. El artista se ha atrevido con monumentos literarios como *Alicia en el País de las Maravillas* o *Nuestra Señora de París*. La obra de Lewis Carroll, ya de por sí fascinante, da una vuelta de tuerca en esta hipnótica edición ilustrada por Lacombe que celebra el aniversario número 150 de la

infancia o las diferencias, ya tratados por Lacombe, adquieren un protagonismo mayor conjugados con el texto del autor británico y envueltos en una sugerente fantasía barroca.

Nuestra Señora de París (2011-2012) recrea la oscuridad y belleza del París del siglo XV. La obra del dramaturgo y poeta francés Victor Hugo describe a una desdichada y bella Esmeralda, un triste jorobado y la imponente catedral de Notre Dâme que encarnan uno de los mejores ejemplos del romanticismo francés, de preciosa ambientación renacentista, de amores imposibles, personajes marginados y final dramático. La crítica de Victor Hugo a la sociedad de su tiempo se convierte, con el lápiz de Lacombe, en un maravilloso paseo por los escenarios de una catedral que jamás vemos en su totalidad. Pilares, pasillos grises, luces y sombras, alturas difuminadas en carboncillo, nos acercan a la inmensidad de la obra arquitectónica. El artista juega con los recovecos, con los detalles que nos ofrecen lo más recóndito de la catedral y que sólo Quasimodo conoce. Las callejuelas de este París misterioso y solitario son pobladas por desheredados y espíritus atormentados, telón de fondo para temas como la fatalidad, el progreso, el poder de la Iglesia o el Estado, la mentira, la crueldad o el pueblo.





Arriba y abajo: Nuestra Señora de París.



El detallismo y barroquismo presentes en la revisión del clásico de Victor Hugo estelarizaron posteriormente la obra *María Antonieta: diario secreto de una reina* (2014), que Lacombe llevó a cabo asesorado por la historiadora Cécile Berly. Inspirado en la correspondencia de la Reina, este trabajo propone una visión muy personal de la protagonista, a modo de diario íntimo. La pintura rococó del siglo XVIII será el numen para las ilustraciones que muestran también cierto toque manga. Sus detalles y las técnicas utilizadas aluden a las corrientes artísticas de las que beben Fragonard, Boucher o Vigée Lebrun, cuyo lienzo *Retrato de familia* servirá de inspiración para una de las ilustraciones más características de Lacombe donde representa a la Reina en toda su grandeza, solemnidad y serenidad, pero con un matiz añadido: los personajes sostienen la cabeza cortada en su regazo. Con esta edición, el artista intenta devolver la dignidad a un personaje histórico que considera injustamente tratado, algo que ya logró en su momento Sofía Coppola con su película *Marie Antoinette*.

Si hay un escritor que armonice impecablemente con la obra de Benjamin Lacombe, ése es Edgar Allan Poe. *Cuentos macabros*, publicado en 2010, incluye un texto de Baudelaire sobre la vida y obra del autor estadounidense y ocho cuentos de Poe traducidos por un inigualable Julio Cortázar, quien afirmó que se trataba de una obra "tan profundamente temporal como para vivir en un continuo presente, tanto en las vitrinas de las librerías como en las imágenes de las pesadillas,



María Antonieta: diario secreto de una reina.

en la maldad humana y también en su búsqueda de ciertos ideales y de ciertos ensueños". Precursoras de la novela negra y de la ciencia ficción y renovadoras de la literatura gótica, estas ocho historias tienen a diversas mujeres como protagonistas y navegan entre temas como la muerte, la soledad, el tormento, la obsesión o la tristeza. Cuentos que comulgan en perfección con las ilustraciones de un Lacombe que juega con luces y trajes, que se recrea en colores pálidos, ocres y grises y que sigue el camino del espíritu de Poe, dejando, como siempre, un hueco a la imaginación del lector.

Edgar Allan Poe, María Antonieta, Quasimodo, Alicia o Madama Butterfly son sólo algunos de los personajes que Lacombe ha retratado en sus numerosas

obras como ilustrador y escritor. Su fama en países como Francia, España o Estados Unidos es una llamada de atención acerca de la importancia de la lectura y la ilustración, y su trabajo reivindica la consideración de los libros como una obra de arte en sí, una conjugación entre letras, dibujo y materia que ofrece algo nuevo cada vez que la admiramos. Esta obra -un canto de amor a la vida, a la infancia, a la libertad y a los libros- declara, como hiciera Robin Williams, que no importa lo que nos digan, las palabras y las ideas pueden cambiar el mundo.

www.benjaminlacombe.com



Edgar Allan Poe.



Portada de *La mecánica del corazón* (2007).

Destrucción y danza poética en los escenarios de Eikoh Hosoe

Por Marcia Vega

“Para mí la fotografía puede ser al mismo tiempo tanto un registro y un espejo como una ventana de libre expresión (...). Generalmente se asume que la cámara es incapaz de describir lo que no es visible al ojo y, sin embargo, el fotógrafo bien puede representar lo que yace oculto en su memoria”.



Kazuo Ohno, *El sueño de la mariposa*, 1995.

Eikoh Hosoe, nacido en Yonezawa, Yamagata, en 1933, es un fotógrafo precoz y director de cine japonés que surgió del movimiento de artes experimentales de la Segunda Guerra Mundial, conocido por sus imágenes de fuerte carga psicológica, que a menudo exploran temas como la muerte, la obsesión erótica y la irracionalidad. Su nombre de nacimiento fue Toshihiro, pero adoptó el de Eikoh después de la guerra para simbolizar un nuevo Japón.

Ya en la secundaria había sido activo miembro del Club de la Escuela del Lenguaje Inglés y de la Sociedad Fotográfica. Al principio su tema más común fueron los niños estadounidenses que residían en viviendas militares en un barrio

construido sobre las cenizas del viejo Tokio, llamado Grant Heights.

Ganar el primer premio del concurso Fuji Film con su obra *Paddie-Chan* acrecentó su interés por la cámara y, entre 1951 y 1954, realizó estudios en la Escuela de Fotografía de Tokio, empezando a trabajar como *freelancer*. Arrancada la década de 1950, se unió a Demokrato, grupo de vanguardia dirigido por el multifacético artista Ei-Q.

En 1953, Hosoe visitó en el Centro Cultural Estadounidense de Tokio una exposición de Edward Weston, cuyas fotografías abstractas le causaron gran impresión.

En 1955, escribió un libro llamado *La fotografía de 35mm*. El éxito obtenido le permitió

viajar a Kobe, Osaka y la isla de Shikoku a fotografiar la postguerra del nuevo Japón.

Su primera exposición se materializó en 1956 con el título *An American Girl in Tokyo (Una chica estadounidense en Tokio)*, en la galería Konishiroku de Ginza.

En 1959 fundó la agencia Vivo junto a Ikkō Narahara y Shōmei Tōmatsu, entre otros. Ese mismo año conoció a Hijikata, coreógrafo y fundador del Butoh, una forma de danza teatral de temática existencial, caracterizada por movimientos lentos y expresivos, que buscaba la recreación del cuerpo japonés tras la destrucción de la guerra. Hijikata Tatsumi presentó una coreografía de su autoría basada en la imaginería homosexual encontrada en la novela *Kinjiki (Colores prohibidos)* de Yukio Mishima –de quien Tatsumi era devoto–, publicada en



Eikoh Hosoe por Kishin Shinoyama, 1964.

1951. Hosoe recuerda: “Mi encuentro con Hijikata tuvo lugar durante su primera presentación teatral en Daiichi Seimei Hall de Tokio, en la primavera de 1959. El baile de Hijikata fue abrumadoramente creativo. Desde la primera reunión, tuve la fuerte sensación, instintiva, de que este hombre inevitablemente me habitaría durante mucho tiempo”.

En 1960, Hosoe creó el Laboratorio de Cine Jazz (Jazzu Eiga Jikken-Shitsu) con Shuji Terayama, Shintaro Ishihara y otros. Dirigió la película *Navel and the A-Bomb (Ombigo y la bomba atómica)*, con Hijikata Tatsumi y su coreografía, donde el cuerpo (japonés) está conectado a las bombas de Hiroshima y Nagasaki y a la destrucción total de Japón. Es el nacimiento de una nueva identidad nipona desde la raíz de la catástrofe atómica, la ocupación

y la posterior derrota. En la década de los 70, Hosoe era ya un referente para la fotografía de innovación en Japón.

Su serie de *Hombre y mujer* (1960) fue el punto de inflexión para pensar en la fotografía “más profundamente y con mayor libertad”, dijo. Tatsumi y miembros de su grupo se cuentan entre los modelos de estas imágenes con las que transforma el cuerpo humano en un objeto desnudo lleno de drama y de la rivalidad entre los sexos en igualdad de condiciones.

Posteriormente, Hosoe comenzó una secuela de *Hombre y mujer*, llamada *Abrazo* (Embrace). Sin embargo, a poco de iniciado este proyecto, el británico Bill Brandt publicó una serie muy similar, *Perspectiva del desnudo*, y la llevó a Japón. El fotógrafo japonés, devastado, decidió abandonar su iniciativa, aunque finalmente se decidió a terminarla y publicarla en 1970. Estas tomas no se abordaron desde un ángulo dominante sobre el sexo opuesto, sino sobre el descubrimiento de la relación de igualdad y diversidad entre un hombre y una mujer. Fotografías muy abstractas.

Luego vino *Kamaitachi*, una serie basada en la leyenda japonesa de un animal mítico, un monstruo aterrador, la comadreja dentada que habita en los campos de arroz y corta a las personas con una hoz y que nadie ha visto realmente porque es invisible. El propósito fue retratar a Tatsumi y al mismo tiempo registrar el paisaje del norte de Japón que estaba cambiando muy rápido, pero también como un documento de las memorias del Hosoe niño y de esos tiempos. El fotógrafo captó interacciones espontáneas de Tatsumi con el paisaje y con las personas que se encontraban en los alrededores. Trabajo innovador, *Kamaitachi* fue lanzado originalmente en 1969 como un álbum de fotos en edición limitada de mil ejemplares.

Ba-ra-kei, conocida en inglés como *Ordeal by Roses*, u *Ordealía de rosas* en español, comenzó un día de septiembre 1961 como resultado de un encargo de la editorial japonesa Kodansha y a pedido del propio Yukio Mishima. El registro se tomó en la casa de éste durante dos años y muestra el mundo privado del escritor y dramaturgo. Es una colección de fotografías que representan la imaginación de Hosoe. El tema de esta serie es la vida y la muerte. El 25 de noviembre de 1970, Yukio Mishima cometió suicidio ritual. *Ordealía de rosas* se convirtió en un réquiem para él.

La serie *El sueño de la mariposa (Butterfly Dream)*, realizada entre 1960 y 2005, fue publicada en 2006, como celebración del centenario de Kazuo Ohno, cofundador de la danza Butoh. Se trata de una colección de instantáneas captadas a lo largo de 46 años, que muestran la danza poética de Ohno y la delicadeza de sus gestos. El título de la serie hace referencia a una alegoría taoísta según la cual el filósofo Zhuangzi sueña que es una mariposa, pero cuando despierta se cuestiona si era el hombre quien soñaba ser mariposa o era una mariposa la que soñaba ser Zhuangzi.

Por su parte, *Simmon, un paisaje privado* reúne retratos del trabajo de Simon Yotsuya, por entonces actor y miembro de la legendaria compañía de teatro de

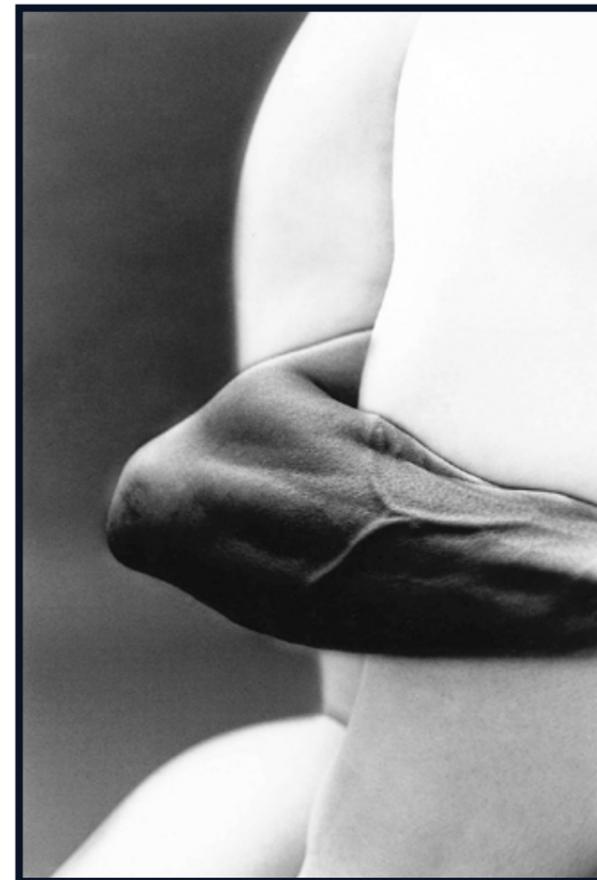


“Cuando tomas una fotografía a 1/1000 de segundo, el momento puede llegar a ser un hecho eterno, un momento eterno. Así que tenemos un problema filosófico de objetividad y subjetividad”.



Fotos a la izquierda de estas líneas, de arriba a abajo:
 Hombre y mujer #31, 1960.
 Hombre y mujer #24, 1960.
 Hombre y mujer #33, 1960.
 Abrazo #46, 1970.

Abajo, derecha: Abrazo #52, 1970.



vanguardia de Juro Kara Jokyo Gekijo. Por alguna razón, Simon le recordó a una mujer con los labios rojos que encontró en el barrio antiguo de la ciudad de Tokio que solía recorrer, el hogar de muchas personas sin hogar, mendigos y prostitutas. Hosoe trató de fotografiarla, pero ella gritó que se detuviera. Cuando habló, Hosoe se dio cuenta de que se trataba de un hombre. Al respecto, comentó que había sido demasiado ingenuo en suponer que cualquier persona con los labios pintados debía ser una mujer. El actor fue fotografiado en la misma zona. Simmon constituye una narrativa visual que explora y reflexiona sobre el turbulento clima japonés de la posguerra. “A medida que la historia procedió, Simmon desapareció de mis fotografías y se mantuvo sólo el paisaje”, señaló Hosoe. Fue publicada originalmente en una edición limitada de 20 ejemplares en los años 70.

En 1964 estuvo de visita en Barcelona y se sintió impresionado por la arquitectura de Gaudí lo que le hizo regresar en 1977 a fotografiar su obra.

En 1974 fundó en Tokio la Photo Workshop School junto a Nobuyoshi Araki, Masahisa Fukase, Daidō Moriyama, Noriyaki Yokosuka y Shomei Tomatsu.

En 1975 fue nombrado profesor de Fotografía en el Instituto Politécnico de Tokio y continuó participando en exposiciones por todo el mundo, entre las que se puede destacar la realizada en los Encuentros de Arlés de 1983 y la exposición itinerante realizada en el año 2000 en el International Center of Photography de Nueva York.

También experimentó con el proceso fotográfico, creando un alto contraste de imágenes que rozan la abstracción a través de la manipulación del proceso químico.

Eikoh Hosoe ha sido director del Museo Kiyosato de Arte Fotográfico (Kiyosato, Yamanashi) desde su apertura en 1995. Fue galardonado por la Royal Photographic Society con Medalla Especial Aniversario 150 y Miembro Honorario (HonFRPS) en reconocimiento a una sostenida y significativa contribución a la técnica de la fotografía.

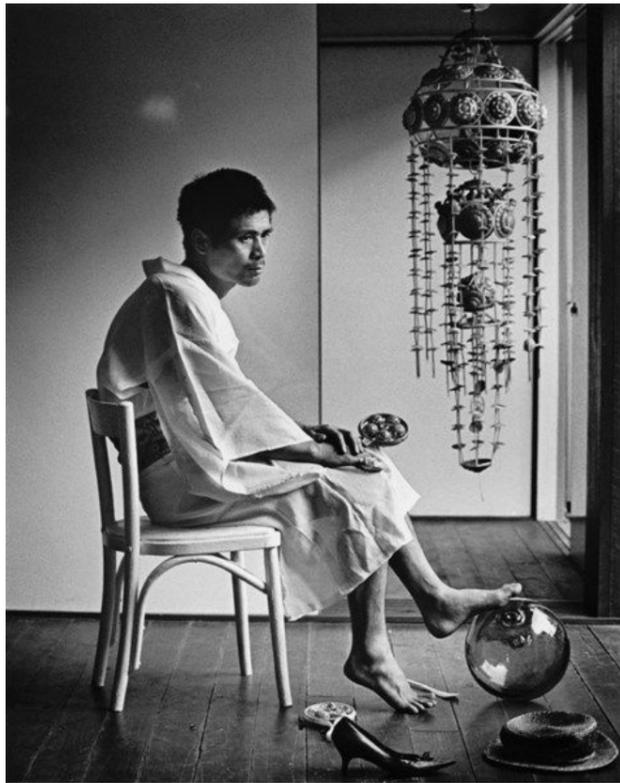
Actualmente reside en Tokio.



Arriba:
 Kamaitachi #17, 1965.

Abajo:
 Kamaitachi #23, 1965.





Izquierda, arriba: Kamaitachi #12
Izquierda, centro: Kamaitachi #31
Izquierda, abajo: Kamaitachi #40

Derecha, arriba: Kamaitachi #49
Derecha, abajo: Kamaitachi #42



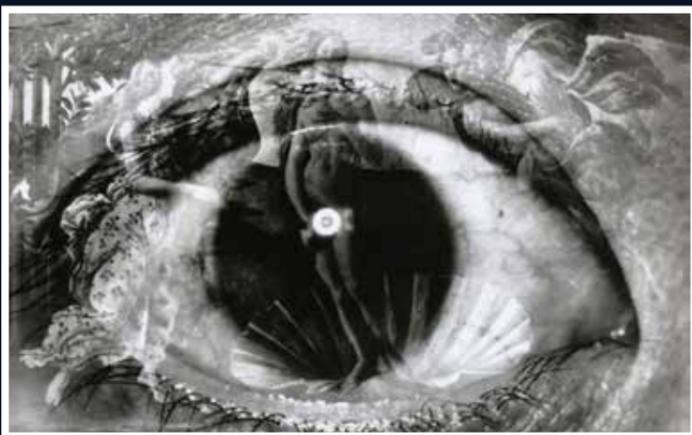
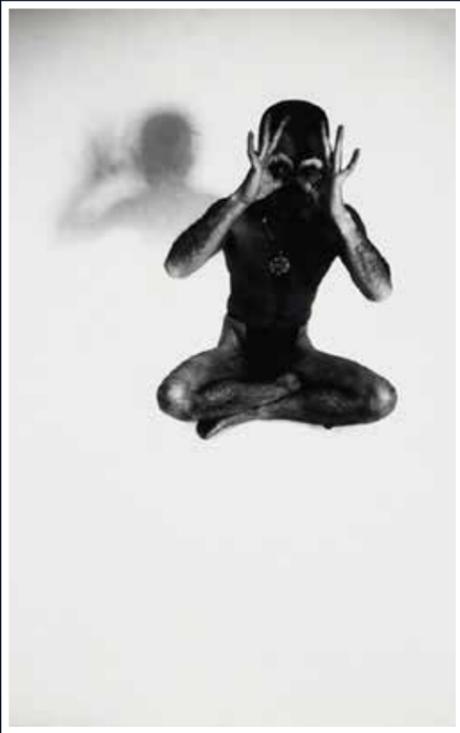
Kamaitachi #32



Yoko Ashikawa, ejecutante de danza Butoh, 1972.



*Ordalía de rosas (Ba-ra-kei).
Incluye retratos del escritor
y dramaturgo Yukio
Mishima.*



*Arriba, izquierda; arriba, derecha; centro, izquierda:
Kazuo Ohno, fotos de El sueño de la mariposa.
Centro, derecha: Simon Yotsuya en Simmon, un
paisaje privado, 1971.
Abajo, derecha: Simon Yotsuya en Simmon, un
paisaje privado, Tokio, 1970.*



Reseña: Mia madre (2015)

Por June Curiel

Nanni Moretti, con una madurez artística ya impregnada de mucha sabiduría, nos presenta una historia de inspiración autobiográfica. Margherita (la siempre bella y excelente Margherita Buy), su *alter ego* femenino, es una directora de cine acosada en medio de su último rodaje, un drama político. Esta mujer en apariencia dura y siempre firme en sus propósitos, se ve inmersa en una tragedia personal: Su madre, antigua profesora que todavía imparte clases de latín a su nieta, sufre una enfermedad irreversible.

La película, en la que el director se reserva un papel clave como el hermano pragmático de Margherita, es Moretti en estado puro y fue concebida después de la muerte de su madre, algo que podemos oler porque en el tema de la pérdida de un familiar, pone toda el alma. La familia tiene el poder de desatar las pasiones más íntimas y la muerte de un ser querido es un drama que todos acabamos afrontando. La intimidad de ese dolor que uno siente suyo y de nadie más, las ganas de escapar y la absoluta desnudez ante la muerte: todo eso es lo que Moretti nos invita a observar desde la butaca.

Aunque hay risas, gracias al patético y exaltado personaje interpretado por John Turturro.

"En esta película me río de mi propia neurosis como director. Es mucho más agotador tener que enojarse con uno mismo que con los demás", confesó el maestro italiano. En ese sentido, hay en

Mia madre un parlamento a cargo del personaje de Turturro que resume ese sentimiento: "Quiero salir de aquí, quiero volver a la realidad".

Tengo que decir que se trata de un filme de actores. No creo que la historia se sustentara, por mucha varita mágica morettiana, sin la gran Margherita De Buy. En palabras de Moretti: "Siempre imaginé a una mujer, a una realizadora, a la que interpretaría Margherita Buy por una sencilla razón: una película con Margherita Buy de protagonista siempre será mejor que una película conmigo en el primer papel. Es mucho mejor intérprete que yo". Y efectivamente, en este caso, lleva todo el peso del rodaje.

Mia madre es una película que emociona y que hace reír, que juega con la verdad y la ficción y -cómo no- con la magia, porque, sí, hay varita al fin y al cabo; una magia que nos trae momentos de desgarradora naturalidad, un ritmo bien marcado, un cuento sobre la fragilidad hilado en la sencillez.

Mia madre es un alegato feroz para considerar la vida, en la cual todo se esfuma cuando nos acercamos, o alguien querido, al momento final, una fábula tan emotiva como hilarante y con un bellissimo final.



Foto fija: MRS HENDERSON PRESENTS

Por Marcia Vega



El Windmill Theatre -actualmente The Windmill International-, en Londres, fue durante muchos años una sala de variedades y un teatro de revista. Es aún conocido por sus desnudos de pinturas vivas (*tableaux vivants*), que comenzaron en 1932, y por nunca haber cerrado durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. *Mrs. Henderson Presents* (2005) es una producción del Reino Unido dirigida por Stephen Frears, basada en la historia de Laura Henderson, rol a cargo de Judi Dench, una viuda rica y excéntrica, fundadora del teatro en asociación con Vivian Van Damm como manager, papel que en el filme desempeña Bob Hoskins. Juntos, convirtieron la sala en toda una institución británica.

La película ganó cuatro premios menores aunque compitió por 26, incluyendo cuatro nominaciones a los BAFTA, donde destaca mejor guion original; dos Oscars, entre ellos el de mejor actriz; tres Globos de Oro y ocho British Independent Film Awards. Además contó con la participación especial del cantante Will Young en su debut como actor.

Alex Bailey, encargado de la foto fija, a los 12 años se unió al club de fotografía de su escuela y a los 21 trabajaba en el cuarto oscuro revelando blanco y negro para un diario regional londinense. Se hizo camino registrando noticias y eventos deportivos; posteriormente trabajó en el Departamento Audiovisual y de Fotografía del GEC haciendo tomas en gran formato, impresión a color y la iluminación de amplios sets. A poco andar, ya estaba a tiempo completo en películas.

Participa en gremios de fotógrafos y tiene 74 créditos en IMDb, tales como la aún sin estrenar *Tulip Fever* (2017), *Yo antes de ti* (2016), *Víctor Frankenstein* y *Lejos del mundanal ruido* en 2015, *Blancanieves y el cazador* (2012), *La dama de hierro* y *The Awakening* en 2011, *Sherlock Holmes* (2009), *Sunshine* (2007), *Miss Potter* (2006), *Pride & Prejudice* (2005), *El fantasma de la ópera* y *Troya* en 2004, *El diario de Bridget Jones* (2001), *Pandaemonium* (2000), *Whatever Happened to Harold Smith?* (1999), *Elizabeth* (1998), *The Borrowers* (1997), *Loch Ness* (1996), *Richard III* (1995) y *Before the Rain* (1994).

RAÚL RUIZ

bajo el prisma de María Eugenia Meza Basaure*



A pasito lento

Hace casi tres décadas, caminé toda una tarde por París con un señor encantador, muy culto, un poco tímido y que sabía historias de esa ciudad, del mundo. Sabía mitos clásicos y cuentos populares. Antropología, lingüística, semiología, dramaturgia, matemáticas. Sabía de conocer y de vivir. En un recorrido de lentas horas y pasos, me contó muchas cosas, analizó otras tantas y me llevó desde una copa de vino blanco en el bar Cluny del Barrio Latino, hasta un vaso de vino nuevamente blanco, que él encontraba parecido al pipeño, servido en un restaurante de un barrio no sé por dónde. Días antes lo

había llamado por teléfono y el encuentro había surgido fácil y sin complicaciones.

Al llegar a ese vaso de pipeño, me contó que la vez anterior en que hizo ese recorrido lo acompañaba un joven que hacía sus pinitos en la crítica de cine y que en lugar de aceptar su recomendación, pidió una cocaola en ese boliche oscuro y popular, que algo tenía de los bares santiaguinos y bolerísticos de los 60 retratados en *Tres tristes tigres*. Pedir una cocaola a él le pareció lisa y llanamente increíble.

Es que Raúl Ruiz, mi anfitrión por esas calles y esos

lugares, simplemente no podía comprender aquello. Quizá tampoco hubiera podido comprender, y se hubiera sonreído al saberlo, que ese mismo joven, en una crónica sobre cine chileno escrita unos pocos años antes para una revista muy representativa de la cultura opositora a la dictadura, lo había descrito como "inevitavelmente caótico", sin poder explicar el juicio.

Lo cierto es que era un juicio tremendamente equivocado, pese a que considerar caótico a Ruiz era parte del mito que rodeaba su figura en el Chile de los 70, sobre todo entre quienes sólo habían escuchado de él. Entre los diversos privilegios con que me ha regalado la existencia está el haberlo conocido en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC), de la Universidad Católica, donde hizo clases durante un semestre en 1971. Oyéndolo y compartiendo con algunos de sus actores y amigos, aprendimos, entre otras cosas, que en su técnica de aparente improvisación había mucho de cálculo y, sobre todo, mucho conocimiento y estrategia. Utilizaba con sus actores –mezcla de profesionales con personas de la calle– diversas y estudiadas formas de sacar de ellos esa soltura y esa naturalidad que hacía –que hace– tan creíbles a sus personajes. Pero de caos, nada. Tanto que hasta supimos que marcaba los movimientos de cámara y de personas en el suelo. De azar quizá un poco, pero con la genialidad de integrarlo en el dibujo de la escena que tenía en la cabeza y del que se desprendía esa capacidad tan suya de ir a lo esencial.

Su estilo era, por entonces, el de una *jam session*: había quienes entraban y salían de escena, decían y provocaban, siguiendo códigos preestablecidos entre ellos y el director. Lo hacían libremente, pero buscando resultados específicos y consiguiendo esa espontaneidad que estaba a años luz del resto del cine nacional de esos años y de los de ahora.

Por su labor académica en la EAC, llevada a cabo a veces incluso en su casa durante un postoperatorio que lo alejó de las salas, no recibió sueldo alguno debido a un problema administrativo. Aquello lo llevó a una graciosa costumbre que mantuvo no sé por cuánto tiempo: renunciar a dineros que nunca había tenido. Así lo hizo con la UC, frente a la cual declinaba, con algunas condiciones, al posible pago por su trabajo docente, siendo una de ellas la compra de una suscripción al muy católico diario *El Observatorio Romano*, destinada a hacer más progresista a uno de sus alumnos que se calificaba de monárquico. Tiempo después renunció, con una carta no menos jocosa, a una supuesta asignación millonaria de Chile Films para el financiamiento de su próxima película.

A propósito de su humor, ese día de comienzos de los 80 en París, la jornada culminó en el departamento de Ruiz y Valeria Sarmiento, donde había instalada una moviola. En ella me mostró un corto que estaba montando, un documental sobre esculturas de arena, un

encargo de alguna municipalidad gala para promocionar un concurso veraniego. No sé qué habrá sido de ese cortometraje. Pero puedo atestiguar que hasta en un trabajo aparentemente banal podía poner su estilo y su sello: hacia el final, justo antes de que el mar se llevara las figuras, un perro levantaba la pata sobre la ganadora y luego se iba, con la cámara siguiéndolo. Era Francia, pero podría haber sido Chile. Un Chile al que nunca renunció como materia de sus filmes. Un Chile que miró con corazón de chilote y ojos universales, lúcidos y, por eso mismo, teñidos de una cierta tristeza.

La finitud y el tiempo, el territorio y el mito: asuntos que le interesaban. Lo general deduciéndose de lo particular. Y la gracia como herramienta sutil y develadora de modos de ser. La mirada que descubría aquello que otros no veían, pero que luego sabrían reconocer. Los detalles. Los objetos. El planeta Ruiz.

Jugó *flipper* ese día también, en otro momento, en algún lugar ubicado en uno de los tantos barrios no turísticos que me hizo conocer. Una foto, que quizá aún exista en el archivo del diario *Las Últimas Noticias* donde por entonces trabajaba yo, inmortalizó ese momento por la breve eternidad del periodismo, junto a una entrevista. No conservo ni una ni otra.

Pero todo quedó en mi cabeza: una cierta contención en su palabra y en sus juicios. Un conocimiento y una sabiduría sin soberbia. El rigor para asumir la tarea. Un talento sumado a la virtud de armar equipos, de disolverse en ellos sin perder la batuta. Y sobre todo aquello, la sencillez. La sencillez de un hombre notable, dispuesto, ya en plena fama –faltaban pocos meses para que *Cahiers du Cinema*, la más prestigiosa revista de cine en Occidente, le dedicara su número 345, de marzo de 1983–, a regalarme sus horas y a sostener esa peripatética conversación por las calles de París.

* María Eugenia Meza Basaure. Periodista y editora chilena. Trabajó en prensa escrita dedicada a temas de cultura y género, para luego comenzar a editar textos de ciencias sociales en instituciones internacionales, de gobierno y ONG y centros de estudios de mujeres. Este año ha vuelto a la cultura como Coordinadora de Difusión y Formación de la Cineteca Nacional de Chile.

Gotas de tinta

Realismo de un cine sitiado

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Cuando la guerra muda tanto los escenarios, como la utilería, las técnicas de *casting* y la estrategia de producción, el arte cinematográfico debe apelar –como hace el propio hombre encarnando el rol que empuja su personal trama– a cuanto artificio y recurso tenga a su alcance para asegurar su supervivencia. El producto de tal ejercicio puede ser un opúsculo que distraiga por unos momentos nuestra atención del horror, o puede resultar en una obra mayúscula, en que el realismo es no menos un registro impuesto por la realidad que una propuesta autoral.

Herederero de la larga tradición literaria decimonónica y de las voces de un Balzac o un Zola, el cine francés de fines de la Segunda Guerra Mundial encuentra en *Les enfants du paradis* (1945) la conjugación del compromiso artístico de sus creadores con un París ocupado no sólo por las tropas nazis sino también por el colaboracionismo de sus autoridades. El cuestionamiento a los frágiles valores del hombre de su tiempo se deslizó, camuflado de historia romántica ambientada en ese mismo siglo XIX que le sirviera de inspiración, a través de los diálogos del poeta Jacques Prévert, convertidos en imagen por Marcel Carné. El prodigioso decorado, montado en los estudios Pathé, alterna con locaciones exteriores que desafiaban la ocupación. El filme plantea el arte como motor de la vida y difumina los límites entre fantasía y realidad, como en la escena del hurto del reloj, el primer encuentro



Garance (interpretada por Arletty, nombre artístico de Léonie Marie Julie Bathiat) entre la multitud en París

de Baptiste con Garance, un estilo narrativo que bien podría ser parte de una novela de Victor Hugo, logrado por actores de primer nivel, no en vano conectados con las vanguardias y con ese particular tono poético que, a fin de cuentas, constituye un sustrato que sostiene la película y la estiliza.



Antonio (Lamberto Maggiorani) y su hijo Bruno (Enzo Staiola) en *Ladri di biciclette*.

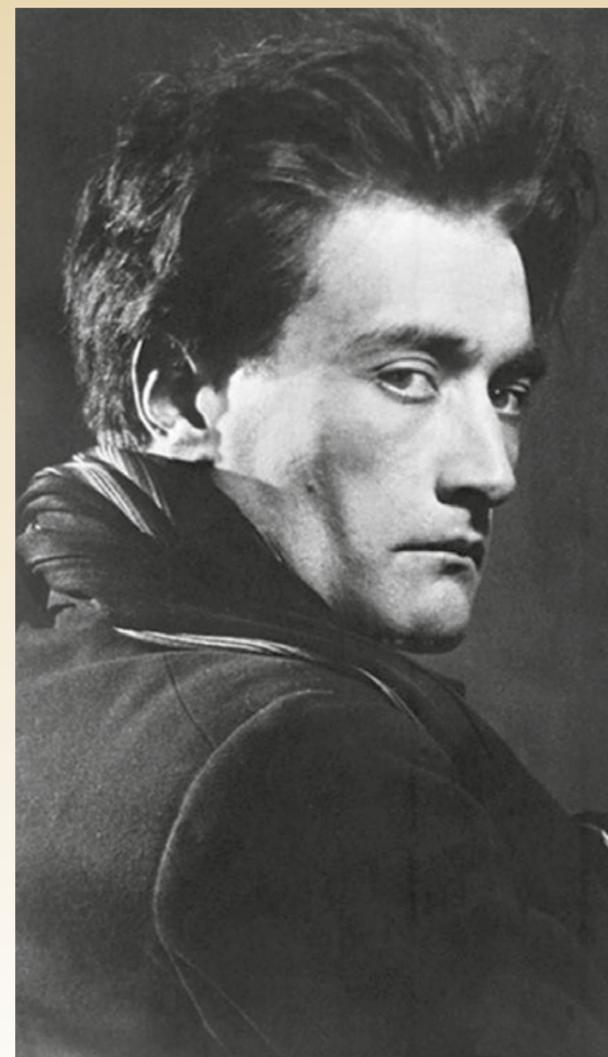
Tres años más tarde, en 1948, Vittorio De Sica rodaba *Ladri di biciclette* en la semidestruida Roma de la postguerra, que reemplazaba a los estudios de Cinecittá, convertidos en refugio, y con obreros desempleados devenidos en histriones para caracterizar su propia precariedad. Es la humanización del cine a través del *leitmotiv* del viaje existencial de un hombre para quien el trabajo no es ya medio sino fin, un superobjetivo que compite en relevancia con la preservación de su dignidad. El director italiano consagra con esta película un nuevo realismo que hace de sus limitaciones la herramienta precisa para equiparar la lente al ojo del espectador.

Son dos vías, Carné en Francia y De Sica en Italia, ambas bajo el influjo de la guerra, para arribar a un cine que plasma dos abordajes de la realidad: el realismo poético francés y el neorrealismo italiano, y sendas temáticas impuestas por la historia, cuya vigencia supera su condición de documentos de una época para erigir una narrativa de la condición humana que trasciende al tiempo.

Antonin Artaud contra la tiranía de la lengua

Por Claudia Carmona Sepúlveda

“No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, cuyo único valor es su relación mágica con la realidad y con el peligro (...). El teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje. Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu”.



Dejando una huella que es posible rastrear en el teatro, la poesía, la pintura y la antropología, Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948) puso en el centro de cada una de sus reflexiones, tanto como en la base de su Teatro de la Crueldad, la cuestión del lenguaje. Según él, éste, y todos los posibles significantes que lo materializan, representan fuerzas mágicas que median la relación del hombre con el cosmos y lo divino. Y bregó por erigir formas de comunicación no textual como vehículos de expresión dramática, en especial en sus escritos *La puesta en escena y la metafísica* y *Teatro oriental y teatro occidental*, en los que manifiesta su rechazo a la tiranía del texto en la dramaturgia de Occidente y su admiración por la manera en que en Oriente, particularmente en el teatro balinés, se incorpora al montaje elementos no dialógicos.

La relación del poeta, actor y ensayista marsellés con el lenguaje articulado –ése que llamamos lengua y que se materializa en texto oral o escrito–, sufrió durante su infancia un revés que, muy probablemente, determinó sus reflexiones sobre el tema. Poco antes de cumplir los cinco años de edad fue víctima de una meningitis que le ocasionó diversas secuelas, como las contracciones faciales y el consecuente tartamudeo que dificultó siempre su habla, pero además una serie de crisis nerviosas, con cuadros de paranoia, cuyas características –sumadas al análisis de los textos que legó– han inclinado a algunos especialistas hacia un diagnóstico *post mortem* de esquizofrenia. Sus escritos más precoces están datados en 1910, cuando, siendo un adolescente, fundó una revista cultural en la que publicó, bajo el pseudónimo de Louis de Attides, sus primeros versos. Ellos canalizaban una creciente necesidad de volcar en papel sus pensamientos e inauguraban con el lenguaje un vínculo que tiene no poco de paradoja.

Formación en retrospectiva

Los fuertes dolores de cabeza derivados de la enfermedad de infancia originaron la primera de varias internaciones en sanatorios mentales, en 1915, en La Rougière. Tras ella, tomó contacto con Edouard Toulouse, psiquiatra nacido también en Marsella y fundador de la revista científico-literaria *Demain*, en la que acabó escribiendo artículos y cumpliendo labores como secretario de redacción. Su interés por el teatro fue antes teórico que práctico, sólo después de tener una opinión ya formada de esta vía de expresión estudió Actuación en el Théâtre de l'Oeuvre. Posteriormente se vinculó con Charles Dullin y su Théâtre de l'Atelier, en el que participó como actor y realizador. De su formación se ha dicho que dos hechos resultaron determinantes: Uno, su paso por Berlín, donde se inicia en las ideas de Adolphe Appia⁽¹⁾ y en las técnicas de Max Reinhardt⁽²⁾, y donde vio espectáculos de Erwin Piscator⁽³⁾ y Vsévolod Meyerhold⁽⁴⁾; otro, su asistencia a una representación del Teatro Balinés en la Exposición Colonial, que le inspira a crear un teatro metafísico en Occidente, sobre los principios del teatro oriental.

En 1923 entró en contacto con Robert Desnos y André Breton, adscribiendo rápidamente a los principios surrealistas, grupo del que fue uno de sus principales miembros. Dirigió la Central de Investigaciones surrealistas y participó activamente en la revista *La Révolution Surréaliste*, pero su "desviacionismo literario", forma indirecta de referir su falta de compromiso político, significó su expulsión del movimiento.



Artaud en una escena de *La pasión de Juana de Arco*

Fue cofundador del Teatro Alfred Jarry, junto a Roger Vitrac y Robert Aron, con quienes realizó producciones experimentales como su obra *Ventre quemado o la madre loca* (1927) y actuó en las películas *Napoleón* (1927), de Abel Gance, y *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl T. Dreyer.

El teatro y la crueldad

A poco de iniciada la década de 1930, en base a su observación y reflexiones, Antonin Artaud tenía ya elaborada una propuesta con la que esperaba sacudir las bases de un teatro desnaturalizado por el dogmatismo racional y rescatarlo de vuelta a la que entendía era su esencia: una experiencia. Para Artaud "el teatro no se hizo jamás para describirnos al hombre y lo que éste hace". Renegaba de un teatro de la representación, de la mimesis de la realidad en el sentido aristotélico.

En 1932 escribió el *Teatro de la crueldad*, manifiesto en el que postula que todo cuanto actúa es cruel y que el teatro debe aspirar a someter al público a esa crueldad para sacudirlo hasta las entrañas y afectar su espíritu. La fundamentación del postulado está vertida en el ensayo complementario *El teatro y la crueldad*, que arranca explicando: "Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en *voyeur*, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el *music-hall* o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones (...). Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire en el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto".

Para conseguirlo, es preciso echar mano de la gran variedad de recursos escénicos que el teatro racional ha supeditado a la palabra. Y tales herramientas son movimiento, luz, sonido, estridencias que sacudan a una audiencia que no se limitará a ver pasar ante sus ojos un texto literario actuado. "Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizamos un espectáculo giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores".

No se trata simplemente de representar -como viene haciendo el teatro que, en su opinión, traiciona los fundamentos del arte- escenas de crueldad, pues este concepto apunta más a un *cómo* que a un *qué*⁽⁵⁾, o, como aclara en el segundo manifiesto: "El Teatro de la Crueldad fue creado para devolverle al teatro una concepción de la vida intensa y convulsiva. Y en tal sentido de violento rigor, de compactación última de los elementos escénicos, deberá entenderse la crueldad de este teatro. Esta crueldad será sanguinaria sólo en el momento que sea necesario, pero no en forma sistemática". Es más un método, como apunta señalando: "creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen".

Estos manifiestos comparten espacio con otros escritos en los que Artaud volcó su pensamiento, en el libro *El teatro y su doble* (1938). En dos de ellos profundiza su idea de afectar al público y su cuestionamiento en torno a la predominancia del texto. El primero es el ya referido *La puesta en escena y la metafísica*. Pregunta Artaud: "¿Cómo es posible que el teatro, tal como se lo conoce en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya menoscabado todo aquello que es propio de lo teatral, es decir, todo lo que no puede expresarse a través de palabras (...)? ¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya teatro que no sea el del diálogo?". Atribuye a éste una tendencia netamente psicológica, en oposición al tono metafísico de la variante oriental,

en que hay "tal amalgama de gestos, signos, actitudes, sonoridades que integran el lenguaje de la realización y la escena, el que ejerce en plenitud sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en los sentidos". El segundo es *Teatro oriental y teatro occidental*, donde se plantea hasta qué punto esta idea, tan arraigada en los escenarios europeos, de que la puesta en escena está subordinada a la palabra, nos lleve a preguntarnos "si el teatro poseerá en verdad lenguaje propio y si no será absolutamente quimérico categorizarlo como arte autónomo, tal como lo son la música, la pintura o la danza", pues tal vez no sea más que una suerte de subgénero literario, una "mera ilustración del texto".

Pero Antonin Artaud ya tenía una opinión al respecto: "Sostengo que siendo la escena un espacio físico concreto, exige ser ocupado y que, además, se le permita expresarse con su lenguaje específico. Sostengo, también, que por ser ese lenguaje de naturaleza concreta, quiero decir, destinado a ser captado por los sentidos de manera independiente de la palabra, deberá dirigirse a todos los sentidos; que existe una poesía de los sentidos, como la hay del lenguaje, y que ese lenguaje de composición física y concreta no es auténticamente teatral, sino en la medida en que exprese pensamientos y conceptos que sobrepasen el campo del lenguaje oral". Ese lenguaje teatral "en estado puro" representa "ideas, actos y tendencias del espíritu, aspectos de la naturaleza"; en cambio, "un teatro que someta al texto, puesta en escena y realización, es decir,



(5) Lee Jamieson, en su libro *Antonin Artaud: From Theory to Practice* (2007), analiza las varias acepciones que Artaud da al concepto de "crueldad" y establece una conexión entre una de ellas -en tanto metáfora de la existencia humana- y el pensamiento nietzscheano, pues "todo arte encarna e intensifica las brutalidades subyacentes de la vida para recrear la emoción de la experiencia".

todo lo que tenga especificidad teatral, será teatro de imbéciles, de alienados, de invertidos, de gramáticos, de mercachifles, antipóético y positivista, vale decir, occidental”.

La subversión de Artaud contra la tiranía de la lengua⁽⁶⁾ no debe entenderse como la de una negación, sino como la de una superación del texto escrito que reproduce el actor. “Busco más allá de la palabra la razón de la palabra, y más allá de la gesticulación, un mito”. El desafío al actor adquiere, en este punto, gran significación. El histrión debe conocer exhaustivamente su cuerpo, relacionando lo orgánico con lo psíquico. Así su trabajo se realiza desde su interior, desde su propia energía vital. Del mismo modo, trata su voz. El sentido y la implicación psicológica pasan a un segundo plano; debe buscar, como en el teatro oriental, la música de la palabra, su sonoridad, que habla directamente al inconsciente⁽⁷⁾. No en vano es para Artaud “un atleta de lo afectivo”.

El teatro de Antonin Artaud apela a las pulsiones primitivas, a la ritualidad que admiró extasiado en su versión balinesa; busca una poesía del espacio. Y espacio fue justamente de lo que menos dispuso para ver en vida materializadas sus propuestas. En sentido físico y temporal. En pugna permanente con sus demonios internos, ingresó y salió en varias oportunidades del confinamiento en instituciones de salud mental donde fue objeto de terapias de *electroshock*, la más larga de las cuales duró 9 años, entre 1937 y 1946. Y comenzó en Le Havre, tras ser desembarcado de un viaje por mar de regreso de Dublín al sufrir un acceso de locura. Después del fracaso del estreno de su obra *Los Cenci* (1935) había decidido abandonar definitivamente el teatro y había viajado a México a dar una serie de conferencias. Allí convivió por meses con una comunidad indígena, experiencia de la que surgió su libro *Viaje al país de los tarahumaras*. De regreso en Francia y cada vez más debilitada su siempre frágil salud, decidió emprender rumbo a Irlanda. Fue escapando de la pobreza que vivió en el país isla que le sobrevino la crisis que ocasionó su desembarco. El largo peregrinar por diversos nosocomios a los que fue sucesivamente trasladado, terminó cuando fue rescatado por sus amigos. Sólo entonces descubrió su creciente popularidad como teórico teatral, fama derivada de la gran aceptación alcanzada por *El teatro y su doble*, que había visto la luz durante su período de internación.

Publica poco después su muy interesante libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (1947) y fallece al año siguiente en Ivry-sur-Seine.

La relevancia de la obra de Artaud, inspirador de varias generaciones de actores, directores y dramaturgos, es, en palabras de Jacques Derrida, histórica, por cuanto “anuncia el límite de la representación. El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en cuanto ella tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación”⁽⁸⁾.

Influencia sobre el teatro de su siglo

Si bien -como se ha señalado- muy pocas ocasiones tuvo Artaud de ver materializado el Teatro de la Crueldad, sus postulados sí pueden reconocerse en la base de experiencias dramáticas posteriores, principalmente de las décadas de 1960 y 1970. Es el caso de Beck y Malina, con su propuesta Living Theatre, en Estados Unidos; de las creaciones del español Fernando Arrabal, quien, inspirado en el Teatro de la Crueldad, crea el Teatro del Pánico y entre cuyas obras destacan *Pic Nic*, *El triciclo* y *El cementerio de automóviles*; del guionista y director estadounidense David Mamet, quien, al estilo de Dostoievski, escoge como tema el comportamiento desarticulado y violento de la clase media baja; y, particularmente, del germano-sueco Peter Weiss, cuya obra *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, conocida por su título abreviado *Marat/Sade* (1963), parece un inevitable guiño al enclaustramiento de Artaud, se mofa de la monarquía y pone en escena reflexiones sobre la libertad y la revolución. La pieza fue llevada al celuloide por Peter Brook en 1967.

Sin embargo, son ciertos elementos de la dramaturgia propuesta por Antonin Artaud los que calaron con indiscutida profundidad en el teatro del siglo XX y son ejercicio habitual hasta hoy, en especial los referidos a la puesta en escena, ésta que ya no es una simple representación de los ambientes en que tiene lugar la acción, sino parte fundamental del efecto que se persigue: la iluminación, el sonido, un cierto barroquismo en el vestuario y todo efecto que impacte al público, incluyendo su interpelación directa y la extensión del escenario más allá de los límites del entablado, amén de temáticas provocativas y actores que hacen un instrumento de su cuerpo y del espacio.

Los Cenci, crueldad en forma y fondo

Subvertir lo establecido. Tres palabras resumen el objetivo de la mal recibida obra de Artaud en la Francia de los años 30. Amparado en la obsecuencia de la Iglesia y el poder político ante su título nobiliario, un déspota padre de familia ejerce sobre ésta una tiranía y violencia que constituyen un primer nivel de las muchas expresiones de crueldad de la pieza, un estado de cosas a todas luces grotesco pero en absoluto fantástico. Es Francisco Cenci, un hombre que viola sistemáticamente a su hija Beatriz, abusa de su joven esposa, atenta contra su hijo y maltrata a sus sirvientes en la Italia del siglo XVII, donde los excesos del poder eran ley natural. Es una propuesta que para violentar al espectador no escatima escenas en que la crueldad reviste un segundo nivel: el de la forma, a través de gritos, bruscos desplazamientos y sonidos que remiten a lo más telúrico de las pasiones humanas. Hastiada, la joven decide rebelarse y dar muerte al padre, para lo cual se alía con su madrastra, su hermano y los criados.



Los Cenci, de Antonin Artaud, en versión y dirección de Sonia Sebastián. España, 2013.

Se propone, así, revertir no sólo su destino, sino todo símbolo de la autoridad de la época. El patriarca es esa expresión del orden establecido que Artaud buscaba *ex profeso* para poder destruirlo frente a la audiencia.

Los Cenci está basada en un hecho real, que ya antes habían volcado al papel Percy Bysshe Shelley y Stendhal, y fue objeto, en 2013, de una puesta en escena en las salas madrileñas, bajo la dirección de Sonia Sebastián. Toda una novedad en el teatro español donde la obra del marsellés ha sido muy ocasionalmente representada. En relación a este montaje, la prensa local enfatizaba los recursos con que su directora intentó honrar la esencia del Teatro de la Crueldad, señalando el “aprovechamiento imaginativo del espacio teatral (...) en el diálogo que el Papa mantiene con su representante Camilo, de palco a palco del segundo piso del teatro. En esa conversación, con focos cruzados (...), atisbamos lo que se suele llamar las razones del poder. La música (...), aliñada en directo por una percusionista (desde otro palco), es fundamental a la hora de crear ese ambiente tenebroso que requiere la historia y sus episodios más crudos (violación de la hija, muerte del padre).

Música, iluminación cambiante y esas rupturas de ritmo provocadas por las irrupciones desde cualquier lugar de la sala sorprenden hasta al espectador más entrenado”. Y cita el artículo⁽⁹⁾ a Sonia Sebastián, para explicar que se trata de “sacar al público de su comodidad, que no esté quieto ni tranquilo en su butaca”.

Otro medio⁽¹⁰⁾ hace hincapié en la predominancia de “los efectos estridentes con sintetizador, los gemidos y los gritos aterradoros; y en la iluminación, con luces estroboscópicas y un abuso voluntario de los tonos rojos y azules para encarnar el mal frente al bien. Sometido a estímulos narcotizantes de esta índole, el público va viendo poco a poco su voluntad inhibida, y para cuando llega el sacrificio ritual del padre -no en vano sucede sobre un altar-, sus sentidos están lo suficientemente receptivos como para que algo de lo que tiene lugar en el escenario les permeé”.

Y cruel debía ser también el desenlace, sin derecho a redención, como la vida misma. Asesinado el padre y, pese a la, a esas alturas, identificación del público con la victimaria, ésta y sus cómplices, hermano y madrastra, son condenados a muerte por el Papa.

(6) Forma más adecuada que la de “lenguaje” que aparece en varias traducciones, a menos que a éste se le añada el adjetivo “articulado”.

(7) Fuensanta Muñoz Clares, en <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/02/22/antonin-artaud-teatro-de-la-crueldad>.

(8) Derrida, Jacques. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Anthropos, Barcelona, 1989.

(9) www.rtve.es, 4 de febrero de 2013.

(10) www.avuelapluma.com, 12 de febrero de 2013.

Edición de *El teatro y su doble*, fuente de todas las citas: Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., México D.F., 2003.

Un gran fantasma recorre el teatro

Stanislavski y el teatro realista latinoamericano

Por José Luis Olivari

A setenta y ocho años de la muerte de uno de los más grandes maestros del teatro occidental, se hace necesario reestablecer la enorme contribución a la revolución teatral que significó para los artistas de la escena y sus públicos, en América Latina.

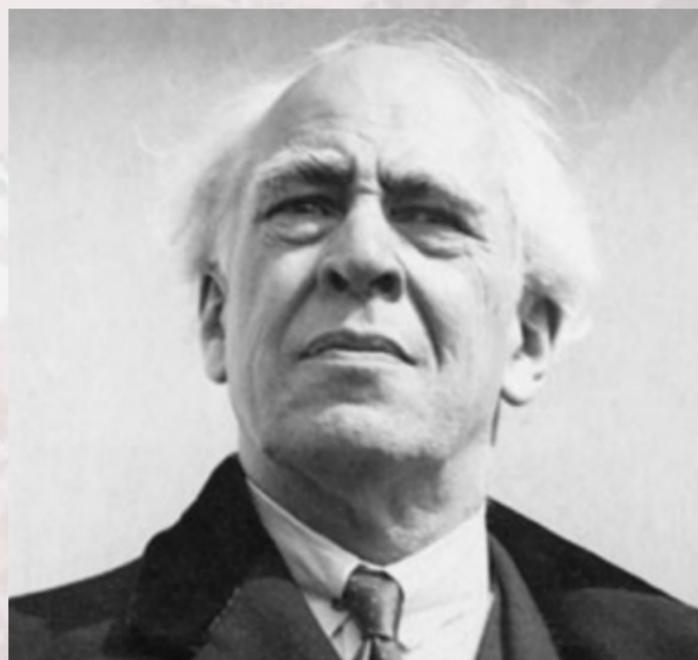
Constantin Serguéivich Alexsáyeb, más conocido como Stanislavski, nació en Moscú a fines del siglo XIX y murió en la misma ciudad, en 1938, una vez consolidada la Revolución Rusa, bajo la conducción de Stalin. Puede decirse con propiedad que Stanislavski inauguró a comienzos del siglo pasado un nuevo paradigma, en lo que al trabajo del actor sobre el escenario se refiere, y dejó profundas huellas y aportes aún no debidamente aquilatados en el siglo que vivimos.

Antes, algunas precisiones: El teatro, como lo veían y disfrutaban nuestros abuelos, se centraba en la declamación y el gesto externo que evocaba sentimientos grandilocuentes y un enamoramiento por la palabra dicha. No importaba tanto el juego escénico de los personajes (acciones, movimientos y desplazamientos), sino la apostura y una fuerte presencia (carisma) que pudieran tener los actores en las tablas. Es la época de los *divos* adorados por los públicos, ya que encarnaban virtudes y anhelos escondidos en la insignificancia y en lo grisáceo de sus vidas.

Nuestro subcontinente latinoamericano ha vivido innumerables devenires en su caminar teatral. Con el surgimiento de los llamados "teatros nacionales", a comienzos del siglo XX, de manera paulatina pero persistente fue introduciéndose otra manera de hacer y ver el teatro. La dramaturgia que comenzó a escribirse desde esa época, exigía otro tipo de escenificación, lo que significó que ya no bastaba con presenciar posiciones hieráticas y escuchar voces cargadas de lirismo. Es aquí donde Stanislavski aporta dos conceptos teórico-metodológicos centrales en el desarrollo del teatro contemporáneo latinoamericano: El proceso de creación del actor no es pura inspiración (otros lo llamarían genio). Introduce la convicción de que detrás de un hermoso y profundo trabajo de interpretación (o actuación) hay un proceso científico de ejercitación rigurosa y sistemática de su aparato psicofísico, pero con una cualidad muy particular: el actor no abandona un particular estado espiritual que posee, sino que es vivenciado en la encarnación de su rol.

Puede decirse que el cambio de paradigma teatral en América Latina comienza en los años 50 con la dramaturgia de ciertos autores que exhiben una nueva visión de la tragedia moderna, una mirada crítica de las sociedades que emergían de la posguerra; el surgimiento del personaje habitante de las grandes masas urbanas, un desconocido en la multitud, arrastrando sus

conflictos internos. Es el caso de Tennessee Williams, con su obra mundialmente conocida *Un tranvía llamado deseo*, llevada a la pantalla por Elia Kazan en 1951 y protagonizada por Marlon Brando, Vivien Leigh, Kim Hunter y Karl Malden. El trabajo de los actores del filme impacta hasta hoy por su calidad interpretativa, la que fue desarrollada, especialmente la de Marlon Brando, en el Actors Studio, escuela de la que Kazan fue fundador y que nace bajo la influencia de Stanislavski, quien



Constantin Stanislavski

estuvo en Estados Unidos entre 1922 y 1924. El público estadounidense descubrió con asombro que en el teatro aparecía la vida amplificada e interpretada con una potencia y verdad escénicas nunca antes vistas. Todo un acontecimiento. En general puede decirse que tanto el teatro norteamericano como la dramaturgia europea de esos años fueron el soporte para el levantamiento de un teatro realista en nuestras tierras. Luego vendrá la producción dramática nacional, que precisará de actores y actrices capaces de encarnar con veracidad nuevas problemáticas y realidades no representadas antes en la escena.

Así las cosas, con el advenimiento de los años 60 y 70, en México, Cuba, Colombia, Brasil, Ecuador, Argentina y Chile se desarrolla un fuerte movimiento de teatro identitario con dramaturgos nacionales que abordan los conflictos de sociedades atravesadas

por el subdesarrollo y la emergencia fuerte de una clase media, junto al ascenso de proyectos políticos de carácter desarrollista y otros decididamente de transformación social y económica. Una pléyade de dramaturgos y dramaturgas irrumpió con dramas que incluso marcan historia. Destacan: de Argentina, Roberto Arlt, Carlos Gorostiza, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Eduardo Pavlovski; de México, Xavier Villaurrutia, Carlos Solórzano, Emilio Carballido y Vicente Leñero; de Perú, Sebastián Salazar Bondy; de Colombia, Enrique Buenaventura, y de Chile, Alejandro Sieveking, Isidora Aguirre y Jorge Díaz. Para ello se necesitaba compañías estables con elencos bien formados en una rigurosa disciplina y ética profesional, los que se sustentaron en buena medida dentro de los principios y componentes stanislavskianos del Sistema. En los años 70, con la irrupción de la Creación Colectiva, la huella de Stanislavski sigue marcando su impronta, a pesar del empuje que tuvo la influencia de Brecht en

la dramaturgia actual oscila entre una negación de lo narrativo y la vuelta a un hiperrealismo cargado de humor negro.

Más allá de todos los efectos que tienen estas nuevas incorporaciones al arte dramático, persiste en nuestro subcontinente la porfiada huella de dos componentes del sistema stanislavskiano. Primero, el trabajo del actor con las acciones físicas, elementos básicos en el proceso de creación. Todo lo que hemos visto y oído en el buen teatro latinoamericano, desde los años 40 en adelante y que sigue perviviendo en las dos primeras décadas del siglo actual, es producto de una poética actoral que se sustenta en un(a) actor/actriz que basa todo su proceso de creación en una observación atenta y cuidadosa de su accionar físico y psicológico, de acuerdo a las circunstancias de la obra y la situación escénica que le toca intervenir. Segundo, la corriente emocional que provoca su papel en el espectador es producto de un férreo trabajo de concentración, de "una



Ánimas de día claro, de Alejandro Sieveking, en versión del Teatro Nacional Chileno, bajo la dirección de Nelson Brodt, 2014.

grupos teatrales de leyenda como La Candelaria, Teatro Experimental de Cali, Libre Teatro Libre, Yuyachkani, Cuatro Tablas, Malayerba. Antes, con la aparición del neorealismo norteamericano –iniciado por Eugene O’Neill, quien aborda la decadencia de la familia y el fracaso de los ideales que la sustentaban–, tiene sus epígonos en el teatro latinoamericano, como los de Argentina, Chile y México, por nombrar aquellos más destacados. Luego vendrá el Teatro del Absurdo y, ya en los 80 y 90, después de una transición, aparece la influencia predominante de la *performance*, a lo que se agrega con fuerza el uso reiterado de las nuevas tecnologías (internet, videocámara), el circo y el grotesco, lo que convierte al teatro en un espacio de predominancia del cuerpo sobre la escena. Ya no se busca tanto el decir algo (como lo planteaba Boal), sino provocar reacciones en los espectadores. Por su parte,

mirada de inmersión" con la que enfrenta, compenetrado como personaje, con todos sus objetivos y todas sus energías canalizadas a ese fin, aquello contra lo que lucha, dotándole de una fuerte consistencia y realidad en la escena. Mientras, por otro lado, tiene que dominar "una mirada exterior" a la cual dirige su atención como ejecutante, a tener un control de la situación, a limpiar y conseguir la impecabilidad del gesto, la posición y la voz, sin llegar a la artificiosidad fría de la técnica por la técnica. Menuda tarea y delicado equilibrio cuando se trata de ser instrumento e instrumentista del acto teatral. La antigua Paradoja del Comediante, de Denis Diderot, se hace una vez más presente en el legado de Stanislavski, para quienes siguen llevando la llama viva del teatro, para quienes lo hacemos y lo vivimos en el vasto subcontinente latinoamericano.

Salud, Maestro Constantin Stanislavski.

De cofradía a legado familiar: los marionetistas del Teatro Real de Toone

Por Patricia Parga-Vega

Una de las tradiciones mejor guardadas del folclore belga es, a la vez, el teatro de marionetas más antiguo de Europa aún en actividad. Está situado en pleno corazón de Bruselas, en la conjunción de estrechas calles medievales, por donde AguaTinta se internó para encontrar a su actual director, el "Toone VIII" Nicolas Géal, y conversar sobre la historia de este lugar y el rol del teatro de marionetas en el espacio cultural y social de la capital europea.



Las fuentes de una tradición belga

Los teatros de marionetas de Bélgica tienen su origen en una ordenanza de Felipe II de España, hijo de Carlos V. El rey Felipe II era detestado por el pueblo y por esta razón hizo cerrar los teatros para evitar que se convirtieran en un lugar de encuentro de sus detractores y así evitar que se acentuara la hostilidad hacia su persona. Los bruseleses habrían reemplazado a los actores por *poechenelles*, como se llama en jerga bruselesense a los "polichinelas", derivados de Pulcinella o Pulchinella, un personaje popular de la comedia del arte, originario del teatro napolitano y emparentado con Arlequín y Colombina.

A inicios del siglo XIX, los teatros de marionetas bruseleses se constituyen como uno de los lugares de diversión para adultos de origen modesto de mayor éxito, estableciéndose principalmente en los barrios populares de la ciudad. El teatro de marionetas permite una gran libertad temática, gracias a un repertorio muy variado que toma prestadas leyendas populares, historias de caballeros, óperas e incluso piezas religiosas e históricas, que son recortadas como una serie o telenovela y muy libremente interpretadas aunque sin alterar su esencia.

Era una forma de educación para las masas, ya que, para el pueblo analfabeto que no podía costear el acceso a grandes teatros, los espectáculos de marionetas les permitían estar al corriente de la actualidad cultural.

Es así como en 1830, Antoine Genty, llamado Toone (diminutivo bruselesense de Antoine), abre su *poechenellekelder*, un verdadero *estaminet* -lugar de encuentro bruselesense por excelencia- en uno de los barrios más sencillos de la ciudad: Les Marolles. El término *estaminet* proviene de una deformación del español "está un minuto" que alude a un lugar por el que se pasa rápidamente para beber una copa. Sin embargo, algunos investigadores aseguran que sería de origen neerlandés y se referiría a una *stamm* que significa familia, lo que marcaría un lugar de encuentro, al que se le incorporaría el grito del administrador que arengaba a los transeúntes, resultando en "Sta Menheer" (haga un alto, señor). Pero también está la interpretación valona según la cual un "Staminé" es la denominación para una sala a pilares donde se bebe y fuma... Pero ¿qué importa? Lo esencial es que la tradición del "estaminet" permite el encuentro de las personas en torno a una buena *gueuze*, cerveza elaborada al estilo *lambic*, originaria de Bélgica.

Nacimiento de la marioneta

La palabra marioneta es traducción del vocablo francés *marionette*, que data de la Edad Media y surge de uno de los numerosos diminutivos de María, tales como Marion, Mariotte o Mariolle, que significa "la pequeña y querida María". Estos sufijos de valoración afectiva eran empleados para designar a la Virgen María y sus representaciones en pequeñas piezas de madera o yeso (1306) que solían colocarse en nichos en las fachadas de las casas. A partir del siglo XVI, el término designa a toda figurilla, sagrada o profana, pues también se extiende a los muñecos utilizados en brujería.

La presencia de muñecos movidos con cuerdas en algunos primitivos grabados europeos sugiere cierta posibilidad de transición entre las máscaras de las farsas atelanas de los romanos y la marioneta medieval. El erudito titiritero cubano Freddy Artiles menciona como uno de los más antiguos, un grabado del siglo XII del *Códice Hortus Deliciarum* (ca. 1150) del abate Herrad von Landsberg, en el que aparecen dos jóvenes jugando con marionetas de hilos simulando guerreros que pelean sobre una mesa en una justa imaginaria (una puesta en escena gráfica de la técnica de los *bavastels*).

Encontramos por primera vez la acepción escénica para *marionettes*, en 1584 en la pieza *Les Sérées* (*Las noches*) del escritor y poeta francés Guillaume Bouchet (1513-1594). En Italia, la tradición de teatros de marionetas es antigua, cada pueblo tenía su personaje preferido. Los más conocidos, incluso hasta nuestros días, son los napolitanos Pulcinella y Scaramuccia, así como el teatro de marionetas siciliano Opera dei Pupi de cuya tradición se nutre el Teatro Real de Toone, de Bruselas.

El Teatro Real de Toone

Desde 1830, el Teatro Real de Toone perpetúa una tradición secular de teatro popular de marionetas a barras, en una verdadera posta de testimonios en la que un marionetista Toone entrega el mando a su sucesor, quien asume la dirección del teatro y del museo de marionetas que aquél alberga. A su apelativo de Toone se agrega el número ordinal respectivo, en caracteres romanos.

El Toone VIII, Nicolas Géal, nos explica que las marionetas de barra son manipuladas por medio de una fina pieza metálica fijada con un gancho sobre la



coronilla de su cabeza. Los brazos pueden también ser manipulados por medio de barras secundarias. Este tipo de marionetas es tradicional en Bélgica (marioneta *liégeoise*), al norte de Francia y en Sicilia. En ocasiones hay sólo una barra central. La versión a barra sería el antepasado de la marioneta a hilo y es generalmente utilizada para interpretar un repertorio épico.

El rol de un Toone es dar voz a todos los personajes que se manifiestan en la escena, un ejercicio que Nicolas ha ejercido desde muy pequeño. "Yo crecí rodeado de marionetas y mis más antiguos recuerdos se remontan a las fiestas familiares, donde ya me sentía atraído por este oficio. Así fue como cuando tenía 12 años hice mi debut oficial en el teatro".

Consultado sobre cómo es que un niño diestro en este oficio llega a convertirse oficialmente en un Toone, señala: "En realidad no siempre se traspasa el título de un padre a un hijo. Y la tradición exige que el reemplazante sea elegido por su predecesor y por el público. En mi caso, yo tomé Artes de Expresión en la escuela secundaria y luego entré al conservatorio para obtener una formación clásica. Pero para llegar a ser un digno heredero de esta tradición debí trabajar duro y ahora que soy el responsable debo trabajar más aun. Mi hermano también es parte de la compañía y, mientras estamos conversando, es él quien asegura la función de esta tarde".

El Real de Toone es el único teatro de marionetas para adultos tradicional bruselense. De sus dependencias de origen ubicadas en el popular barrio de Marolles se trasladó, en 1963, a un sitio excepcional, impregnado de la historia y la tradición de la capital belga, en pleno corazón de la ciudad medieval, idealmente situado al lado de la Grand-Place, en una venerable casa que data del año 1696.

La sala se encuentra en un granero típico, con bancas y cojines con motivos multicolores clavados en las planchas de madera bruta. Hay también un taller de confección de marionetas, una biblioteca y un museo de la marioneta, donde durante el entreacto, el público tiene el privilegio de descubrir a los héroes del pasado y a personajes fetiches de colegas marionetistas del mundo entero.

Actualmente, el Toone VIII Nicolas Géal y sus seis marionetistas interpretan un amplio repertorio,

desde la ópera, con piezas como *Fausto* y *Carmen*, a la literatura fantástica de *Dr. Jeckyll* y *Mr. Hyde* o *Drácula*. Toone interpreta todas las voces de los personajes. Los marionetistas no las hacen por razones prácticas: se intercambian las marionetas unos a otros, en función de la puesta en escena.

La programación está basada en los grandes clásicos del teatro, revisitados y adaptados, tales como *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, *Los tres mosqueteros*, de Alexandre Dumas, e incluso *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, y *Tijl Uilenspiegel*, de Charles De Coster. Están también los imprescindibles *La Pasión*, que se presenta por Semana Santa, y *La Natividad y la masacre de los inocentes*, montada hacia fines de cada año, ambas de Michel de Ghelderode; sin olvidar la sublime representación de *La Revolución Belga de 1830*, creada hace treinta años por José Géal, Toone VII.

Actualmente el museo de Toone, situado en el primer piso del edificio principal, se visita en forma gratuita durante el entreacto y cuenta con 1400 marionetas a barra, aunque por el momento es imposible verlas a todas debido a la falta de espacio; sin embargo, ya se ha dado el vamos a la ampliación de las instalaciones, tras la adquisición de la casa vecina, que también permitirá al público admirar el taller de fabricación de marionetas.

El *estaminet* folclórico, con más de trescientos años, está situado en la planta baja de la casa. En un ambiente con auténticos ladrillos españoles de color rosa, vigas ennegrecidas y suelo enlosado donde también se pueden ver las antiguas instalaciones de una pequeña sala de teatro, hoy convertida en bar, así como marionetas colgando del techo, un sitio único para beber la célebre *gueuze* y degustar una tostada con queso blanco, llamada en bruselense *plattekeis*.

Misión cultural y artística

Las marionetas ganan más y más adeptos. Son consideradas la ecología del mundo del espectáculo, la vuelta al signo simple y evidente, como dijo un día Michel de Ghelderode. Es en esa óptica que Nicolas Géal - Toone VIII perpetúa las tradiciones humorísticas





del teatro de marionetas y las técnicas tradicionales de *poechenelles*. Su padre, José Géal - Toone VII, se fijó como misión reproducir la tradición popular antigua, pero sin fetichismo folclórico y siempre en contacto con la realidad actual.

No siempre las cosas han sido fáciles. Durante la segunda mitad del siglo pasado, el hasta entonces Teatro Toone atrajo el interés de la administración de la ciudad de Bruselas, que, desde una mirada interior y consciente de la riqueza patrimonial e histórica que representaba, comprometió su creciente apoyo al teatro. Su rescate de la casa de Schuddeveld, en 1971, y los trabajos de renovación que hizo efectuar allí a principios de los años 80, pusieron término a los problemas financieros que le afectaban. La Ciudad de Bruselas permitió así proseguir la tradición del teatro de marionetas, sin que sus cultores tuvieran que ocuparse de problemas de ladrillos. Del mismo modo, una visita de la reina Fabiola, en 1976, oportunidad en la que José Géal le obsequiara una marioneta, desencadenó otro reconocimiento: que el teatro recibiera el título de "Real" que ostenta hoy como parte de su nombre oficial.

Su público actual está constituido por numerosos turistas, pero todo indica que Toone ha reconquistado el corazón de los bruselenses. Y es precisamente ése el desafío que se fijó el teatro, cautivar a la ciudadanía local, jóvenes y viejos, tanto como al turista.



La importancia de Toone en el paisaje urbano es innegable, representa para el capitalino belga un testimonio verdaderamente histórico de su pasado, de sus raíces, de tradiciones ancestrales y de una riqueza lingüística que devuelven el gusto al día.

Y es que el teatro Toone es políglota, presenta sus espectáculos en bruselense/francés, pero, dependiendo del espectáculo, alterna con bruselense/neerlandés, bruselense/alemán, bruselense/inglés, bruselense/italiano y bruselense/español, en el marco de su acción Teatro de Europa.

Otra de sus singularidades es que la Academia para la Defensa y la Ilustración del Dialecto Bruselense - ADIPB, realiza en sus instalaciones cursos de cómo hablar bruselense. Por la tarde, las jornadas del ADIPB son ocasión para que los alumnos reciten fábulas y monten actos escénicos en dialecto local.

Existe una propuesta en curso para conseguir de la UNESCO el estatuto de obra maestra del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad para el Teatro Real de Toone, estatuto del que ya gozan algunos colegas, eminentes titiriteros de tradición popular.



De Toone en Toone: El testimonio del teatro de marionetas

Toone I, Toone el anciano:

Antoine Genty (1804-1890), *marollais* (nacido en el barrio Les Marolles, hoy corazón bohemio de Bruselas), pintor de carrocerías de día, marionetista por la tarde. No sabía ni leer ni escribir y fabricaba él mismo sus marionetas. Le importaba poco la verdad histórica y representó leyendas populares de epopeyas medievales y piezas de inspiración religiosa a un público fiel, durante 45 años.

Toone II, llamado Jan van de Marmit:

François Taelmans (1848-1895), también *marollais*, obrero pintor, amigo de Toone I. Realiza su aprendizaje de marionetista al lado de Toone el anciano y le sucede, siempre en el espíritu de la tradición. Él deberá cambiar en diversas ocasiones de bodega de almacenamiento por razones de higiene y seguridad.

A la muerte de Toone II sobreviene un período agitado, la reputación de Toone es envidiada y una quincena de teatros competidores intentan apropiarse del nombre. Dos pretendientes serios reivindican el título:

Toone III, llamado Toone de Locrel (del nombre del callejón donde está instalado):

Georges Hembrauf (1866-1898), *marollais*, obrero de pasamanería. Formado por Toone II, da al teatro la amplitud de la renovación: nuevo repertorio, decorados y marionetas, lo que le permite conservar a su público, a pesar de la competencia. Hechos excepcionales en la tradición: su esposa interpreta los papeles femeninos; su hijo será nombrado Toone IV: primera sucesión hereditaria en la tradición.

Toone III, llamado Jan de Crol en razón de su cabellera rizada (crol = rizo):

Jean-Antoine Schoonenburg (1852-1926), *marollais*, carpintero. Iniciado por Toone el anciano, recurre a un método más evolucionado: lee novelas, toma notas, elabora un cañamazo (sinopsis general que esquematiza las líneas principales del guion) y, a partir de ahí, improvisa los diálogos delante de su público. Sus representaciones seriadas duran hasta dos meses durante los cuales, cada tarde, el público habitual asiste fiel al espectáculo. Forzado a abandonar el oficio cada vez menos rentable, le cede su teatro a Daniel Vanlandewijck, el futuro Toone V, y se suicida colgándose entre sus muñecos.

Toone IV:

Jean-Baptiste Hembrauf (1884-1966), *marollais*, hijo de Toone de Locrel. Asociado al fabricante de marionetas, Antoine Taelmans (hijo de Toone II), dirige su teatro durante 30 años. Pero llegados la Primera Guerra Mundial y el cinematógrafo, se ve obligado a cerrar las puertas de su teatro. Para su suerte, un grupo de mecenas conocidos como los "Amigos de la marioneta" salvaguardan los muñecos bruseleses y permiten a Toone IV retomar sus actividades. Monta *El misterio de la Pasión*, la pieza de Michel de Ghelderode, escrita a partir de la tradición oral.

Toone V:

Daniel Vanlandewijck (1888-1938), obrero de fábrica. Rescata el juego de Toone III - Jan de Crol. Víctima de la crisis de público y de las exigencias de higiene impuestas, detiene este oficio y vende sus marionetas. Adquiridas por los "Amigos de la marioneta", este patrimonio afortunadamente es salvaguardado. Diversas personalidades participan en la defensa de este patrimonio en la década de 1930, entre ellas, el escritor Michel de Ghelderode en una emisión radio y en un texto titulado *Toone, rey del marolles*. Luego se dedica a escribir para las marionetas bruseleses. Más tarde otras de sus obras serán adaptadas por Toone VII.

Toone VI:

Pierre Welleman (1892-1974), obrero vulcanizador. Primero asociado con Toone V, le sucede luego con sus cuatro hijos. Durante la Segunda Guerra Mundial una bomba cae junto a su taller y destruye 75 marionetas. La televisión y el fútbol se convierten en sus nuevos competidores. Golpeado y desanimado por una expropiación, comienza a vender sus marionetas.

Toone VII:

José Géal (1931-), actor, descubre el Teatro de Toone y funda su propia compañía. Cuando en 1963, agotado por las dificultades encontradas para mantener esta expresión del folclore bruseleses, Toone VI deja de actuar, José Géal pasa oficialmente a ser Toone VII. No encontrando lugar ideal para instalar su teatro en el barrio de Les Marolles, se instala a dos pasos de la Grand Place. En 1971, la Ciudad de Bruselas rescata la casa de Toone para ayudar a Géal a hacer sobrevivir sus marionetas. Toone VII se adecúa a su tiempo: adapta el repertorio y lo traduce a varias lenguas, con lo que atrae a un nuevo público. Turistas, estudiantes, fieles y curiosos reemplazan hoy a los espectadores marolenses. Obtiene su calidad de oficial a partir de la Orden de Leopoldo (2004). En los años sesenta, José Géal también conoció los honores de la pequeña pantalla realizando para la RTB (Radio y televisión belga) miniserias televisadas con las marionetas Bonhomme y Tilapin y Plum-Plum, en las que hacía la mayoría de las voces.

Toone VIII:

Nicolas Géal, actor, hijo de José Géal. El 16 de septiembre de 2000, con ocasión del cuadragésimo aniversario del Municipio Libre del Isote Sagrado, como se llama coloquialmente a Bruselas, José Géal cede su sitio a su hijo Nicolas, quien interpretaba por sí solo la totalidad de las voces de *Duvelor o la farsa del diablo viejo*, de Michel de Ghelderode, conquistando a toda la audiencia. El Burgomaestre de Bruselas, François-Xavier de Donnea, exclamó: "¡el relevo está asegurado!". Su primera creación, en 2006, fue una adaptación del clásico de Shakespeare, *Romeo y Julieta*.

Fuentes:

* Artiles, Freddy. *Títeres: historia, teoría y tradición*. Plaza y Janés, Barcelona, 1998, págs.124-128.

* Unión Internacional de la Marioneta - UNIMA: www.unima.org/es/unima/presentacion/#.V7Ma7vmLTIU

Fotografías:

Patricia Parga-Vega y Teatro Real de Toone.

www.toone.be



José Géal - Toone VII, en dos momentos de su larga relación con las marionetas: A la derecha, en 1976, obsequiando una marioneta a la reina Fabiola, y abajo, en la actualidad.



Dostoievski o los cómplices de Raskólnikov

Por Jorge Calvo

"En verdad, en verdad os digo que si el grano de trigo que cae en la Tierra no muere, queda solo, pero si muere produce mucho fruto".

Versículo de San Juan, grabado en la lápida sepulcral, de Dostoievski, en el cementerio Tijvin, dentro del Monasterio de Alexander Nevski.

La muerte de un enorme escritor

El 31 de enero de 1881 –conforme al calendario ortodoxo ruso–, un número sin precedentes de personas se congrega en el monasterio de Alexander Nevski, San Petersburgo, para despedir a un gigantesco novelista. Al momento de su fallecimiento, Fedor Dostoievski ha alcanzado la más elevada cumbre a que puede aspirar un escritor, ungido por su propio pueblo que lo considera casi una divinidad. Durante varios días acuden multitudes y no se trata de un santo ni un profeta; apenas un contador de historias que ha sabido interpretar y encarnar el alma y la conciencia de su tribu. El embajador de Francia en Moscú, vizconde E. M. de Vogüé, en su libro *Le roman russe* describe el funeral como una especie de apoteosis; relata que entre los miles de jóvenes que seguían el cortejo, se podía distinguir incluso a los nihilistas, los adversarios más recalcitrantes de las creencias del escritor. Y Anna Grigórievna, viuda de Dostovieski, señala que incluso "los diferentes partidos se reconciliaron en el dolor común y en el deseo de rendir el último homenaje al autor de *Crimen y castigo*".

Por supuesto hoy sería un fenómeno difícil de comprender, pero, según los biógrafos, hacia el fin de sus días la popularidad de Dostoievski no hacía más que crecer y crecer. En 1877 resulta electo miembro de la Academia de las Ciencias. Dos años después recibe una invitación para participar en el Congreso Literario Internacional de Londres donde se convierte en miembro del Comité Honorífico de la Asociación de Literatura Internacional. En Rusia asiste habitualmente a veladas literarias, donde lee fragmentos de sus obras, hasta el momento en que su salud se deteriora de gravedad y la noche del 26 de enero de 1881, una repentina hemorragia pulmonar escribe el punto final de su vida.

Primer período

En muchos sentidos, el autor de *Los demoniados* llevó una existencia excepcional y asombrosa: nacido en Moscú en noviembre de 1821, es el séptimo hijo del matrimonio formado por un padre autoritario y déspota y una madre a la que los hijos consideran un bastión de dulzura y comprensión. A la edad de once años, Fedor enfrenta su primera crisis cuando una tuberculosis acaba con la vida de su madre y sume al padre en un pozo depresivo, agravado por el consumo de alcohol. Por aquel tiempo la familia reside en la región de Tula donde el padre posee siervos y tierras. Fedor y su hermano Mijail son enviados a la Escuela de Ingenieros Militares de San Petersburgo. Esta experiencia decisiva hace que muy pronto Dostoievski comprenda que las matemáticas no le interesan tanto como la literatura. Se aboca a la lectura de Shakespeare, Víctor Hugo y Cervantes.

Cumplidos sus 19 años recibe otro golpe demoledor: un grupo de *mujiks* de la hacienda del padre, cegados por la furia, arremeten contra el patrón alcohólico, déspota y cruel, obligándolo a beber vodka hasta que rueda por el suelo. Este evento tendrá una trascendencia fundamental en la vida y la obra de Dostoievski, que dedicará todo su tiempo a estudiar y comprender las condiciones de vida de aquellos seres primitivos y rebeldes que se conducen como rufianes, siempre en pugna con la vida y consigo mismos. Además, este episodio engendra en el escritor un sentimiento de culpa que, en opinión de Freud precipita la epilepsia que le asediaría el resto de su vida. En 1845 abandona el ejército para escribir su primera novela, *Pobres gentes*, que de inmediato le otorga fama y popularidad. Las crónicas refieren que el influyente crítico literario Belinski, coge la novela y no puede

soltarla hasta que lo sorprenden las primeras luces del alba. De inmediato se pone en contacto con el joven Dostoievski y lo interpela.

- ¿Sabe lo que ha hecho, jovencito?
- Fedor se encoge de hombros.
- Usted ha escrito la primera novela social rusa.

Pero Dostoievski se ha propuesto llegar más lejos. No busca hacer paisajismo o pintar el retrato de una condición social o construirse un altar dentro del Realismo. Él simplemente se ha propuesto explorar la psiquis humana y sumergirse en las honduras abisales del alma. Aspira a dilucidar el destino del Hombre en la existencia.

Para familiarizarse con las fuerzas que impulsan las motivaciones humanas, se inmiscuye en actividades políticas. ¿Qué significan conceptos como libertad e igualdad? Frecuenta a los liberales. Se incorpora a reuniones secretas. ¿Qué es la equidad? Integra un grupo de empresarios, oficiales y personas progresistas fundado con fines educativos, para debatir teorías de socialistas franceses, pero rápidamente se convierte en el Círculo Petrashevski y pasan a discutir los detalles de una eventual revolución. Quieren liberar a los siervos. Un país democrático. Se reúnen cada viernes en una época en que solamente el zar puede permitirse el lujo de discutir cualquier idea. Nicolás I se ha propuesto destruir a quienes desafían su autoridad.

En abril de 1849 Dostoievski es arrestado y conducido –junto a otros miembros del grupo– a la fortaleza de Pedro y Pablo. Declarados culpables de sedición contra el zar se les condena a morir fusilados en el mes de noviembre. Llevando solamente una biblia se le traslada al campo de entrenamiento militar Semiónovski de San Petersburgo. Al celebrarse la ejecución, atado y con la vista vendada, no se entera hasta el último instante de que la sentencia ha sido permutada por una condena a trabajos forzados en Siberia. Años más tarde estas vivencias quedarán reflejadas en su novela *El idiota*, y las despiadadas condiciones del cautiverio asomarán con su completa y absurda intensidad en la obra *La casa de los muertos*.

La Rusia zarista del siglo XIX

La historia de la literatura muestra que los tormentos y privaciones del cautiverio pueden inspirar obras maestras. Es el caso de Cervantes que concibe *El Quijote* en presidio. Dostoievski, luego de cuatro años en las mazmorras, sometido a trabajos forzados y en brutales condiciones de hacinamiento, es puesto en libertad a cambio de que sirva un tiempo más en el ejército. Recién al cabo de una década consigue regresar a sus actividades de escritor en la ciudad de San Petersburgo.

La existencia de Dostoievski aparece marcada por los vaivenes y precariedades de la vida. Es el único gran escritor del siglo XIX encarcelado en condiciones tan extremas y horribles. En prisión alterna con la hez de la sociedad, criminales inescrupulosos, bestias desprovistas de compasión y dispuestos a todo, hombres sufrientes y desgarrados, a veces psicópatas. Pero, incluso en

aquel lugar y bajo aquella dura caparazón, Dostoievski encuentra "brillantes pepitas de oro en el alma de algunos seres".

Cada pensamiento, cada palabra, cada imagen que Dostoievski crea se encuentra arraigada a un momento histórico determinado, y para comprender mejor su obra necesitamos visualizar la esencia de aquel contexto histórico. Las condiciones son tales que escribe: "el rico más depravado acabará por avergonzarse de su riqueza ante el pobre".

A estas alturas Dostoievski ya sabe que para entregar una descripción profunda de los conflictos que experimentan sus personajes deberá internarse en el laberinto social que le rodea. Deambula por pestilentes callejones infestados de prostitutas, hasta los elegantes salones petersburgueses donde damas de refinada alcurnia sonríen y departen junto a nobles y generales. En aquel momento la pluma de Dostoievski asume el desafío de penetrar la realidad hasta los sustratos más ocultos. A través de sus escritos establece un continuo diálogo con sus contemporáneos.

El imperio ruso se encuentra bajo el dominio de Nicolás I, un zar intrigante, cruel y despótico. Ha asumido el poder aplastando una revolución liberal llamada también decembrista que busca transformaciones socioeconómicas y políticas similares a las que se vienen produciendo en el resto de Europa. Estudiosos del período sostienen que en Rusia las condiciones de vida eran "a tal extremo deplorables que para cualquiera resultaba imposible mirar a su alrededor y no sublevarse de alguna forma". El estallido se inicia en San Petersburgo. El zar Nicolás I, sin vacilar, ordena abrir fuego de artillería contra la población civil, revelando la cruel naturaleza de su carácter. Su política es simple y eficaz: impedir la difusión de las ideas de la Revolución Francesa, para lo cual instala una policía secreta, suspende toda libertad de expresión y crea campos militares de deportación en Siberia. La deteriorada y arcaica política económica va gestando una severa crisis, el gigantesco territorio ruso navega aún en aguas medievales y no encuentra solución a los complejos problemas del cada vez más numeroso campesinado que a duras penas consigue sobrevivir en condiciones de extrema miseria y siempre con hambre. Por otro lado, es la época en que las grandes ciudades comienzan a vivir un acelerado proceso de industrialización y esto trae aparejado un incremento de las masas urbanas; como hongos proliferan también las barriadas suburbanas, la prostitución, la mendicidad y una larga colección de lacras que en el futuro serán características de las grandes ciudades industriales. Además surge un nuevo sujeto histórico: el obrero.

Entonces Dostoievski escribe su novela *Memorias del subsuelo*, que desde el mismo prólogo nos advierte: individuos como el autor de estas memorias no sólo existen, sino que por fuerza viven en nuestra sociedad, sobre todo si se considera las circunstancias en que esta sociedad nuestra se desenvuelve. De la mano de Dostoievski sube por vez primera al escenario de la literatura el hombrecillo soez, pendenciero, a ratos cruel y sádico, que parece deleitarse contándonos las sucesivas humillaciones y actos de desprecio a los que él mismo se somete. Nos ofrece una síntesis del individuo moderno,

en su búsqueda constante del éxito y el reconocimiento de sus pares. La principal tragedia del narrador de estas memorias es que, si bien desprecia al oficial del cual debe apartarse cada vez que se topan en la calle, a los camaradas que lo desdeñan porque no comparte sus altos cargos y honores ni sus múltiples conquistas sexuales, a la prostituta a quien humilla tan sólo porque puede hacerlo, en el fondo los envidia genuinamente y cambiaría toda su lucidez por convertirse durante un día en cualquiera de ellos.

Crimen y castigo

"Me someto a la ética, pero no comprendo en modo alguno por qué es más glorioso bombardear una ciudad sitiada que asesinar a alguien a hachazos".

Sin duda, Dostoievski es uno de los autores eslavos más leídos a nivel mundial, tanto por lectores aficionados como por especialistas en literatura. En este segundo grupo, la obra de Dostoievski despierta enorme admiración. El crítico y teórico Mijail Bajtín la define como la cumbre de la novela moderna.

Una mención especial merece *Crimen y castigo* –acaso la novela de mayor relevancia en el siglo XIX–, concebida y escrita en una época de expansión industrial que provoca la aparición de nuevas clases y segmentos sociales desconocidos hasta entonces: un proletariado urbano. Se producen cambios radicales en el comercio, surge un nuevo sistema financiero basado en la especulación bursátil y hacen su debut herramientas como el interés y el lucro. Por otro lado, con el acelerado desarrollo tecnológico asoman nuevos juguetes electrónicos que transforman la vida cotidiana, lo que se presenta de la mano de un gran avance en las comunicaciones y gatilla un giro en la mentalidad del hombre.

El escenario de *Crimen y castigo* es la ciudad de San Petersburgo y el personaje principal es Raskólnikov, un estudiante universitario proveniente de una humilde familia campesina. Al padre fallecido le sobreviven una anciana madre y una hermana menor que con enormes dificultades consiguen financiarle los estudios. Raskólnikov enfrenta un serio dilema. Un "asuntillo" viene rondando su cabeza hace ya algún tiempo: en la ciudad ha conocido a Alena Ivanovna, una anciana que le presta dinero con elevados intereses y el muchacho contempla seriamente la posibilidad de asesinar a la vieja usurera y robarle unos tres mil rublos, suficientes para costear sus estudios, salir de la miseria y, de paso, alivianar la carga a su familia. Raskólnikov transita los días absorto en estas consideraciones cuando recibe una carta de su madre contándole que su pequeña hermana, Dunia, se ha comprometido con un hombre mayor, un comerciante que ha tenido suerte en los negocios. Raskólnikov se enfurece; sabe que su hermana está sacrificando su vida con el propósito de asegurarles un futuro a su madre y a él. Lleva entonces adelante su plan y, premunido de un hacha, asesina a la vieja usurera.

En un sentido inmediato, Raskólnikov busca impedir el sacrificio de su hermana y, en una perspectiva

trascendente, busca liberar a la sociedad de un ser depredador y despreciable que se aprovecha del sufrimiento y la necesidad de los más débiles. De este modo nace el crimen. El crimen moderno que, para su resolución, considera el motivo e incorpora conceptos como escena del crimen, evidencias, pistas, arma homicida, etc.

El castigo llegará más tarde, desde su propia conciencia.

Raskólnikov es un personaje capaz de rechazar la moral colectiva. Dostoievski hace debutar al antihéroe, al marginado en busca de significado. Son seres limítrofes, no encajan y no les interesa hacerlo, y serán precursores de personajes de obras como *El guardián entre el centeno*, y además, como la técnica narrativa de Dostoievski no consiste en relatar sucesos sino que ahonda en los motivos psicológicos y emocionales de sus caracteres, conducen al lector al epicentro del conflicto, haciéndolo encarnar en el personaje, aproximándolo tanto a sus motivaciones que sin darse cuenta en algún momento deja de enjuiciar a Raskólnikov y se convierte en su cómplice.

Desplegando variadas técnicas y recursos narrativos, Dostoievski obtiene como resultado una novela compleja que pretende traspasar al lector la totalidad de la realidad narrada, lo que otorga al texto un tremendo poder persuasivo y seductor y lo vuelve cinematográfico, haciendo del antihéroe de *Crimen y castigo* la antesala de poderosos personajes del cine como el chofer de *Taxi Driver*. Y, para culminar, lo que otorga a la obra un rol fundamental es que en ella Dostoievski pone de relieve la astilla moral del hombre moderno y el poderoso mecanismo en el que existe y del cual no logra escapar. Es vanguardista también el modo en que trata los detalles y la cotidianeidad, y el tono vívido y real de los diálogos, la ironía que a ratos aflora amalgamada a la tragedia moral de los personajes. Pero el talento mayor de Dostoievski como escritor consiste en instalar al lector en el cuerpo y el alma del protagonista. *Crimen y castigo* plantea el drama del ser humano en las ciudades modernas.

Rumbo al último viaje

Entre las variables más significativas que condicionan la existencia del escritor se encuentran las deudas, la muerte de su hermano Mijail, las relaciones con las mujeres –vivió varios amores que también se filtraron a sus novelas–, los conflictos morales y religiosos con su época. Y el juego. Fue un ludópata empedernido. No obstante, se le considera uno de los más grandes escritores y un precursor de la narrativa moderna, especialmente del drama y los conflictos que el hombre humilde y marginal debe enfrentar en las grandes ciudades. Fue también un convencido del poder transformador de la literatura, en particular cuando se mueve en torno al significado del ser humano. Un aspecto acaso más importante: al hombre cartesiano, lógico y racional, eminentemente europeo, aquel orgulloso de existir en dos dimensiones, la física y la psíquica, el novelista ruso agrega la valiosa e irrenunciable esfera de lo espiritual. Para Dostoievski, el hombre completo posee tres dimensiones.



Raskólnikov y Marmeládov. Por Mijail Petróvich Klodt, representación de la obra "Crimen y castigo".

Es también el principal precursor del existencialismo.

Poco tiempo después escribiría simultáneamente –como un ajedrecista– dos novelas: *El jugador* y *Los hermanos Karamazov*, considerada esta última otra obra maestra. Para entonces ya goza de una posición social eminente. La gente le reconoce un estatus de gran escritor. Dos meses después de finalizar *Los hermanos Karamazov*, sufre una hemorragia interna, se tiende en la cama, le dice a su mujer que aquel día morirá y le pide que le lea extractos de la Biblia. Se trata del mismo ejemplar de la Biblia que lo acompañó al fusilamiento cuarenta años antes. Ella lee la parábola del hijo pródigo. Aquella tarde el escritor sufre una nueva hemorragia, queda inconsciente y fallece poco antes de la medianoche.

El filósofo y Premio Nobel francés Jean Paul Sartre en su libro *Qué es la literatura* sostiene que existen dos tipos de escritores, los escritores de su tiempo y los escritores de su tiempo. Dostoievski se propuso traducir los avatares de una época y expresar las angustias existenciales de su tribu a través de la galería de personajes que desfilan por su obra, y su muerte se sintió como una enorme pérdida. Se le rindió honores reservados a seres especiales, aquellos que por una misteriosa razón –que roza el milagro– consiguen situarse más allá y se convierten en

la síntesis de un período histórico.

Hoy, a pesar de que el ser humano continúa enfrentado a angustias y vicisitudes similares en las grandes urbes, solitario y rodeado de millones de seres anónimos, varios escritores se han propuesto escribir textos fáciles, de lectura rápida, olvidables, sin siquiera considerar la interrogante *¿Qué sentido tiene nuestra vida aquí?* Quizá por eso no resulta extraño que cuando fallecen se les entierre de forma anónima y tal vez un alma caritativa deposite –por azar– alguna vez, una flor en sus tumbas.

En las viejas películas del antiguo oeste, en que aparecen pequeños pueblos en inhóspitas regiones fronterizas, con tugurios de mala muerte donde pululan una ralea de mercachifles y renegados, asoma la figura del tahúr; ahí el juego representa una forma de vivir. Y sobrevivir. Más allá se extiende el abismo o la nada. En aquellas regiones que deslindan con la inmortalidad, Fedor Dostoievski es todavía un Jugador Supremo, un *magister ludi* en los confines de la eternidad, capaz de legarnos como herencia esta simple e inquietante frase: "Cuando reconozco a un hermano en mi prójimo, sólo entonces soy hombre".

Razón del extraviado

Álvaro Mutis

Para Alastair Reid

Vengo del norte,
donde forjan el hierro, trabajan las rejas,
hacen las cerraduras, los arados,
las armas incansables,
donde las grandes pieles de oso
cubren paredes y lechos,
donde la leche espera la señal de los astros,
del norte donde toda voz es una orden,
donde los trineos se detienen
bajo el cielo sin sombra de tormenta.
Voy hacia el este,
hacia los más tibios cauces
de la arcilla y el limo
hacia el insomnio vegetal y paciente
que alimentan las lluvias sin medida;
hacia los esteros voy, hacia el delta
donde la luz descansa absorta
en las magnolias de la muerte
y el calor inaugura vastas regiones
donde los frutos se descomponen
en una densa siesta
medida por los élitros
de insectos incansables.
Y, sin embargo, aún me inclinaría
por las tiendas de piel, la parca arena,
por el frío reptando entre las dunas
donde canta el cristal
su atónita agonía
que arrastra el viento
entre túmulos y signos
y desvía el rumbo de las caravanas.

Vine del norte,
el hielo canceló los laberintos
donde el acero cumple
la señal de su aventura.
Hablo del viaje, no de sus etapas.
En el este la luna vela
sobre el clima que mis llagas
solicitan como alivio
de un espanto tenaz y sin remedio.

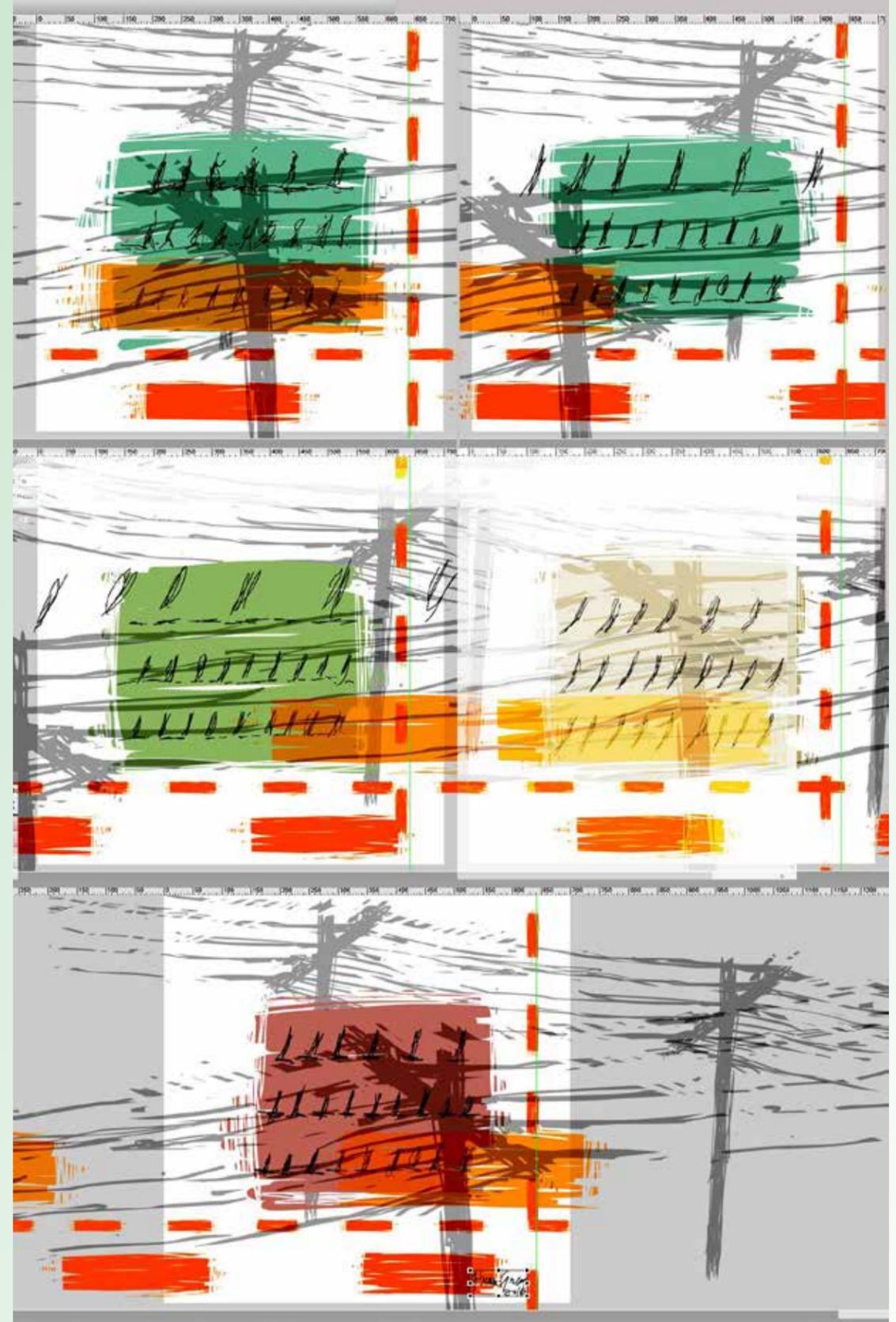
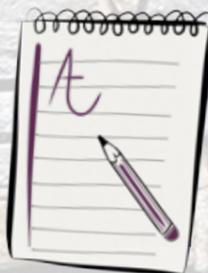


Ilustración de Álvaro Gueny Astudillo.

Ver versión animada en: https://mir-cdn.behance.net/v1/rendition/project_modules/max_1200/fa6bff41189811.57b0ff7794ad9.gif

La tinta de...

Autores nacidos en agosto



Nuestro corazón desconocía el día cuando el fuego nos fue así entregado, y su luz hizo un surco en la sombra de nuestros rasgos.

Era ante todo flaqueza, la caridad estaba sola adelantándose al miedo y al pudor.

Inventaba el universo en la justicia primera y éramos partícipes de esta vocación en la extrema vitalidad de nuestro amor.

La vida y la muerte en nosotros recibieron derecho de asilo, se miraron con ojos ciegos, se tocaron con manos precisas.

Anne Hébert, *Misterio de la palabra* (extracto).

Ha pasado esa hora viva y profunda en la cual toda alma da la suma entera de su bondad esencial en una acción, en una palabra, en un gesto. Las Cedeño vivieron esa hora cuando se arrojaron en los brazos de la infeliz Efigenia olvidando lo pasado y poniendo por encima de los prejuicios que les endurecían los corazones un noble y generoso sentimiento humano. Ahora rueda la turbia corriente de las horas muertas, en las cuales el alma yace sepultada bajo esa corteza que forma la vida y que se llama el carácter.

Rómulo Gallegos, *La rebelión*.

Sentado en una poltrona coja había un hombre. Era de alta estatura, musculoso, de facciones enérgicas de extraña belleza. Sobre los hombros le caían los largos cabellos negros y una barba oscura enmarcaba su rostro de color ligeramente bronceado. Tenía la frente amplia, un par de cejas enormes, boca pequeña y ojos muy negros, que obligaban a bajar la vista a quienquiera los mirase.

Emilio Salgari, *Sandokán*.

Un intelectual es el que dice una cosa simple de un modo complicado; un artista es el que dice una cosa complicada de un modo simple.

Charles Bukowski, *Escritos de un viejo indecente*.

La literatura es algo totalmente artificial. Y justamente para captar realidades, debe ser artificial (...). Yo trabajo con esta artificialidad y naturalmente con cada truco y con todos los medios para captar lo más posible de una frase, una persona, una situación. La mitología, la superstición o lo arcaico son también poesía. La superstición es la poesía de las gentes sencillas y posee también algo de fascinante. De ahí que encaje fácil en la literatura.

Herta Müller, *El faisán rumano ha estado siempre más cerca de mí que el faisán alemán*.

Sí. Yo tuve un mar sobre mi arena.

Un mar grande sin límites, compacto.

La tierra de oro que abrasa soledades

estuvo henchida augusta del mar que ya no soy.

Carmen Conde Abellán, *Desierto Sájara*.

Actuar responsablemente no equivale a agudizar la razón, sino a agudizar los sentimientos.

Jostein Gaarder, *El mundo de Sofía*.

Ojo con el libro

Primicias, reediciones, datos, papel digital, descargables, de ocasión...



Feminarios. Julieta Kirkwood

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/u74xbwdz324nnn/Kirkwood_Julieta_Feminarios.pdf?dl=0

Datada en el otoño de 1987, esta edición que recopila "parte del material de clases, cursos, seminarios y charlas realizadas por Julieta Kirkwood", como señala en su prólogo la antropóloga y estudiosa de género Sonia Montecino, fue iniciativa de la Federación de Mujeres Socialistas, Casa de la Mujer "La Morada" y el Movimiento Feminista. Las ideas de Kirkwood, expresadas en diversos ambientes y épocas, reflejan en ocasiones reelaboraciones que las enriquecen, y ésta es la razón por la que fueron reunidas, temática y no cronológicamente, en cuatro secciones: Sexo-Género, Feminismo y rebeldía, Mujer e historia, y Docencia feminista. En sus primeras páginas, surge la cita de Simone de Beauvoir que hacía Julieta ante su audiencia: sólo la mujer ha debido preguntarse por el significado de su condición; no así el hombre, quien desde tiempos inmemoriales se ha arrogado la neutralidad científica, se ha nombrado a sí mismo como representante del ser humano. Una reflexión que está en la base del cuestionamiento feminista y que la Kirkwood toma apenas como arranque del análisis no menos profundo que el de la autora citada, pero sí más cotidiano y vital.

El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas. Jean Baudrillard

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/c2xi6au4wdjcdja/BAUDRILLARD_J_El_Complot_Del_Arte.PDF?dl=0

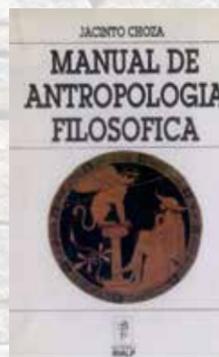


El nombre de este libro surge del título de los dos primeros textos incluidos en él, que, unidos, parecen resumir el diagnóstico de su autor sobre el estado del arte, en ocho palabras: *El complot del arte e Ilusión y desilusión estéticas*. A estos artículos, fidedignos exponentes del pensamiento baudrillardiano, le siguen cuatro entrevistas que contribuyen a esclarecer los planteamientos sobre los que aún subsistieran dudas.

El teórico francés de la postmodernidad orientó sus reflexiones hacia el desempeño del arte contemporáneo, en particular en el ámbito de la imagen y en un entorno de masividad que, necesariamente, lo permea y modifica. Su crítica central es la pérdida de valores y la inversión de ciertos roles, como por ejemplo el paso de "la ilusión pura de la técnica" que se conseguía con las obras Warhol al abuso de "la técnica para producir ilusión" de muchos artistas noveles de su tiempo. El mundo del arte ha sacrificado su rol creador y desaprovechado la tecnología, poniéndola al servicio de una simple reproducción hiperrealista de la vida, más interesada en el significante que en el contenido del que debía ser vehículo.

Manual de Antropología Filosófica. Jacinto Choza

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/7rgya8vqd4g4q36/Choza_Jacinto_Manual_de_Antropologia_Filosofica.pdf?dl=0



El autor, catedrático de Antropología Filosófica de la Universidad de Sevilla, evidencia en el prólogo de este libro la cautela con que asume el desafío de escribir un manual. En particular por los tiempos que corrían en la disciplina al abordar la empresa, cuando la antropología aparecía como una "especie de hydra de cien cabezas, como una masa móvil de saberes muy heterogéneos". Pero es ésa precisamente la principal razón para dar cuerpo a un texto que, como hace la geografía física con la geografía humana, ponga a la antropología filosófica, en simétrica correspondencia, en la base del conjunto de saberes que versan sobre el hombre.

Con un lenguaje de divulgación que permite su amplia comprensión, este manual fue elaborado a partir de las aportaciones hechas a la disciplina por diversas ciencias positivas, como la biología, la psicología, la psiquiatría, la antropología sociocultural, la sociología, la historia y el derecho, y con base en conceptos filosóficos provenientes de muy variadas corrientes teóricas. El resultado es un acabado estudio sobre la compleja –unitaria, pero fracturada– realidad del hombre.

AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.