

Nº24
Año 3
Mayo de 2017

AGUATINTA

LA IMPRENTA

EL MUSEO DE LA IMPRENTA PLANTIN-MORETUS EN AMBERES

ENTREVISTA A LA FILÓLOGA CHILENA RAÏSSA KORDIC

LA TIPOGRAFÍA: UN INVENTO CON TINTA CHINA

MERCADO EDITORIAL ARGENTINO. CLAVES A LAS QUE ATENDER

PLÁSTICA:
LUCIAN FREUD.
DENSIDAD Y
CARÁCTER

FOTOGRAFÍA:
LO COTIDIANO
EN DAYANITA
SINGH

LITERATURA:
FRANZ KAFKA
Y LA
METARREALIDAD

ANAÍS NIN BAJO
EL PRISMA DE
MARÍA EUGENIA
MEZA BASAURE

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jorge Calvo, Santiago de Chile
Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Ángeles Barrera, Santiago de Chile
June Curiel, Bruselas, Bélgica
Benito Martínez, Bruselas, Bélgica

CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

PORTADA:



Sala de imprentas, Museo Plantin-Moretus, Amberes, Bélgica. Foto de Patricia Parga-Vega.

EDITORIAL

Durante su historia, la humanidad ha asistido a eventos que han revolucionado su forma de vida. Sin duda la invención de la escritura es uno de ellos, y tan importante que ha sido considerado el hito que divide en dos el tiempo en que nuestra especie ha poblado este planeta. La escritura es registro palpable de usos y conocimientos, pero durante milenios fue prerrogativa de unos pocos, como lo fue su contrapartida natural, la lectura.

De tal modo, la reproducción masiva de escritos, con la consecuente divulgación de lo que sea que comuniquen, no podía sino constituir un hecho que también marcara un antes y un después en nuestro devenir. Que el hombre haya ideado una herramienta capaz de multiplicar por cientos, por millares un texto fue un acontecimiento cuyas implicancias casi no notamos, de tan acostumbrados que estamos a su existencia. De algunas de ellas esperamos dar cuenta en la presente edición.

Cronológicamente, el recorrido arranca diez siglos atrás, cuando en China se desarrollaban las primeras técnicas tipográficas para impresión masiva; pasa luego al siglo XV y a las habilidades de un señor de apellido Gutenberg que, algo más tarde, tenía a Europa iniciando una tradición editorial de la que revisamos el caso de Amberes y una familia de impresores que hizo escuela; continúa con los alcances que la imprenta tuvo en España y, vía colonización -en el más amplio sentido del término-, en los territorios de ultramar que ellos referían como el “nuevo” continente, para llegar finalmente a nuestros días, en que, como parte de una realidad que supera con creces todo lo que sus primeros desarrolladores pudieron haber imaginado, la imprenta está tras un mercado que, sólo en Argentina, produce anualmente más de 88 millones de ejemplares de libros.

Sin el olor del papel y de la tinta que tanto extrañarán los bibliófilos, AguaTinta surge cada mes de una imprenta digital, que no requiere de tipos móviles ni planchas ni secantes, pero que cumple el mismo objetivo de divulgación masiva. En esta ocasión, con el arte y el pensamiento de nombres como Lucian Freud, Dayanita Singh, Jim Jarmusch, Anaïs Nin y Franz Kafka, además de otros creadores cuya obra queda a disposición de nuestros lectores en papel digital y en otros soportes electrónicos que, esperamos, contribuyan a difundir.

revista@aguatinta.org

EDICIÓN EN ESTATA



4 ❖ Lucian Freud.
Densidad y carácter



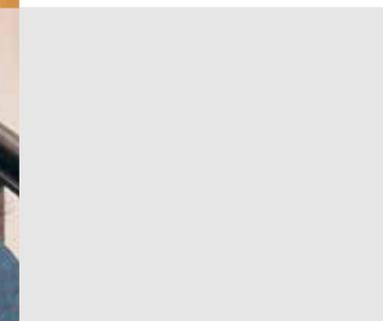
12 ❖ Lo cotidiano en
Dayanita Singh



28 ❖ La tipografía: Un
invento con tinta china



43 ❖ Franz Kafka
y la metarrealidad



22 ❖ Museo Plantin-
Moretus de Amberes



32 ❖ Entrevista: Raïssa
Kordic, filóloga chilena



38 ❖ Claves del mercado
editorial argentino



48 ❖ Anaïs Nin bajo el
prisma de M. Eugenia Meza

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



AGUATINTA

Año 3, N°24
Mayo de 2017



▲ Lucian Freud captado por su asistente David Dawson en 2005, fotografía que tituló "Trabajando de noche".

Lucian Freud. Densidad y carácter

Por Claudia Carmona Sepúlveda

"Hasta el más simple de los gestos humanos cuenta historias"

Intenso y obsesivo; mujeriego y egoísta; dueño de un magnetismo que parecía alterar la atmósfera de los sitios en que se movía, Lucian Michael Freud (Berlín, 8 de diciembre de 1922 - Londres, 20 de julio de 2011), hizo siempre exactamente lo que quiso, en especial desde que fue objeto de reconocimiento mundial por sus pinturas y tuvo más dinero del que era capaz de perder en apuestas hípcas. Pintó hasta sólo unos días antes de su muerte y lo hizo a contracorriente de su tiempo. Figurativo y realista entre abstractos. Adaptó su propia técnica para hacer nacer sobre la tela, más que rostros y cuerpos, caracteres humanos, seres de carne y hueso, sin concesiones, desoyendo la supuesta armonía de sus formas y enfocándose en los temores o anhelos que su gestualidad corporal y su mirada transmitían. Como fiel heredero de su abuelo Sigmund.

Eludía a la gente, pero según algunos de quienes lo conocieron, en esa evasión había mucho de egocentrismo, porque se las arreglaba para que todos tuvieran muy presente que quería que lo dejaran solo. Una suerte de estrategia con la que conseguía precisamente la atención de la que supuestamente escapaba. Y es que la personalidad de este pintor de origen judío nacionalizado británico era contradictoria.

Lucian nació como el segundo de los tres hijos de Ernst Freud y Lucie Brasch y mostró desde muy pequeño gusto por el dibujo. El ambiente familiar era intelectual y económicamente privilegiado. Nieto del fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud, e hijo de un arquitecto muy cotizado, su inclinación al arte y su personalidad ingobernable fueron abordados con un enfoque bastante progresista por la familia. Su padre destacaba entre los favoritos en la arquitectura moderna, lo que se traducía en un entorno caracterizado por la presencia de diseños novedosos y piezas de arte -como reproducciones de cuadros de Tiziano y Durero- y en holgura económica, pero también en prolongadas ausencias del padre de familia.

Con la llegada de Hitler al poder en Alemania comenzó la persecución que alcanzó a un tío de Lucian, por lo que Ernst Freud preparó la salida de su mujer e hijos hacia Londres, hecho que se concretó en 1933, cuando Lucian tenía 11 años. Fue matriculado en la Dartington Hall School, sin hablar una pizca de inglés. Ello, sumado a su dificultad por engranar en grupos y seguir instrucciones, motivó que se le pusiera al cuidado de algunos caballeros del establo con que contaba la escuela. Aquí se consolidó su cercanía con los animales, ya esbozada en su primera niñez en Berlín y manifiesta en diversos grabados y óleos desarrollados durante su vida. Pasó luego a la Bryanston School, de la que fue expulsado por problemas de conducta, pero en la que alcanzó a evadir el currículo oficial dedicando cuanto

tiempo pudo al taller de escultura. Talló un caballo en arenisca, en 1937, a sus quince años, obra que llamó *Three Legged Horse* y que le abrió las puertas de la Central School of Art de Londres.

Un año más tarde, la familia finalmente recibía en Londres a los abuelos, Sigmund y Martha Bernays, arrancados de una muerte segura tras la ocupación alemana en Austria, que, a la larga, cobró la vida de cuatro hermanas del neurólogo en campos de exterminio nazis. Del abuelo habría heredado Lucian su fascinación por los animales, pues, antes que iniciador del psicoanálisis, era un destacado biólogo que había hecho interesantes observaciones y descubrimientos sobre algunas especies. El nieto habría de mantener durante toda su vida a los animales como objeto de su arte, trascendiendo la representación meramente física, para fijar en la tela evidencias de un escrutinio metódico y de una profunda conexión con ellos.

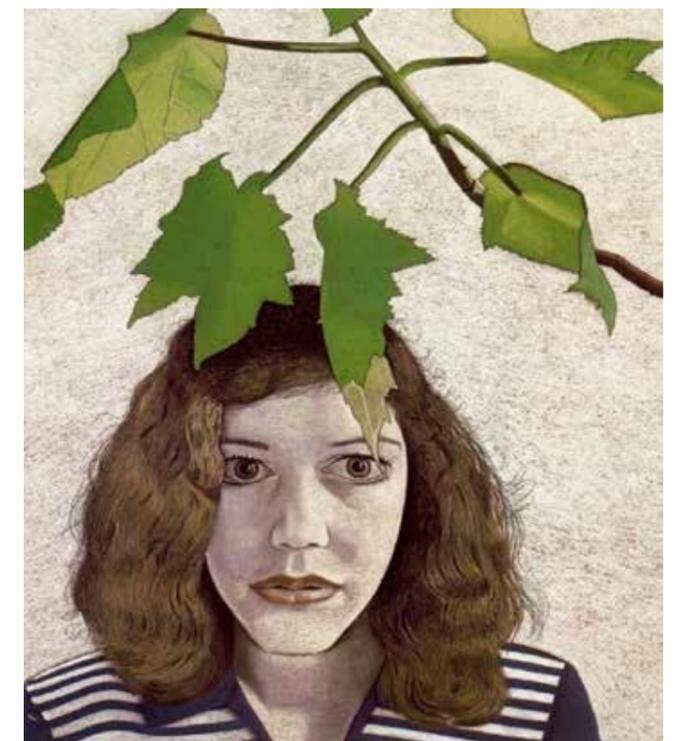
Por entonces, el joven artista abandonó la prestigiosa School of Arts. Su madre manifestaba especial interés por que siguiera adelante con su carrera. Afortunadamente su padre no lo aprobaba, y decimos afortunadamente porque, dado el carácter opositor de Lucian y según él mismo lo ha señalado, si hubiese tenido la venia de ambos, es muy probable que hubiese seguido su otra vocación, la de jockey, y Gran Bretaña habría perdido a un destacado representante de la plástica, a quien en 1939 concedió la ciudadanía.

Se anotó entonces en la Escuela de Pintura y Dibujo East Anglian, fundada por el pintor postimpresionista Cedric Morris, en Dedham. Su destreza llamó de inmediato la atención del propio Cedric, quien dio al joven toda la libertad y estímulos para desarrollar su talento.

Ambos se retrataron mutuamente por esos años.



▲ *Girl with a Kitten, 1947.*



▲ *Girl with Leaves, 1948.*



▲ *Girl with a Dog*. Óleo sobre lienzo, 1951-1952.



▲ *Girl in Bed*, 1952.



▲ *Reflection with Two Children Standing by the Rags*, 1956.



▲ *Cabeza y hombros de mujer*. Grabado.

Apuesta por lo figurativo

En la etapa temprana de su creación, década del 40, cuando su trabajo se ve asociado al Surrealismo, realizó frecuentes viajes a París y Roma, donde tomó contacto con algunos exponentes de esa corriente. Eran tiempos en que los grandes pinceles de Europa evadían la figura como objeto, en especial la figura humana, o la reconstruían desde la subjetividad, como hacía por ejemplo su tal vez único gran amigo, Francis Bacon. Justamente el tema que Lucian hacía más y más recurrente: el retrato. Entre los primeros de éstos, y ya reinstalado en Londres, destacan varios de Kitty Garman, sobrina de su amante Lorna Wishart e hija del escultor Jacob Epstein, quien se convirtió en su esposa en 1948, unión de la que nacieron dos hijas. Los lienzos *Girl with a Kitten* (1947), *Girl with Roses* y *Girl with Leaves* (ambos de 1948) son ejemplos de esa fase, caracterizada por una composición inusual y por el uso de pintura fina con un trazo acabado. Por su parte, *Girl with a Dog* (realizado entre 1951 y 1952) da cuenta de su creciente atención a los detalles.

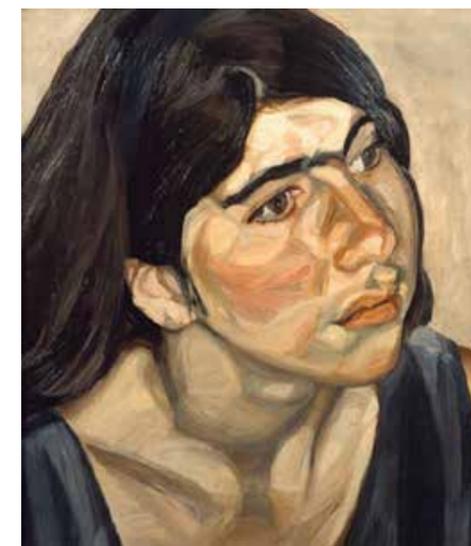
Durante los 50 tiene lugar el giro. Su obra se hace cada vez más íntima, no sólo por retratar siempre a personas de su círculo cercano, familia, amigos, amantes, o por dar paso a los desnudos, sino también por la mirada paulatinamente más aguda del pintor, que escarbaba, inquiría; pero ante todo por la atmósfera que se generaba con los sujetos retratados, quienes la describen como una conexión casi tangible, tan personal y profunda que los ponía en un estado de absoluta vulnerabilidad.

Nacimiento de un estilo

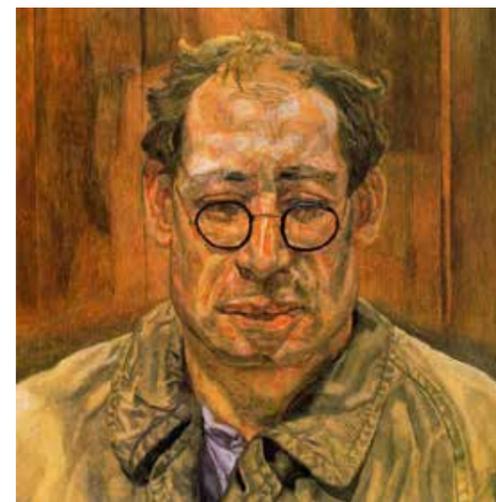
En un hito se convirtió su descubrimiento del Blanco Cremnitz, un pigmento denso, a base de plomo metálico, con el que lograba tonos más cálidos, opacos y con gran poder cubriente. Fue el paso de Freud a la técnica del *impasto*, vocablo itálico cuya traducción más apropiada al castellano sería 'empaste'. Consiste en aplicar abundante óleo en cada pincelada, una sobre otra; un tratamiento en absoluto inédito, pero del que Lucian Freud se apropió hasta dar con un resultado que acabó siendo su sello distintivo:



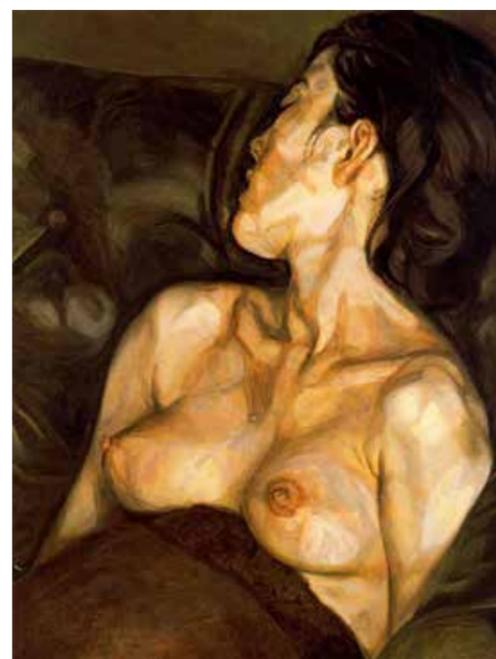
▲ *Rostro masculino*. Grabado en aguafuerte.



▲ *Annie*, 1962.



▲ *Man in a Mackintosh*, 1957-1958.



▲ *Pregnant Girl*, 1961.

identidad e intensidad. Capas y capas de pintura iban dando como resultado una piel más real, individual; con historia propia; en ocasiones herida y envejecida. Hay tal fuerza en cada pincelada que impide que el ojo del espectador escape hacia los elementos accesorios y lo concentra en los cuerpos retratados, bellamente imperfectos. Erigía, así, los rasgos por sobre consideraciones estéticas. Al respecto señalaba: "Pinto gente no por lo que quisieran ser, sino por lo que son".

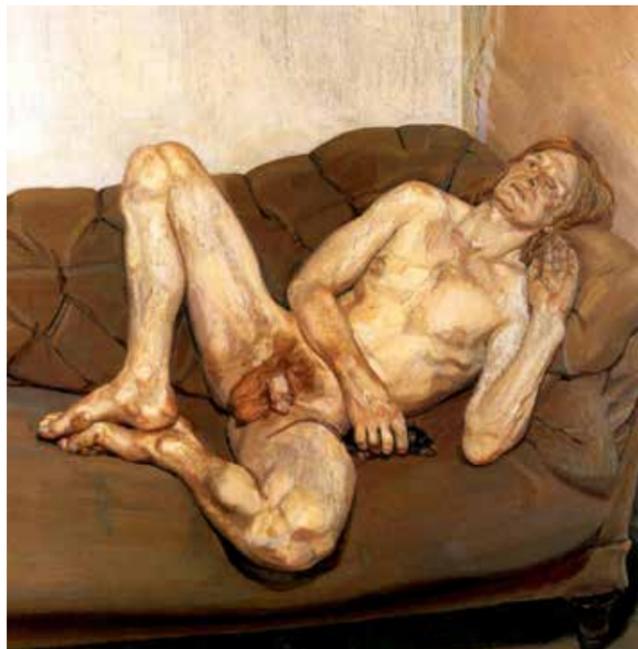
Le interesaba el ser humano en tanto animal, carne. Por eso acometió el desnudo con particular predilección. Buscó trasponer al lienzo exactamente lo que veía, pero también lo de íntimo que vislumbraba en cada quien. Gran escrutador de caracteres humanos, cada cuadro fue más que un retrato; fue su personal vínculo con el sujeto representado. Por eso pintaba a quienes amaba, mascotas incluidas.

Otra de sus parejas fue Bernardine Coverley a quien retrató en 1961 embarazada de la hija de ambos, Bella. Con Bernardine, Lucian tuvo luego una segunda hija, Esther; ambas escogieron el camino artístico y son, hoy, diseñadora la mayor y escritora la menor. Esta pintura, *Pregnant Girl*, ha sido objeto de elogiosas críticas por la expresividad conseguida pese a no verse el rostro de la muchacha. No es, sin embargo, el único caso en que el sujeto del retrato no mira de frente, sino que baja la mirada o, directamente, cierra los ojos, y en la mayoría de ellos el efecto es el mismo: son verdaderas narraciones en imagen. El cineasta Guillermo del Toro lo expresa muy bien en una publicación vía redes sociales: "La carne cuenta nuestra historia. Freud descubrió belleza y poder en la imperfección".

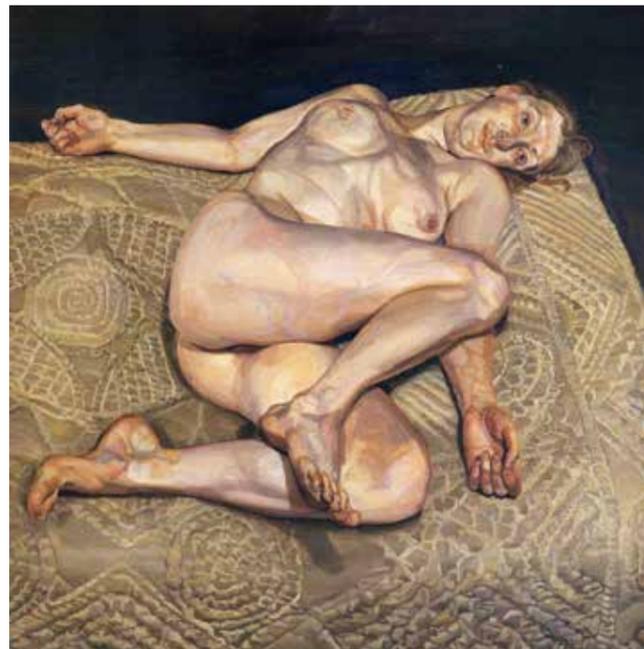
Tampoco el neofigurativismo de los 60 apuntaba en la dirección en que lo hacía Freud. Él insistía en un realismo crítico que significaba nadar contra la corriente y en gran medida por ello la crítica no se hizo cargo de su obra hasta varios años después.

Hacia los '70 comienzan a sucederse también desnudos masculinos o de parejas y la década del 80 encuentra ya al artista ganando fama y a su obra tasándose a muy buen precio en Gran Bretaña.

Con la complicidad del *impasto*, además de tonos opacos, de baja saturación, Freud aplicó trazos grises sobre la piel en todos sus retratos, alzando con ello los cuerpos. Los fondos no compiten con el tema de cada cuadro. Por



▲ Naked Man with a Rat, 1977.



▲ Night Portrait II, 1978.



▲ Woman in Grey Sweater (detalle). Óleo sobre lienzo, 1988.

el contrario, lo erigen hacia el observador. Son figuras de carne y hueso asomando del lienzo. Y algo las hace tan tremendamente vivas que las acerca a la muerte; la misma humanidad que trasuntan, la exposición abierta de su fragilidad, las muestra como carne corrompible, mortal. Esto llamó la atención al otro lado del Atlántico y parte de su trabajo fue incluido en una muestra en el Smithsonian's Hirshhorn Museum, de Washington, en 1989, gatillando su reconocimiento internacional.

Su insistencia, su incansable escrutinio y su afán por ahondar más y más en el alma del modelo frente a sus ojos, hallan claro ejemplo en la serie de pinturas que hizo de Leigh Bowery. Durante más de cuatro años, en largas jornadas, trabajó con este actor, capturando su cuerpo obeso en diversas posturas cargadas de teatralidad, varias de las cuales fueron a dar al MoMA, en Manhattan.

El cambio de milenio, cuando ya Lucian Freud rondaba los 80 años de edad, supone su época de mayor gloria. En 2008, la casa de remates Christie's de Nueva York subastó su cuadro *Benefits Supervisor Sleeping* (1995), en la cifra récord de 33,6 millones de dólares y, de paso, convirtió a

Freud en el artista vivo mejor cotizado del mundo.

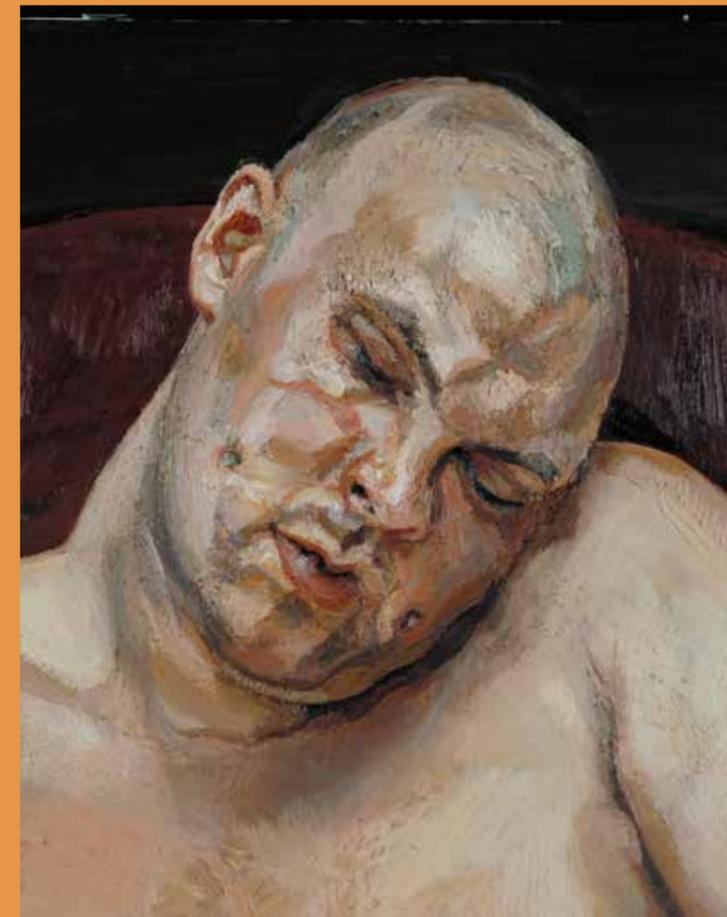
Además de la descendencia ya citada con Kitty Garman y Bernardine Coverley, Lucian Freud tuvo otros cuatro hijos con Suzy Boyt, cuatro con Katherine McAdam, uno con Jacquetta Eliot y uno con la también artista plástica Celia Paul. Catorce y no cuarenta como señala el mito tejido en torno a su figura con base en la gran cantidad de amantes que tuvo. Casi todos ellos, individual o grupalmente, fueron retratados por Freud, incluyendo desnudos de Ella, Esther y Rose.

Con la misma honestidad con que pintó a sus amantes, amigos e hijos, Freud realizó varios autorretratos en distintos períodos de su vida. Sin piedad alguna llevó su imagen envejecida al lienzo, poniendo de manifiesto su creciente fragilidad, tal como hiciera muchos años antes al plasmar la determinación de su rostro juvenil.

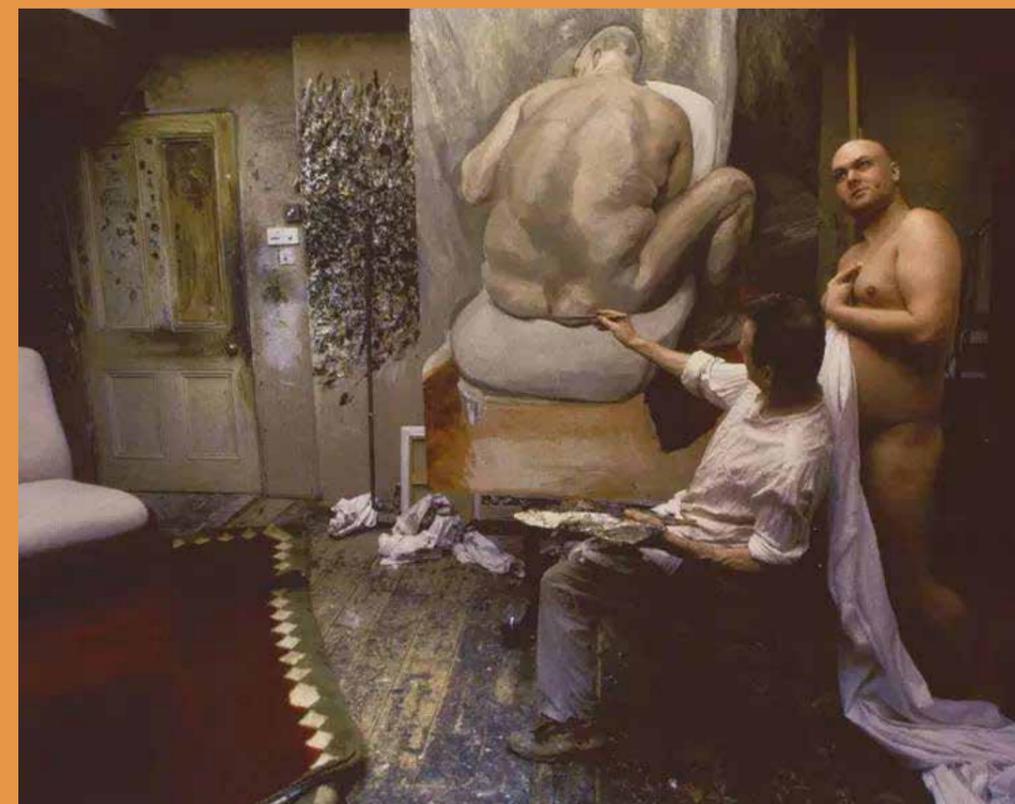
David Dawson se mantuvo muy cerca de Lucian Freud en sus últimos años. Quien fuera su asistente, contribuye hoy a configurar una semblanza del controvertido artista y da a conocer su método de trabajo: Lucian Freud vivía para pintar. Si bien cada pieza tomaba muchos meses y hasta un par de años, dejó un gran volumen de obras, y esto obedece a las muchas horas que invertía en su estudio del exclusivo distrito de Holland Park. Nunca desechó el dibujo. Además de realizar diversos grabados, el trazo de carbón le fue siempre clave, pues siempre bosquejó antes de tomar el pincel. Su último trabajo, que no alcanzó a completar, es uno de varios retratos de Dawson, *Portrait of the Hound*, en el que trabajó hasta pocos días antes de su muerte, ocurrida en Londres, el 20 de julio de 2011.



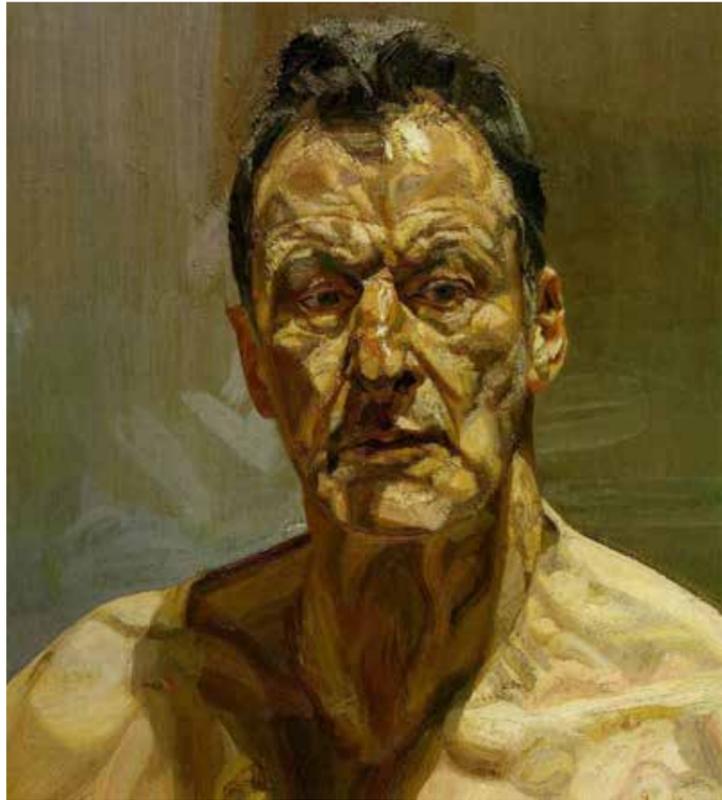
▲ Leigh Bowery, 1991.



▲ Leigh Bowery, 1990-1994.



▲ Lucian Freud trabajando en su estudio con Leigh Bowery. Fotografía de Bruce Bernard, 1992.



▲ Selfportrait. Reflection, 1993-1994.

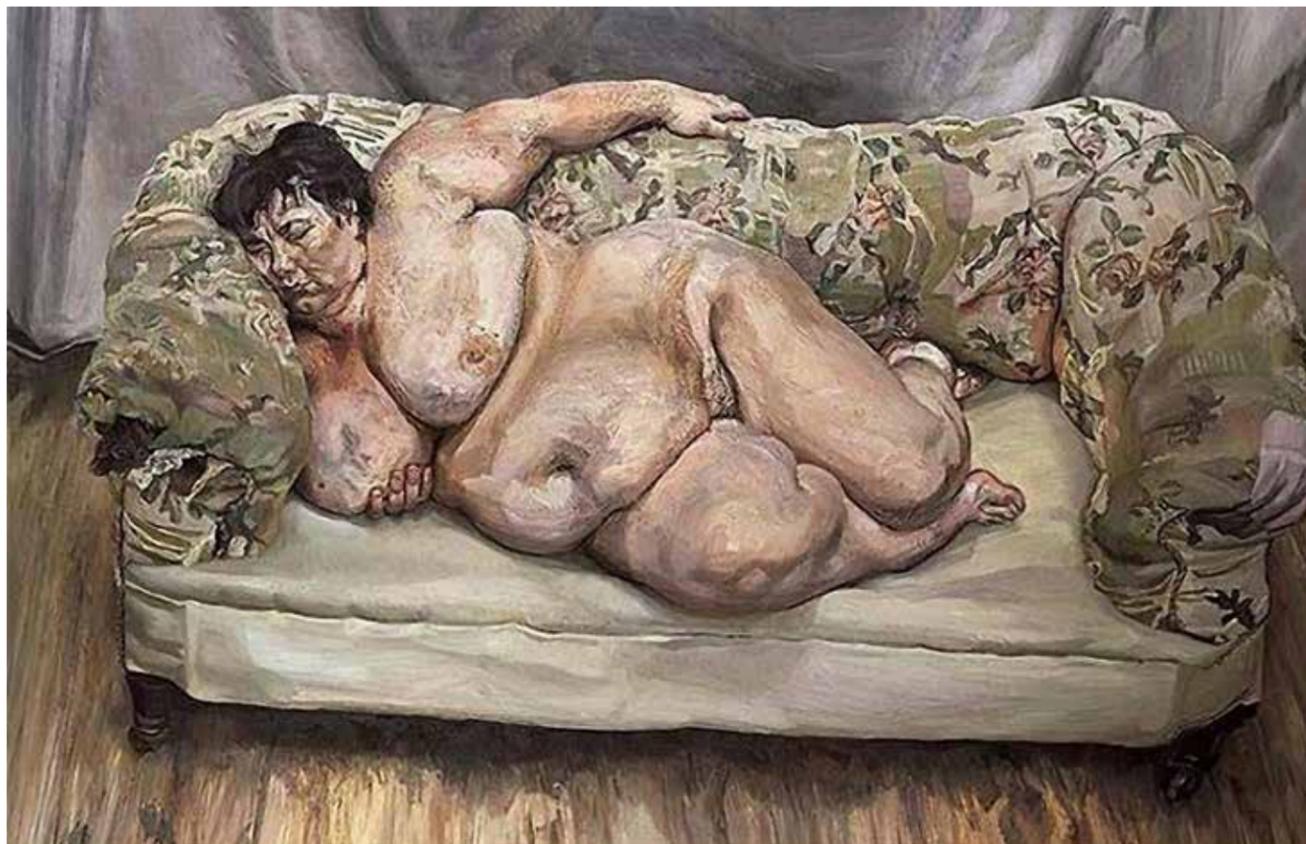
*“La promesa de felicidad puede sentirse en el acto de creación,
pero desaparece hacia la culminación de la obra”*



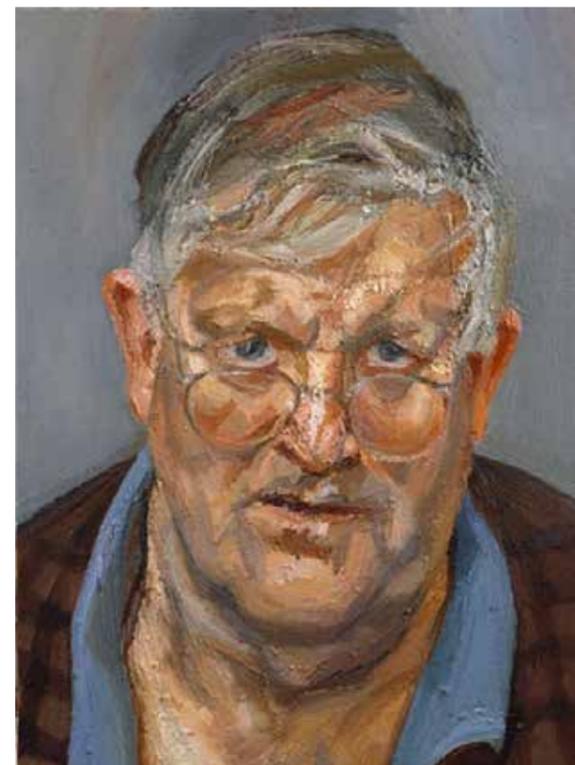
▲ Girl sitting in the Attic Doorway, 1995.



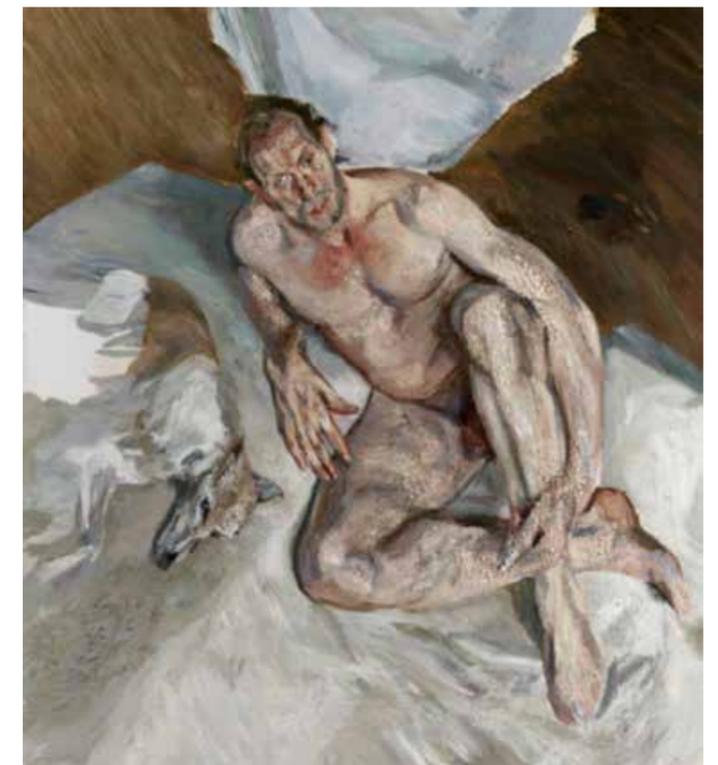
▲ And the Bridegroom, 2001.



▲ Benefits Supervisor Sleeping, 1995.



▲ David Hockney, 2002.



▲ Portrait of the Hound. Obra inconclusa, último trabajo de Freud, 2011.

De la fotografía al libro-objeto Lo cotidiano en Dayanita Singh

Por Marcia Vega



“La fotografía en blanco y negro es la forma más frágil del arte. Quiero que mis imágenes tengan un interés histórico para futuros investigadores”.

Más allá de la fotografía realizada con película análoga en más de tres décadas, Dayanita Singh (Nueva Delhi, 1961) se ocupa además de la forma en que ésta pueda ser exhibida, lo que ha llegado a convertirla en una artista de la edición fotográfica. Estudió Comunicación Visual en el Instituto Nacional de Diseño de Ahmedabad y Fotografía Documental en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, e inició su carrera documentando los pasos de algunos personajes, para derivar a una fotografía personal que narra su propia historia y la de su país, una India populosa, compleja, a veces contradictoria y tan rica en matices como queda demostrado en sus series fotográficas que ella misma convierte en libros. Y no en cualquiera, sino en libros-objeto en los que es tan importante el continente como el contenido.

Es su sello personal, al que derivó sin notarlo, aunque en concordancia con su formación como comunicadora visual. Ya durante la producción de su primer trabajo en las ligas mayores, que dio lugar al libro *Zakir Hussain* (1986), vino a su mente la idea de ediciones impresas que resultaran tan atractivas como las imágenes que contenían, pero no fue sino hasta la publicación de *Chairs* (2005), que la concretó a cabalidad. Esta edición es un despliegue casi lúdico de instantáneas impresas en un soporte plegable que imita un acordeón y que, como tal, como objeto, forma hoy parte de las exhibiciones de su trabajo.

A la fecha son catorce los libros publicados con su obra. El más reciente es *Kochi Box*, aparecido en diciembre de 2016, y, del total, once son las ediciones que califican como libros-objeto. Y si de exhibiciones hablamos, las que muestran en forma individual su trabajo, suman ya más de una cincuenta. Ha presentado, además de en Nueva Delhi y otras cinco ciudades de India, en Zurich, Frankfurt, Berlín, Roma, Milán, Venecia, Umeå, Estocolmo, Bruselas, Londres, Birmingham, Cambridge, Arlés, Ámsterdam, Madrid, Boston, Chicago, Bogotá y Tokio. Para el cierre de esta edición de AguaTinta se estará inaugurando la muestra *Dayanita Singh: Museum Bhavan*, en el Museo de Arte Fotográfico de Tokio, que estará abierta hasta el 17 de julio de este año.

Detalles de su historia personal no abundan en los medios, y tal vez poco importe, pues ha sido ella misma, directa o indirectamente, quien los ha narrado en obras que cruzan lo literario y lo visual.

De los varios centenares de fotografías realizadas por Singh, hemos hecho una selección que mostramos en las páginas siguientes, agrupadas por series. En su mayoría, los textos que complementan las imágenes corresponden a las descripciones con que se presentan en el sitio oficial de la artista (<http://dayanitasingh.net>), en una traducción –a ratos bastante libre– que AguaTinta ha hecho para sus lectores.

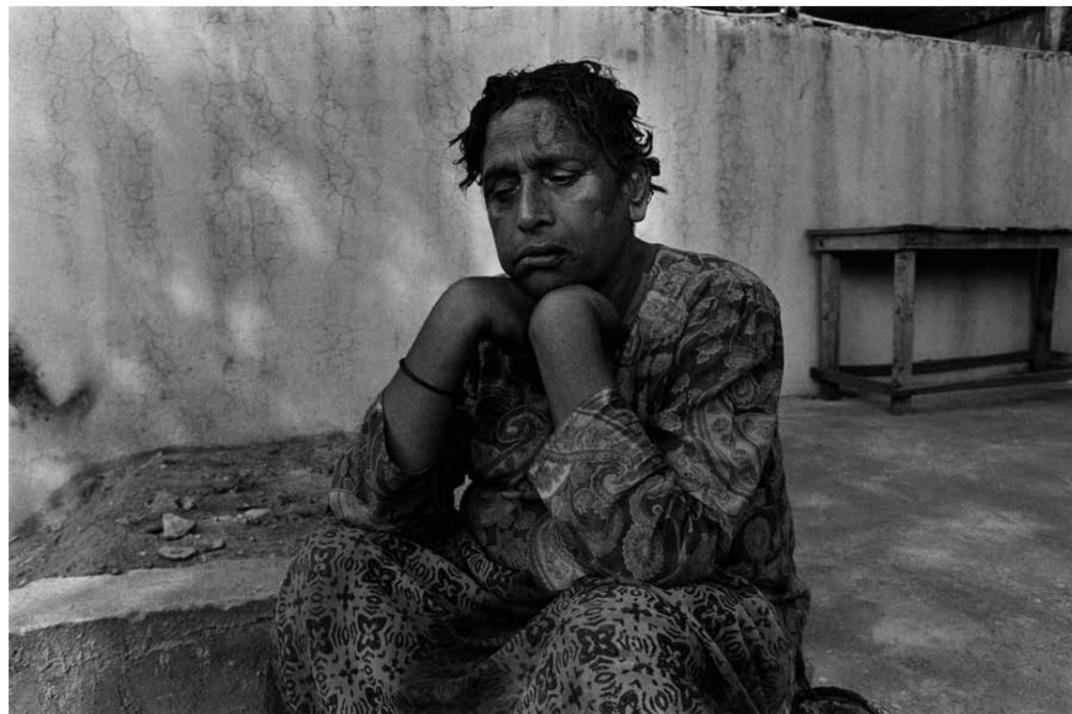


▲ Para Singh, exhibir su trabajo en formatos y soportes novedosos es a un tiempo una apuesta visual y una chance de ampliar las posibilidades narrativas de su obra. Ejemplo de ello son los museos móviles, que disponen las fotografías en estas estructuras plegables que abren o cierran sus piezas para exponer o esconder imágenes, según se defina para cada exposición. La fotografía sobre estas líneas es de Stephen White y muestra la instalación *Dayanita Singh: Go Away Closer*. Hayward Gallery, Londres, 2013.



Zakir Hussain

(A la izquierda de estas líneas)
En su calidad de estudiante de fotografía, Dayanita Singh viajó durante seis inviernos, en los años ochenta, con el músico Zakir Hussain y sus compañeros, fotografiándolos para un proyecto de graduación que se convirtió en su primer libro en 1986. Sus logros: revelar un universo privado, la disciplina y el ritual de los ensayos, duras sesiones de grabación, pero también aspectos íntimos del músico y su familia. Este trabajo temprano muestra cómo se reúnen la imagen y la palabra, y cómo el arte de la elaboración musical cuenta –o se resiste a contar– una historia.



Myself Mona Ahmed

(Las dos imágenes sobre estas líneas)

Una mezcla de álbum de fotos, biografía, autobiografía y ficción, *Myself Mona Ahmed* fue un proyecto de fotoperiodismo que llevó al eunuco, Mona Ahmed, a la vida de Dayanita. La idea original consistía en un reportaje encargado a Singh por el London Times, el que no llegó a materializarse por el temor de Mona de ser reconocido por familiares residentes en la capital inglesa, quienes la habían conocido como hombre.

Esta negativa de Mona fue lo que empujó a Dayanita a producir, dos años más tarde, una "novela visual". A esto sí accedió Mona, quien hasta hoy mantiene una profunda amistad con la fotógrafa. El libro emplea varios tipos de texto junto a las imágenes para unir fotografía y literatura en el despliegue de una vida, que es mucho más la historia de un viaje interior y una relación, que documento de una realidad social o una identidad sexual diferente.



Privacy

(Arriba izquierda y arriba derecha)

Una visión de un mundo cerrado, caracterizado por la solidaridad estrecha de la familia. En cierto momento de su trabajo, Singh se dio cuenta de que incluso sin sus residentes, las habitaciones estaban ocupadas por las generaciones invisibles que habían vivido allí antes.

Chairs

(Foto a la izquierda)

Mientras era artista residente en el Museo Gardner en Boston, Singh comenzó a fotografiar la colección del museo y se dedicó principalmente a las sillas. La serie resultó en su primer libro como medio de exhibición.



Go Away Closer

(Abajo izquierda y abajo derecha)

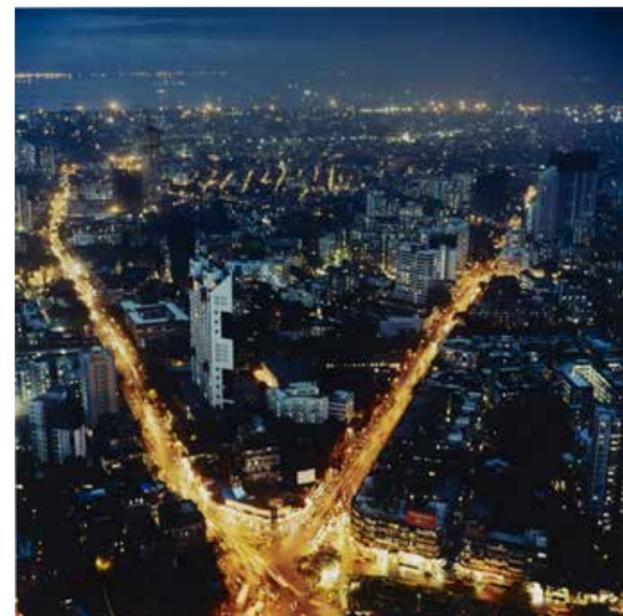
Una novela sin palabras. Se trata de series de opuestos en la India de Singh: presencia y ausencia, realidad y sueños, tradición y progreso.





Blue Box
(Arriba)

Blue Box es una serie de imágenes realizadas durante los paseos de Dayanita Singh por los parajes industriales de la India. Está conformada por veintitrés postales y todo quien realmente entienda la serie necesitará dos copias: una para atesorar como obra de arte y otra para comunicarse a través de estas postales, que es el segundo propósito de este trabajo.



Dream Villa

(Abajo izquierda y abajo derecha)

En *Dream Villa*, Singh explora cómo la noche transforma lo que de día parece ordinario, en algo misterioso e inquietante. Esta colorida serie retrata tanto un paisaje real como el paisaje interior de la artista. Singh viaja a diversas ciudades sin saber nunca dónde *Dream Villa* o sus habitantes se presentarán. Es un lugar donde nada es tal como parece ser: cobra vida de noche, cuando todo está iluminado por luz artificial y la luna es sólo ornamentación.



House of Love

(Arriba izquierda y arriba derecha)

House of Love es una obra de ficción fotográfica que toma la forma de nueve cuentos. Para ella, trabajó en estrecha colaboración con el escritor Aveek Sen, cuya prosa sigue su propio derrotero. Singh explora la relación entre fotografía, memoria y escritura. Concebido para difuminar los límites entre un libro artístico de fotografía y un trabajo de ficción literaria, es un libro cuyas imágenes demandan ser leídas, no sólo vistas, y cuyos textos crean su propio mundo sensorial.

File Room

(Izquierda, abajo izquierda y abajo derecha)

También exhibido como libro-objeto, *File Room* es una elegía al papel en la era de la digitalización de la información y el conocimiento. Pero es, además, una confrontación con el caos, la mortalidad y el desorden, en los laberintos del trabajo burocrático con archivos, en un país con más de un billón de habitantes.





Museum of Chance

(Todas las imágenes a la izquierda de estas líneas)
Museum of Chance es un libro sobre cómo se desarrolla la vida, que invita a ser grabado y editado, a lo largo y fuera del eje del tiempo. La secuencia fotográfica inquebrantablemente tejida de Singh en *Go Away Closer* se ha convertido ahora en un laberinto de conexiones y correspondencias. El hilo a través de esta novela, como telaraña de sucesos, es esa elusiva entidad llamada *chance* (azar). Es el azar que parece dispersarse, así como recoger fragmentos o racimos de experiencia, creando una forma de simultaneidad que se realiza en la idea y materia del libro, con sus líneas de tiempo entrelazadas o paralelas y patrones de recurrencia y retorno. Las ochenta y ocho imágenes en el libro aparecen en la portada y contraportada en pares al azar, transformando cada copia del libro en una obra de autor distinta.

I Am as I Am

(Las dos imágenes bajo estas líneas)
I Am as I Am (Soy como soy) es una serie de fotografía documental realizada en un *ashram*, mezcla de centro religioso y escuela. Éste en particular, localizado en Benarés, constituye una excepción en la India, pues se trata de un centro para mujeres. Y en ello radica principalmente el valor de este trabajo.

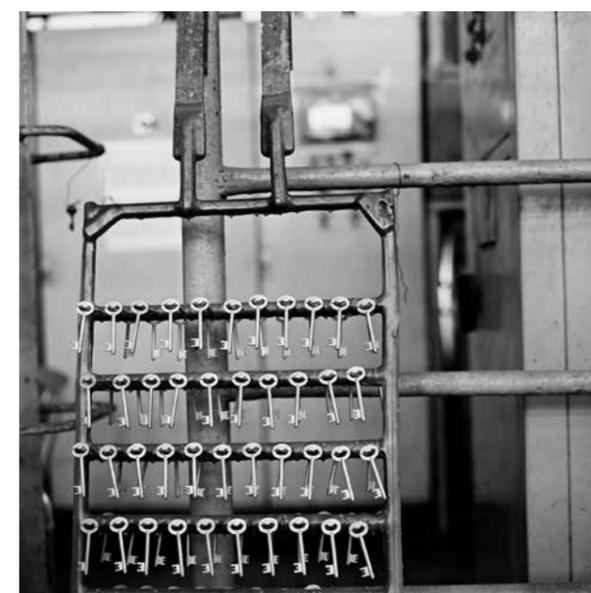


Ladies of Calcutta

(Arriba izquierda y arriba derecha)
A fines de los 90, Singh derivó desde la fotografía documental a lo íntimo. “Me volví a mi propio mundo y empecé a fotografiar a mis amigos y sus familias”, ha señalado. Y los retrató tal como ellos querían ser recordados, en su ambiente y rodeados de sus objetos más preciados. Con ello, creó un retrato de otra sociedad, con sus símbolos tradicionales y postcoloniales de prosperidad. La élite autoconfidente, casi desconocida en Occidente.

Museum of Machines

(Derecha, abajo izquierda y abajo derecha)
No dieron lugar a un libro ni constituyen una serie en sí, sino una selección de 300 fotografías captadas en la industria. Son historias de vida de operarios, entre enormes máquinas, vapor y metal. Imágenes llenas de patrones y el escenario psicológico que ello conforma.



Dirección de fotografía

Por Marcia Vega



Yo, la peor de todas

Yo, la peor de todas (1989) es una película argentina basada en el ensayo *Las trampas de la fe*, de Octavio Paz, quien, a su vez, se inspiró en situaciones de la vida de la célebre y extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz, conocida en México como la Décima Musa, que se encierra a los veinte años en un convento para poder estudiar y escribir. Muchos de sus manuscritos fueron llevados a España para ser impresos y salvarlos de ser destruidos por la iglesia.

El filme fue dirigido por María Luisa Bemberg, realizadora también de *Camila* y *Miss Mary*.

El encargado de dar iluminación al ambiente de la época del Virreinato de la Nueva España fue **Félix Monti** (1938), director de fotografía argentino con una vasta e importante trayectoria, reconocido por su trabajo en películas como *El secreto de sus ojos*, *La historia oficial* (ambas ganadoras del Oscar a la mejor película extranjera), *Igualita a mí*, *La niña santa*, *El exilio de Gardel*, *Gringo viejo*, *Momentos robados*, *La peste*, *El mural*, entre otros 52 créditos que registra en IMDb.

También ha estado a cargo del diseño de iluminación en teatro, ópera y ballet en obras tales como: *Yo soy mi propia mujer*, *Déjala sangrar*, *La cenicienta*, *Il trovatore*, *El ultimo réquiem para un chino* y *La ciudad ausente*.

“El Chango Monti”, como la gente del cine lo conoce, es parte de la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica (ADF) y miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMPAS) desde 2016.

Ha recibido el Premio Cóndor Mejor Dirección de Fotografía 1991, Premio Kodak al Mejor Tratamiento de la imagen 1991, Premio Coral a la Mejor Dirección de Fotografía Festival de Cine de La Habana 1991, Premio Konex de Platino Mejor Figura de la Última Década del Espectáculo Argentino, categoría Iluminación, Premio a la Trayectoria Artística 2006, Premio a la Trayectoria 2002, Premio Pirámide de Plata a la Trayectoria 1997, Premio especial a la Fotografía Festival de Cine de Pergamino 1994, Premio Piedra Libre Asociación ProArte Ciudad de Santa Fe 1986, Fausto de Oro Mejor Fotografía 1985.

Reseña: Paterson

Por María Eugenia Meza Basaure

Paterson (EE.UU., 2016), escrita y dirigida por Jim Jarmusch, no se puede contar. O, mejor dicho, se puede; pero entonces las personas no se entusiasmarían dado lo simple de los hechos que en este filme ocurren.

Sin embargo, de esa simpleza surge una poesía de lo cotidiano, que emerge de cada uno de los planos bien compuestos, en los que siempre hay un elemento predominante: un color, el movimiento, el diálogo, una dualidad.

Gran parte del filme está rodado de manera que muestra imágenes de movimiento interno incesante, ya que la cámara acompaña al protagonista, Paterson (Adam Driver), un chofer de bus de recorrido ciudadano, en su trabajo. La ciudad pasa casi sin detenerse ante nuestros ojos, mostrando barrios y sectores. Luz y tiempo logrados en complicidad con Frederick Elmes y Affonso Gonçalves, en *Fotografía y Montaje*, respectivamente. Ese movimiento para sólo en la pausa del almuerzo, cuando él come mirando la cascada del río que atraviesa el pueblo.

El color es un sello de cada espacio: el ocre de ladrillos del viejo recinto del terminal de buses adonde llega caminando Paterson de lunes a viernes; los tonos de una naturaleza otoñal: el verde que circunda la cascada, el blanquiazul del agua, los rojoamarillos de las hojas de los árboles. Y, por cierto, el blanco y negro que resalta en los objetos de su casa, muchos de ellos hechos por su esposa Laura (Kara Hayward), una encantadora y joven artista que adorna todo (su ropa, los cuadros, las cortinas, los cupcakes) con figuras geométricas, siguiendo patrones que podrían remitir al op-art de los años 60 o a ciertas grafías de algunas culturas africanas. Esa dualidad básica refleja su personalidad simple y, a la vez, tan concreta.

Pero no sólo el blanco y negro de la casa es binario. Muchas cosas en el filme son duales: Paterson, el protagonista, vive en Paterson, pequeño pueblo de New Jersey; Paterson se cruza continuamente con mellizos; su vida transcurre de a dos: él y su esposa; él y el barman del boliche que frecuenta cada noche por una cerveza; la pareja desencontrada que asiste al mismo bar; la mujer del barman; Paterson y su supervisor en el terminal de buses; él y la poeta de 10 años.

Solamente el perro rompe esa lógica y se instala como un ser único en este filme íntimo, mínimo de acciones, profundo de mirada. Un perro que, por lo demás, es el elemento que pone tensión en el filme: no ama a Paterson, gruñe a la pareja cuando se demuestran amor, puede ser sujeto de secuestro. Y hace algunas otras cosas que, naturalmente, no contaremos.

El protagonista tiene una vida amable y rutinaria, que él jalona escuchando las conversaciones de sus pasajeros



(conversaciones entre dos) o escribiendo poemas que parecen diálogos consigo mismo. El pueblo que recorre está detenido en el tiempo: no tiene edificios modernos y sus habitantes parecen haberse también detenido en un instante anterior al apuro y al individualismo moderno. Jarmusch muestra el lado amable de las personas, su capacidad de abrirse al otro sin rodeos ni temores.

En esta continua narrativa apacible, la música agrega un elemento discordante; propone un contrapunto inquietante, quizá como para recordar que nada es siempre pacífico, que la tranquilidad puede ser rota en cualquier momento.

Las actuaciones, cotidianas, cercanas y convincentes, permiten dar vida a una decena de personajes que, en su conjunto, forman este friso de existencias poco o nada estridentes, que a veces, casi como por excepción, se salen de los marcos de la tranquilidad. Pero esa excepción también es un índice de que algo hay por debajo de lo aparente, que podría desequilibrar la rutina.

Ésta es la penúltima película de Jarmusch, realizador estadounidense que, desde los 80, ha venido demostrando cómo hacer filmes desde los márgenes de la industria, usando formas narrativas alejadas no sólo de ella sino del modo de contar historias que cineastas –ya sea de culto o comerciales– han desarrollado en su país. Lo suyo, como en *Una noche en la tierra*, *Coffee and Cigarettes* o *Flores rotas* es lo episódico (en este caso marcado por el paso de los días, por la hora en que el protagonista se levanta), lo pequeño; es el transcurso y la repetición que llevan al conocimiento del ser humano, sin discursos ni altisonancias. Sus personajes son mostrados con una mirada bondadosa y, aunque nos parezcan extraños, rara vez nos resultan desagradables.

Paterson cosechó todas las buenas críticas imaginables por donde pasó. Pero, claro, también hay quienes la odian. Porque, como en prácticamente todas las películas de Jarmusch, no pasa nada... y a la vez, sucede la vida completa, con sus encantos y sus dramas, su humor y su melancolía.

Museo de la imprenta Plantin-Moretus: Trescientos años de historias e impresión de libros

Por Patricia Parga-Vega

Fotografías: Claudia Carmona y Patricia Parga-Vega

Tres ciudades europeas: Amberes, Venecia y París, formaban la tríada donde la imprenta cobró su mayor auge en las postrimerías del siglo XVI. AguaTinta descubre para sus lectores el Museo Plantin-Moretus, una imprenta y una casa editorial del Renacimiento y la época del Barroco, situado en la ciudad portuaria belga de Amberes. La casa editorial prosiguió sus actividades hasta 1867 y su edificio alberga y conserva una importante colección de material antiguo de imprenta de notable valor, así como una gran biblioteca, archivos muy valiosos y algunas obras de arte, entre las que figuran lienzos pintados por Rubens.

No es un error decir que Christophe Plantin fue un hombre sabio y un célebre impresor. Gracias al éxito obtenido con sus negocios en Amberes, realizó grandes gastos a fin de procurar para su taller los más bellos caracteres de imprenta y los correctores más cultos. Se dice que empleó caracteres de plata. Formó una excelente biblioteca, admiración de los visitantes al museo. Invertió sus riquezas en honrar las ciencias y en ayudar a los sabios. La reputación que alcanzara, en tanto impresor, no fue menor que la que tuvo como hombre de letras: llevó a la perfección el arte de la imprenta. Además, tres de sus cinco hijas se casaron con impresores: Raphalengium quien ejerció en Leiden; Bey, que se instaló en París. Y Jan Moretus, que lo hizo junto a él en Amberes y con quien formó un dúo de choque, convirtiéndose en los primeros impresores a escala industrial. Como decir los Steve Jobs y Mark Zuckerberg de su tiempo.

Contemporáneo de Aldo y Estienne⁽¹⁾, destacados impresores de Venecia y París, respectivamente, Plantin reunió talleres notables de grabado en cobre y en madera, en los que produjo obras que se distinguen por su corrección y elegancia; en ellas descuellan sus prefacios a los autores latinos, que prueban su erudición. Su casa era atracción de los sabios por las facilidades que encontraban para imprimir sus obras y también por la seguridad que les daban los eminentes correctores con los que se rodeó.

Cuatrocientos años más tarde, penetramos en esa casa como si el tiempo no hubiera transcurrido, ya que

las habitaciones y talleres están intactos, como si sus moradores acabaran de salir sólo para hacer unas compras.

El Museo de la Imprenta

La casa e imprenta de Christophe Plantin, impresor cuya historia complementa este artículo, fue transformada en museo en 1877, gracias a que permanecía en un notable estado de conservación. Considerada como uno de los monumentos de la ciudad de Amberes y una de las maravillas de Europa, al recorrerla es posible descubrir los talleres originales de la llamada Oficina Plantiniana, imprenta y tipografía del siglo XVI, así como sus colecciones, declaradas Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, en el año 2005.

El recorrido por el museo sumerge a los visitantes en un mundo fascinante, donde incluso los aromas ayudan a realizar un verdadero viaje en el tiempo. Bajo un velo de luz filtrada, son protegidos los más hermosos manuscritos de la colección que incluyen espléndidas coloraciones: un unicornio, un chivo, follajes con forma de dragón, escenas de batallas, una galería fantasmagórica que responde a la magia de los manuscritos. Quizás el misterio resida en esa alquimia, a veces impenetrable, entre la estructura del texto, su mensaje religioso, científico o humanista y la coloración misma.

Además de impresos, el visitante puede observar una magnífica colección de arte que cuenta con 151 pinturas en la cual figuran, al menos, 71 retratos de la familia.



¿El pintor? Nada menos que Pedro Paul Rubens, amigo de infancia de Baltasar I Moretus, quien le encargó los retratos de sus abuelos maternos y paternos: Christophe Plantin y Jeanne Rivière, Jan I Moretus y Martine Plantin.

El Museo Plantin-Moretus sobresale con la organización de exposiciones, artículos, conferencias y congresos científicos, entre otras manifestaciones que revisan temas como la ciencia del libro, el arte del grabado, las casas históricas, por nombrar sólo algunos temas. Asimismo, continuamente lleva a cabo investigaciones sobre su propia colección, se implica en labores de pesquisa universitaria y presta también servicios científicos a otras instituciones, especialistas, estudiantes y al público en general. La digitalización de la colección es un aspecto central de la gestión. Módulos de investigación en línea permiten consultar sus bancos de datos numéricos. Es posible reservar libros, documentos, dibujos o grabados para ser revisados en la sala de lectura.

Es decir, el museo amplió su público de un pequeño y selecto grupo de expertos a un gran grupo de aficionados.

Grandes exposiciones

En pleno apogeo, la empresa de Plantin estaba compuesta por una veintena de prensas y un centenar de empleados y obreros. Los grandes amos de la tipografía -Hendrik Van den Keere y Robert Granjon- le proporcionaban matrices y tampones originales.

Respecto al material de la imprenta, el museo conserva una colección única de varios miles de punzones y matrices de caracteres, entre las que destaca el conjunto de las matrices de los caracteres romanos de Guyot⁽²⁾.

En 1905, fue publicado un libro de los caracteres originales impresos a partir de esos punzones. El tipógrafo británico Frank Hinman Pierpont se inspiró en ellos para concebir una fuente garalda⁽³⁾ (también llamada "romana antigua"), que apareció en 1913 bajo el nombre de Plantin. Este "renacer" fue considerado al final del siglo XX por algunos grafistas, como Pedro Faucheux, como una versión más fiel a los tipos originales del siglo XVI que otros publicados bajo el nombre de Garamond.

La publicación de este nuevo estudio científico

(1) Otros impresores que representan el siglo XVI son Claude Garamont, Robert Granjon, François Guyot, Pierre Haultin, Ameet Tavernier, Guillaume I Le Bé, Hendrik Van den Keere.

(2) Guyot, François: impresor amberino, que según el calígrafo y exmonje británico Ewan Clayton, habría sido el primero en concebir sus tipos romano e itálico como uno solo, para ser usados juntos y no por separado. El resultado es una itálica que avanza aún más hacia la romana, y se distingue -como dice Harry Carter- por una mayor "sobriedad, anchura y rotundidad".

(3) Garalda: Fuentes concebidas durante los siglos XVI y XVII. Suponen la definición de un diseño propiamente tipográfico, menos dependiente del trazo caligráfico de los tipos humanísticos. Se consigue con ellas una tipografía más ligera y legible. Ver más en https://minervaurora.blogspot.cl/nihil_inctur_odit_faccus.

constituyó la ocasión para hacer descubrir al público las piezas más importantes, y las que más deslumbran, de la colección constituida a partir del siglo XVI por el impresor Christophe Plantin que recogía autógrafos antiguos sobre pergamino y que, a mediados del siglo XVII, se enriqueció con manuscritos coloreados de miniaturas, procedentes de los cuatro rincones de Europa, entre ellos biblias ilustradas parisienses, misales y libros de horas.

Baltasar II Moretus hizo de la colección un tesoro bibliofílico. La última generación de Moretus prosiguió al enriquecimiento de la colección, a tal punto que hacia fines del siglo XVIII los manuscritos ilustrados se consideraban obras maestras *exquis* de un pasado medieval exótico. La *Biblia* de Wenceslas en dos partes, originaria de Bohemia, las *Crónicas* de Froissart, y algunos muy bellos libros de horas de los Países Bajos septentrionales y meridionales se exponen como los más exuberantes de esta colección, actualizada con hermosos ejemplares por Lieve Watteeuw, especialista en manuscritos del Centro de Estudios del Arte Medieval de la Universidad Católica de Lovaina.

El último catálogo de la colección Plantin-Moretus databa de 1927 y había sido realizado por un archivista. “Durante dos años, con un historiador de arte, aplicamos los nuevos métodos científicos, evaluando de nuevo el fechado y las atribuciones de 102 manuscritos ilustrados sobre una colección que incluye 600”, comenta Watteeuw, responsable también de la nueva catalogación.

El año 2013 el Museo realizó una exitosa exposición llamada *Española Edad Media*, que reunió una cuarentena de volúmenes. “Hay una verdadera tradición del manuscrito coloreado en Bélgica. Eso explica la pasión y la atención de los visitantes”, precisa el propio Watteeuw, quien fue comisario de la exposición y estuvo a cargo el proyecto de restauración de la *Biblia* de Anjou: “El público quiere entrar en este mundo secreto de la escritura a mano, el formidable trabajo de los coloristas, conocer sus pigmentos, las argamasas. El manuscrito da prueba de técnicas antiguas en una fecha en la que la pintura estaba poco presente. Sólo en el siglo XV los primitivos flamencos realizaron grandes formatos sobre paneles de madera. Sin embargo, en Amberes, presentamos manuscritos raros de los siglos XII y XIII”.

En la Edad Media, la magnificencia estaba puesta



▲ Edición de *Suma Teológica*, de Sto. Tomás de Aquino.

para honrar a Dios y asegurar a reyes y nobles un estilo de vida conforme a su estatus. La letra florida estructuraba el texto. “Los monjes cistercienses le dan un aspecto muy geométrico ya que su norma imponía la sobriedad, por lo tanto, la ausencia de oro. En los siglos XIII y XIV, son los colores rojos, azules y a veces amarillo que dominan. Luego, se entra en la gran decoración, pero siempre el color y la ornamentación sirven de marcadores para las distintas partes del libro”, explica Watteeuw.

No sólo de religiosidad vive el ser humano...

En la segunda mitad del siglo XVI, Amberes estuvo en el centro mundial de la geografía y la cartografía. Por ello, a partir de 1558, Christophe Plantin mantuvo estrechos contactos profesionales y amistosos con Abraham Ortelius, importante geógrafo y cartógrafo flamenco. De esa relación surge la tarea de imprimir, en 1579, el primer atlas del tiempo moderno: el *Theatrum orbis terrarum*, el *Teatro del mundo*.

Plantin será también el principal editor de los más grandes botánicos de su tiempo, como Rembert Dodoens, Mathias Lobelius y Carolus Clusius. Clusius es uno de los primeros en descubrir el tulipán, flor muy rara en la época que le es proporcionada, seguramente, por Ogier Ghislain de Busbecque, embajador del Emperador alemán ante el Sultán turco. El tulipán procede del Imperio Otomano, como la lila y la castaña.

La anatomía verá nacer, en las prensas de Plantin, el *Vivae imagines partium corporis humani* de Juan de Valverde. Esta obra se publica tras la del famoso André Vésale. La Oficina Plantiniana imprime también obras prácticas médicas destinadas a los cirujanos.

La imprenta se hizo cargo también de obras de matemáticas precursoras, como las de Simon Stevin, así como las de música que en los Países Bajos florecen en la segunda mitad del siglo XVI⁽⁴⁾.

Plantin jugó un rol loable en la lexicografía neerlandesa y en la publicación de diccionarios, en particular, con la edición del *Tesaurus Theutonicae Linguae* y del *Dictionarium Teutonico Latinum*. Para mejorar su conocimiento del neerlandés, toma incluso la iniciativa del primer diccionario científico en esta lengua, una tarea que confía a su corrector Cornelis Kiliaan.



▲ Sala de correctores.



▲ Sala de imprentas.

El origen de todo... y lo que siguió

Christophe Plantin nació en 1520, en la ciudad de Saint-Avertin, ubicada en el departamento de Indre y Loira, en el centro de Francia. Intelectual con un desarrollado sentido de los negocios, aprendió el arte de la encuadernación e impresión con Roberto II Macé, en la ciudad de Caen, Normandía. Allí conoció a Jeanne Rivière, con quien se casó en 1545, y con quien fundó una familia de cinco hijas y un solo hijo, que murió a la edad de cuatro años.

Plantin deja Francia un poco antes de 1550, para instalarse en el puerto de Amberes, donde inicialmente se gana la vida como encuadernador y talabartero. Algunos meses más tarde, obtiene su residencia y se convierte en impresor, fundando lo que será denominado como Oficina Plantiniana, cuya marca es una viñeta xilográfica que representa una mano saliendo de una nube y trazando un círculo con un compás, el célebre compás de oro, con el lema “*Labore et constantia*”.

En la segunda mitad del siglo XVI, la vida es dura para escritores, impresores y editores. La intolerancia religiosa hace nata en los Países Bajos meridionales, que están

bajo soberanía española y deben profesar la fe católica. Él mismo cayó a una posición delicada cuando, en 1562, durante un allanamiento se encontró en su imprenta el panfleto de una virulenta sátira calvinista. Plantin, que al momento del registro viajaba por negocios, se vio obligado a pasar un año y medio en París, hasta que su inocencia fue probada, escapando de las persecuciones judiciales. Regresa a Amberes en septiembre de 1563, para enfrentarse al hecho de que todos sus bienes han rematados. Pero la solidaridad gana, ya que tanto sus acreedores como quienes compraron sus bienes en la subasta son sus amigos, y con esa estrategia han evitado que las autoridades públicas embargaran sus bienes. Tras ese movimiento, se convertirán en sus asociados.

Respaldado por algunos inversionistas de Amberes, que ven en él un enérgico hombre de negocios que merece una buena inversión, la Oficina Plantiniana se convierte rápidamente en una “compañía”, que debe mudarse varias veces por falta de espacio. En cinco años, las prensas que comprara de ocasión producen, aproximadamente, 260 publicaciones.

Para lavar su imagen de toda sospecha, Plantin envía a algunos poderosos protectores cartas en las cuales hace

(4) Impresores de partituras como Plantin, Susato y Phalesius gozan de renombre mundial.

apología de la Iglesia Católica. Y, a la vez, elabora un plan para suscitar el interés del muy católico rey de España Felipe II: una edición sabia de los textos bíblicos, la más grande Biblia políglota del siglo XVI. Su plan funciona.

En septiembre de 1567, llega la noticia de que Felipe II está dispuesto a aportarle su apoyo financiero. Para supervisar la publicación, el Rey envía a Amberes, en marzo de 1568, al gran teólogo y humanista español Benedictus Arias Montanus. Cinco años más tarde, en 1573, el gigantesco proyecto culmina con éxito, dando a Europa una edición en ocho grandes volúmenes de la Biblia en cinco idiomas... Una verdadera "Biblia Regia".

Gracias a esta jugada estratégica, el dueño de la mayor empresa tipográfica del siglo adquiere, en 1570, un título honorario: el de "Architipógrafo Real". Sus relaciones de alto nivel le valen –a partir del año siguiente– lucrativos contratos para la impresión de misales, breviarios y otros productos religiosos masivos para el mercado español y sus colonias.

En noviembre de 1576, poco después de que Plantin estableciera su empresa en el Mercado del Viernes, tuvo lugar el llamado Saqueo de Amberes o La Furia Española, rebelión de la soldadesca hispana impaga desde el año anterior. Incendian el nuevo Ayuntamiento, asesinan a centenares de civiles y saquean la ciudad. Tras el caos, son expulsados todos los españoles de los Países Bajos y el comercio con España, el más grande cliente de Plantin, se ve sensiblemente afectado. En su calidad de imprentero, Plantin duda entre las partes en conflicto: para el exterior sigue siendo católico, pero imprime también panfletos virulentos y libros hostiles a España. En 1578 pasa a ser, incluso, el impresor oficial de los Estados Generales, la institución que proclamará más tarde el fin del reinado de Felipe II en los Países Bajos, y trabaja en 1579 para la administración calvinista de Amberes.

Evalúa exiliarse cuando el gobernador general español Alexander Farnèse pide el cerco de Amberes después de la caída de Hiedra en 1582. Previendo la eventualidad de que su Oficina Plantiniana fuera destruida en un nuevo saqueo de la ciudad, funda en 1582 una empresa de reserva en Leyden (hoy Leiden, Holanda) donde se establece en 1583. Tiene, aproximadamente, 63 años.

La universidad que acaba de abrirse en Leyden ofrece nuevas posibilidades y, bajo la recomendación del gran humanista Justus Lipsius, Plantin es oficialmente nombrado como su impresor. Por ello será esta ciudad la que albergue la primera casa de ediciones y librería científicas de los Países Bajos septentrionales. Durante los dos años que se prolongó su estancia allí, sus yernos administraron los negocios de Amberes.

Pese al éxito conseguido, a Plantin no le agrada vivir en Leyden. En agosto de 1585 decide regresar a Amberes, pero cuando está sobre el camino de vuelta, la ciudad cae definitivamente en manos de los españoles. Su yerno Franciscus Raphelengius, convencido calvinista, reanuda en 1586 la dirección de la filial de Leyden.

En los años noventa del siglo XVI, los negocios no despegan en los Países Bajos meridionales y Plantin asiste a la decadencia de Amberes y de su Oficina Plantiniana, lo que constituye para él una inmensa decepción.

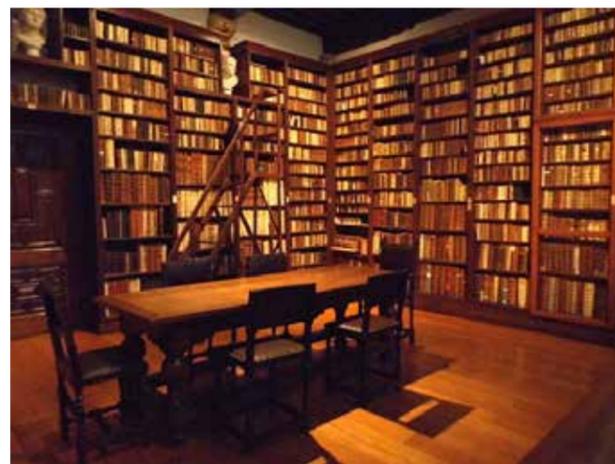
Después de treinta y cuatro años de actividades, el impresor Christophe Plantin se duerme para siempre el 1 de julio de 1589. Sus restos están enterrados en la catedral de Notre-Dame.

Tras su muerte, la Oficina Plantiniana fue dirigida hasta 1610 por su yerno Jan Moerentorf, quien latinizó su apellido a Moretus. Políglota y autodidacta, casado con Martine, segunda hija de Plantin, comenzó a trabajar en la imprenta casi en sus orígenes, transformándose en el brazo derecho del impresor por cerca de 32 años. Por ello su suegro le lega su imprenta y su librería, en señal de gratitud.

A pesar de las obstinadas tentativas en contra por parte de otros editores de Amberes, Jan Moretus conserva los privilegios de edición de obras litúrgicas –muy lucrativas– y de los libros de Plantin, que ya se habían convertido en grandes éxitos. Además, consigue mantener su rol de principal proveedor de libros de la Contrarreforma.



▲ Patio interior del bello edificio que alberga el hoy Museo de la Imprenta Plantin-Moretus. Sector cercano a la sala de correctores.



▲ Uno de los varios salones biblioteca dentro del museo, que alberga parte de los millares de ejemplares reunidos por la familia.

La época de Moretus

Al igual que su suegro, Jan Moretus privilegia la calidad en sus trabajos de impresión. Esta característica estará determinada por la utilización de un papel de gran factura, la elección perfeccionista de los caracteres e ilustraciones y la corrección de los textos impresos. Por ello, teólogos como Franciscus Lucas, importante reformador holandés, se encargan de la revisión de los textos bíblicos. Las biblias de Moretus contienen, de hecho, menos faltas que las salidas de las prensas del Vaticano.

En materia de ilustraciones, Jan Moretus colabora primero con grabadores como Maarten de Vos y Peeter vander Borcht, para hacia 1600 iniciar una colaboración única con el taller de grabado de Theodore Galle. Hijo del famoso editor de grabados Filips Galle, Theodore, junto a otros artistas de su taller, realiza, retoca, imprime y firma los grabados de las ediciones de Moretus. La relación no sólo es comercial, sino también sentimental: en 1598, Galle desposa a Catherine, una de las hijas de Moretus. Así, la colaboración entre la Oficina Plantiniana y el taller de grabado de Theodore Galle pasa a sus descendientes y perdura, prácticamente, hasta finales del siglo XVII.

A Moretus se debe la publicación de autores romanos como Tácito y Séneca y de las 62 obras de Justus Lipsius, originario de Leyden y el más famoso humanista de los Países Bajos en la segunda mitad del siglo XVI, quien, en 1592, se había convertido en profesor de Historia de la Universidad de Lovaina. Como editor, Moretus ejerce una gran influencia dadas las obras de filosofía y política que imprimió.

Jan Moretus fallece el 22 de septiembre de 1610. En los meses que preceden a su muerte, escribe que se siente mucho mejor desde que abandonó todos los remedios y recomendaciones de los médicos. Pero, ciertamente, esa no fue una buena decisión. Será enterrado junto a Plantin en la catedral de Notre-Dame.

Para evitar los conflictos de sucesión, Jan I Moretus y su esposa Martine estipulan en su testamento que la Oficina Plantiniana no debe ser dividida bajo ninguna circunstancia. Sus hijos Jan II y Baltasar I dirigirán juntos la casa de ediciones.

Baltasar I Moretus establece estrechos vínculos con España, lo que reactiva la exportación de productos de la Oficina Plantiniana en la Península Ibérica y en sus territorios de ultramar. Sus lujosas ediciones causan admiración en toda Europa.

Los sucesores de Baltasar I Moretus, que se limitan a la edición de obras litúrgicas, reciben un garrotazo cuando la Corona de España les retira sus privilegios de impresores en 1764, tras lo que el régimen francés hará similar cosa, propinándoles con ello el golpe de gracia.

La imprenta siguió funcionando, pero sin modernizarse. Edward Moretus la vende, finalmente, a la ciudad de Amberes, en 1876. Un año después ésta convierte sus instalaciones en museo.



▲ Cada rincón del sector de los talleres conserva no sólo las herramientas de la antigua imprenta, sino también algunos utensilios e insumos.

Fuentes bibliográficas:

Clayton, Ewan. *La historia de la escritura*. Siruela, Madrid, 2015.

Legrand, Dominique. *Les plus beaux manuscrits médiévaux* (Los más bellos manuscritos medievales). Le Soir, Bélgica, 20 febrero de 2013.

Disponible en línea en <http://bit.ly/2rrdGtO>

Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es>

Museo Plantin-Moretus: www.museumplantinmoretus.be

La tipografía: Un invento con tinta china

Por María Eugenia Meza Basaure

Gutenberg no fue el primero

Cuatrocientos años antes que en Alemania, en Oriente imprimían con la misma técnica que más tarde revolucionó Occidente. Sólo que, en lugar de metal, usaban greda o cerámica para crear los tipos móviles.



Una cosa es escribir y una muy diferente es que el texto resultante se masifique y perdure. La importancia de la escritura era algo que tuvieron en claro en Sumeria, hace más de cinco mil años, cuando la inventaron para hacer contabilidad. Pero, de allí a que fuera realmente un vehículo de resguardo y transmisión de conocimiento, pasó un tiempo y los hombres tuvieron que meter mucha cabeza en el asunto para encontrar la tecnología adecuada a esa necesidad.

Los primeros escritos fueron grabados muy rudimentariamente en pedazos de arcilla o en huesos. Más tarde, se anotaba en greda, en vasijas de bronce, en papiros, en los muros de los templos. En China usaron varillas de bambú o madera, seda y, finalmente, papel.

Y es China por donde va a transitar este texto.

La mayoría de nosotros creció sabiendo que los chinos inventaron el papel, la brújula y la pólvora. Pero no la imprenta. Porque gracias a esa visión eurocéntrica de la historia con la que iluminaron la enseñanza de millones de seres humanos en Occidente, nos convencieron de que la idea genial, que permitió realmente sacar a la cultura y el conocimiento de la torre de marfil en que estaba, fue de Johannes Gutenberg en la Europa del siglo XV. Algunos, creyendo que eran más fieles a la realidad, agregaban a su invento un adjetivo y quedaba como "imprenta moderna". Pero lo que le solía faltar a esa información es que el alemán no creó nada nuevo: lo habían pensado y llevado a la acción varios siglos antes, también los chinos.

Porque tanto las primeras formas de impresión mediante la técnica de la xilografía⁽⁴⁾, como luego aquellas en tipografía –o en imprenta de tipos móviles– eran usadas en dicho país desde muchos siglos antes. Se sabe que la primera era aplicada desde el siglo I y la segunda desde el IX; para ser exactos, entre los años 1041 y 1049. Es decir, a los chinos debemos el invento de la imprenta en su totalidad. Lo que no ocurrió es que dichas técnicas

pasaran a Occidente, como otros inventos, entre ellos la pólvora y... los tallarines. Fue un milenio, tras la caída del Imperio Romano de Occidente, en que China vivió una época de crecimiento impresionante: era la zona más rica, incluso en términos de ingreso per cápita, la más poblada y con mayor desarrollo económico y técnico del mundo. Todo en medio de guerras civiles, levantamientos campesinos e invasiones.

La impresión de imágenes, primero en telas durante la dinastía Han (206 a. C hasta 220 d. C) y luego en papel desde 105 (dinastía Tang), era corriente en China un siglo antes que la de palabras. Originalmente, el estampado era realizado con sello y monotipo, una técnica que, al parecer, podría haberse iniciado en Mesopotamia, 3.000 años antes de la Era Común.

El papel, de data anterior en un siglo a la Era Común y difundido en Occidente recién durante la Edad Media, fue un avance crucial, ya que el papiro y el pergamino eran demasiado quebradizos como para imprimir sobre ellos y eso hacía imprescindible la existencia de los copistas que escribían sobre estos materiales. Hacerlo sobre pergaminos –superficies elaboradas con piel de animales recién desollados– era lo usual en los conventos medievales de Europa, donde verdaderos artistas reproducían los libros que compilaban la sabiduría y teología, y que iluminaban agregando bellas y coloridas imágenes a las letras iniciales de cada capítulo.

En Oriente, la difusión del budismo fue uno de los puntales del desarrollo de las técnicas de impresión en los Períodos de Primavera y Otoño y de los Estados Combatientes. Aunque en sus comienzos aceptaba sólo la transmisión de los textos por vía oral, más tarde asumieron que necesitaban métodos masivos. Durante la dinastía Tang, la xilografía se popularizó, extendiéndose a otros reinos como Japón, Corea, Vietnam y Filipinas; llegando a Egipto en el siglo XII, y en el XVI, a Europa.

(4) La xilografía consistía (y consiste) en entintar bloques de piedra o de maderas de grano fino y textura firme como la del peral, o tallados a mano, en relieves invertidos, para luego ser presionados sobre el papel.

Conservando la sabiduría

Antes del año 200, ya había textos impresos de gran extensión. Se sabe con certeza que el 11 de mayo del año 868 –durante el período de las Cinco Dinastías– fue impreso el *Sutra del diamante*, encontrado a comienzos del siglo XX por el arqueólogo británico Aurel Stein, entre los 40.000 libros hallados en las cuevas de Dunhuang. La fecha, inscrita en el texto, permite considerarlo la obra impresa más antigua. Hoy no está en ningún museo chino, sino en la British Library en Londres.

Un poco más tarde, fueron impresos los *Tripitaka*, textos sagrados budistas que tienen cerca de 130.000 páginas, es decir, bloques de madera. Fueron épocas en que las autoridades estaban interesadas en salvaguardar las obras clásicas, por lo que surgieron muchos talleres xilográficos. Sin embargo, la técnica era muy demorada. Hay registros que cuentan que grabar las planchas de *Diecisiete historias*, libro que narra lo acontecido en China desde sus inicios hasta la dinastía Tang (618 - 907), tomó ¡67 años! Y luego había que imprimir.

Una de las dificultades mayores para imprimir textos en China era que su idioma implicaba el uso de entre 2.000 y 40.000 caracteres diferentes. Por lo tanto, tallar frases en madera o piedra era una tarea titánica y todo el trabajo permitía imprimir un solo texto. La solución, es decir, la invención de los tipos móviles, la encontró Phi Sheng (también transliterado como Bi Sheng), entre los años 1041 y 1049.

Algunos dicen que fue un alquimista; otros, que era un técnico, un herrero o artesano, quien investigó durante toda su vida para perfeccionar la impresión, resumiendo en sus inventos las experiencias anteriores y buscando métodos simples y más baratos. Phi Sheng nació en Bianjing, capital del reino durante la dinastía Song del Norte; pero poco más se conoce de su vida, salvo que era de origen humilde y que, como toda su familia, murió en la pobreza luego de haber tenido un exitoso taller de impresión propio, junto a su esposa y otros artesanos. Fabricó distintas series de caracteres, de acuerdo con su frecuencia de uso en la vida cotidiana, para facilitar la composición de palabras y frases, llegando a realizar más de 3.000 tipos.

Como su invento utilizaba menos mano de obra y recursos, siendo a la vez más eficaz y de mayor calidad, atrajo sobre sí celos y odiosidades que terminaron por hundirlo, pero igualmente hizo avanzar a grandes zancadas la industria.

Aunque Phi Sheng no dejó escritos sobre su invento, sus colegas sí lo hicieron. ShenKuo, famoso científico de la dinastía Song, escribió *Ensayos del Estanque de los Ensueños* (Mengxi Bitan), en cuyo décimo-octavo tomo describe la técnica de Bi Sheng, no sin antes decir de ella que “es la más eficiente para imprimir cientos, y hasta miles, de copias”.

“Primero –dice– se inscriben los caracteres invertidos sobre piezas de barro; luego se les cuece al fuego y se les coloca uno a uno en bandejas ordenadas



según las diferentes pronunciaciones”. Es decir, cada pieza es un carácter individual que se combina con otras para formar palabras y frases y puede ser usada múltiples veces.

“Lo segundo es fabricar bloques de impresión. Según el orden del texto, se colocan los tipos móviles, cuyas caras inscritas están sobre una plancha de hierro cubierta por una capa de resina, cera y ceniza de papel. Al calentar el metal, la cera se funde y sobre ella aparecen los caracteres en relieve. Así se logra un bloque impreso de cera. Por último, llega la impresión”.

Consiguieron acelerar la producción con trabajo en cadena: mientras unos trabajadores imprimían, otros preparaban los bloques de cera.

El problema con los ingeniosos tipos móviles radicaba en el material del que estaban hechos: greda o cerámica. Es decir, eran presa fácil del desgaste. La técnica siguió perfeccionándose, los tipos pasaron a ser de madera y, un siglo después, metálicos. Las fuentes no están de acuerdo sobre quién fue el inventor de este avance. Algunos estudiosos dicen que fue Baegun, un monje coreano quien los creó en 1377 para imprimir un libro llamado *Jokiji*; otros, que fue el académico e impresor Hua Sui (1439 - 1513) quien los elaboró en bronce y que produjo alrededor de veinticinco libros con ellos, durante la dinastía Ming.

El siguiente avance lo constituyen dos nuevos mecanismos que aceleraron el proceso y que fueron de cargo de Wang Zhen, agrónomo que vivió en la dinastía Yuan. Gracias a ella imprimió cien copias de *Jingde Xian Zhi* (Cronología del Distrito de Jingde) que tiene más de 60.000 caracteres.

La tecnología tipográfica utilizada ampliamente en el siglo XX recurrió a los principios básicos del invento de Bi Sheng, que sentó las bases para la industria de la imprenta moderna y que la Unesco declaró Patrimonio Intangible de la Humanidad.

No está claro si Gutenberg conocía ya estas técnicas o las desarrolló él solo.



FUENTES:
www.monografias.com/trabajos65/historia-imprensa/historia-imprensa.shtml#ixzz4fliyRlmP
www.caractertipografico.com.ar/2011/08/08/imprensa-de-tipos-moviles-de-madera-en-china/
www.viajeporchina.com
<http://alt1040.com/2012/05/libros-600-anos-antes-biblia-gutenberg>
<http://noticias.nat.gov.tw/news.php?unit=98,106,115&post=90495>
Fotos: www.graffica.info

Raïssa Kordic:

“La imprenta es una herramienta de formalización cultural”

Por Claudia Carmona Sepúlveda

La Filología indaga en textos antiguos buscando desentrañar la historia de las lenguas y la evolución de sus formas. Para ello reconstruye “estados de lengua”, verdaderas instantáneas de los usos idiomáticos en un lugar y momento histórico determinados. Una disciplina que depende a ese punto de fuentes escritas algo tiene que decir sobre la imprenta. Por eso AguaTinta se reunió con una de sus especialistas.



Raïssa Kordic Riquelme

Docente responsable de las cátedras de Filología (Crítica textual) y de Paleografía de pre y postgrado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Es doctora en Filología por la Universidad Autónoma de Barcelona (2005); máster en Lingüística por la Universidad de Chile (2002); máster en Filología por la Universidad Autónoma de Barcelona (2003), y licenciada en Lingüística por la Universidad de Chile.

Con quien fuera su maestro y padre de la Filología chilena, Mario Ferreccio Podestá, desarrolló una amplia labor conjunta en crítica textual desde la segunda mitad de la década de los 80 hasta el fallecimiento de éste, a mediados de 2008, y, desde entonces, en solitario. Destacan los dos volúmenes de la edición crítica de *Cautiverio feliz y guerras dilatadas del reino de Chile*, de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, publicada por RIL en 2001. Se trata de una obra cuya adecuada interpretación es determinante para comprender el Chile narrado por el escritor y militar, tomado prisionero por el cacique mapuche Maulicán.

La especialista es una voz autorizada en una disciplina que tiene pocos cultores en el país y que significa un interesantísimo rescate del que nos da varias luces en esta entrevista.

Hemos estado revisando en esta edición de AguaTinta algunos aspectos relativos a uno de los desarrollos tecnológicos de mayor impacto en materia de divulgación cultural: la imprenta. En todo siempre hay diversos puntos de vista y queremos que nos cuentes qué significó, para los estudios filológicos del español, la llegada de la imprenta.

En primer lugar, hay que distinguir entre España e Hispanomérica porque la filología en esos ámbitos tiene diferencias de objeto y de método; el método varía porque el objeto tiene un perfil cultural absolutamente distinto. A España la imprenta llega en época medieval, los incunables son de esa época, entonces ya la literatura de los dos Siglos de Oro, siglos XVI y XVII que es la gran literatura española de época, está en un porcentaje importante impresa. Eso determina que el estudio de autores de la talla de Lope de Vega o del mismo Cervantes se haga a partir de ediciones *princeps*⁽¹⁾. De *El Quijote*, por ejemplo, existe sólo la *princeps* porque se acostumbraba a destruir los manuscritos, no se les consideraba de valor y se utilizaban para empastar, para rellenar las tapas. Entonces de *El Quijote*, como de muchas otras obras clásicas, no se conserva los manuscritos por la aparición de la imprenta. Algo que hoy es muy valorado por estudios de crítica genética y en general por los estudios culturales, que son las fuentes manuscritas, auténticas, originales, fueron eliminadas en gran medida por esta innovación tecnológica de la imprenta. Ahora, la imprenta va de la mano con la masificación de la educación y con una serie de medidas que son, desde el punto de vista democrático, muy positivas, el poner estas herramientas de cultura al alcance de la gente, pero también son estandarizadoras en un sentido que no siempre es positivo. En la lingüística, por ejemplo, se considera que las fuentes de la filología española no tienen valor, porque han pasado por las manos de correctores, de editores; es decir, ya no está el autógrafo; ya el original, los rasgos auténticos de la lengua del autor, se han perdido. Tú escuchas a filólogos como Francisco Rico⁽²⁾ –además de que él no quiere a los lingüistas– decir que lo que tienen los lingüistas no son fuentes, y eso es verdad, no son fuentes útiles para la historia de la lengua ni como testimonio de la lengua de la época. Los rasgos coloquiales no están. Incluso en recopilaciones de poesía popular. Son autores populares, pero son cultos, porque,

como en todos los países, llega la imprenta, pero llega con la masificación de la educación, con la divulgación de los modelos estéticos, de los modelos lingüísticos, etc. Hay una cierta estandarización, también con las carreras liberales en las universidades; viene todo amarradito, como un estatus estructural de la cultura diferente, y eso estandariza los discursos. ¿Por qué? Porque el discurso considerado vulgar, que es el más arcaizante, el discurso rural... Ojo, porque lo vulgar urbano es lo arcaizante, es lo rural; es vulgar desde el punto de vista de la lengua de cultura urbana, pero es muchas veces la lengua más rica y la que tiene más tradición.

La lengua escrita, como la entendemos hoy, es formal y culta, mucho más cuidada que un manuscrito, tal vez. Y si este manuscrito se pierde...

Claro. De hecho yo vengo estudiando hace unos años las variantes lingüísticas que han sido encubiertas por la filología. Porque ocurre que, como señala el mismo manual de Alberto Blecuá⁽³⁾ –a quien quiero mucho, es el maestro de la filología española–, en el capítulo sobre los errores de copistas, hay una serie de errores –que organiza por tipo y tomando ejemplos de *El libro de buen amor*– que se enseña en todas las escuelas de filología que deben ser corregidos. Es una tradición que viene de antiguo. Entonces las escuelas enmiendan variantes lingüísticas. Por ejemplo la nasal⁽⁴⁾ epéntetica⁽⁵⁾ ‘juengan’ por ‘juegan’, o en lugar de ‘vehículo’, ‘vehínculo’, o la s epéntetica que es ultracorrectiva⁽⁶⁾, como al decir ‘caminemos’, en lugar de ‘caminemos’.

Esos ejemplos que señalas ¿de qué tiempo y ubicación geográfica son?

En el caso de vehínculo, le costó mucho a Juan Antonio Frago⁽⁷⁾ en su *Historia del español de América*⁽⁸⁾ encontrarlo, y dio con un caso: en el *Epistolario* de sor Dolores Peñailillo⁽⁹⁾, que escribe entre 1764 y 1769, hay 15, 20 casos. Ésa es para mí la fuente chilena de mayor valor desde el punto de vista lingüístico que yo he conocido en más de 20 años leyendo manuscritos, el *Epistolario* de Sor Dolores que es con lo que trabajé en mi tesis doctoral hace ya bastantes años. Entonces, lo que quiero decir es que se ha enseñado en la filología a corregir estos considerados errores. Siempre se ha barnizado, acicalado la lengua

(1) Nombre dado a la primera edición impresa de una obra, inmediatamente posterior a los manuscritos del autor y a la copia para los impresores.

(2) Francisco Rico Manrique (Barcelona, 1942) es un filólogo y académico de la lengua española. Ha editado clásicos medievales y del Siglo de Oro español. Ha dirigido la Historia y crítica de la literatura española (editada por Crítica). Dirige la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

(3) Luis Alberto Blecuá Perdices (Zaragoza, 1941) es un filólogo y cervantista español, hijo del también filólogo José Manuel Blecuá Teijeiro y hermano menor de José Manuel Blecuá Perdices (director de la Real Academia Española entre 2010 y 2014). La entrevistada alude a la obra *Manual de crítica textual*, (Castalia, Madrid, 1983).

(4) Los fonemas ‘m’, ‘n’ y ‘ñ’, son nasales porque su principal característica es que al pronunciarlos parte del aire pasa por la cavidad nasal.

(5) Epéntesis. Inserción de un fonema en medio de una palabra.

(6) La ultracorrección consiste en enmendar un vocablo que se cree incorrecto sin serlo. Ejemplo: ‘toballa’ por ‘toalla’.

(7) Juan Antonio Frago Gracia (Zaragoza, 1940) es filólogo, Catedrático Emérito de Historia de la Lengua Española de la Universidad de Zaragoza, estudioso de la dialectología y de la historia de la lengua española.

(8) *Historia del español de América. Textos y contextos*. Madrid, Editorial Gredos, 1999.

(9) Josefa de los Dolores Peña y Lillo Barbosa, más conocida como Sor Josefa de los Dolores o Sor Dolores Peña y Lillo (Santiago 1739 - 1823), fue una monja y escritora del período colonial chileno adscrita al discurso confesional de religiosas indianas, presente en los claustros de Sudamérica entre los siglos XVII y XIX. Cultivó el género epistolar, aunque también abordó raramente la poesía.

que se considera vulgar porque es la autóctona, o porque incluye regionalismos o usos arcaicos, que es la lengua de los escritores...

Se tiende a la uniformidad

Exactamente. Y eso, no te quepa la menor duda, con la imprenta alcanza su expresión máxima. Debe corregirse. En la práctica de la imprenta ha estado siempre la idea de que debe publicarse algo limpio, que haya sido depurado, y eso hace que los rasgos originales se borren.

Hay algo que probablemente se plantearán muchos lectores: Por un lado está esta visión crítica y tu anhelo de salvar expresiones y giros coloquiales, pero, por otra parte, tú misma publicas estudios en medios especializados y eso es algo que se revisa, se corrige y se pule mucho antes de imprimir.

Pero claro. Es más, eso se enseña, porque, como decía Eugenio Coseriu⁽¹⁰⁾, debemos ser políglotas de nuestra propia lengua. Manejamos distintos registros, que son legítimos y complementarios. Si vas con tus amigos a tomar un vino, o si estás con la familia, usas otro registro, coloquial. Y está bien y es imprescindible que así sea, porque de otro modo la función comunicativa del lenguaje se pierde. Pero para la lengua escrita, y una que quiere transmitir ideas un tanto complejas, hay que usar la variedad culta y formal. Hay que hacerlo. Lo importante es que eso no implique desvalorizar los otros registros, las fuentes.

Eso en relación con España. Ahora, en cuanto a Hispanoamérica, la imprenta llega a los virreinos de México y Perú en el siglo XVI, lo que implica que la estandarización de la cultura empieza ya entonces; tienen un contacto permanente con España, con la metrópolis peninsular. Teniendo imprenta, habiendo fundado universidades, comienzan a reproducir el modelo. Piensa tú que México era “la Nueva España”, es decir, replicar el modelo español, con características propias, pero siguiéndolo. Pero a las zonas llamadas semimarginales, o marginales, como Chile, la imprenta llega a comienzos del siglo XIX. La imprenta que José Toribio Medina menciona y describe para Chile en siglo XVIII es una imprenta chica destinada sobre todo a imprimir esquelas y naipes; pero no es una imprenta para libros. Esa imprenta grande, la que es una herramienta de divulgación de la cultura, de formalización cultural, ésa llega el s.XIX y es la imprenta con la que, sabemos, se imprime La Aurora de Chile⁽¹¹⁾.

Son tres siglos de diferencia. Tres siglos en fuentes manuscritas.

A mí me ha tocado a menudo discutir con filólogos españoles en congresos, porque ellos consideran mucho lo que se produce en México o Perú, pero normalmente desestiman lo que se produce en zonas más marginales, alejadas de los virreinos de entonces. Efectivamente, nosotros sabemos que no tenemos la historia de Perú o México, sabemos que no tenemos ese pasado. Pero desde

el punto de vista de la historia de las mentalidades, de la Lingüística y de otras disciplinas que han mostrado enfoques nuevos en los últimos años, el contar con fuentes manuscritas tiene un valor enorme. Para mí, por ejemplo, y para todos los que trabajen en la historia de la lengua o filología, la mayor parte de los testimonios no son autógrafos, es decir, no son de puño y letra del mismo autor. *Cautiverio feliz* se cuestionó eso. De hecho, yo misma puse en el prólogo que era de mano de copistas de oficio, era una copia limpia para imprenta, con la ilusión de imprenta porque no se imprimió nunca, de hecho fue censurada; se le sacaron varios folios.

El caso de Chile es bien especial. Cedomil Goic en su *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*⁽¹²⁾, en el primer volumen que trata sobre la Colonia, dice que de las zonas que no eran virreinales, es decir, de las semimarginales y marginales, Chile es la que tiene una mayor producción literaria. Es un caso especial, porque ninguna de las otras, Argentina por ejemplo que tiene una historia comparable desde muchos puntos de vista y una situación geográfica parecida, si bien ellos tenían la ventaja de que eran la puerta del Atlántico para la inmigración europea, tuvieron mucho mayor movimiento...

Pero teníamos un sustrato similar

Claro, el sustrato era similar. Exactamente. Porque todo esto es historia ya de finales del siglo XIX y siglo XX que se producen las inmigraciones europeas; pero, antes, la historia de Chile y del Río de la Plata, o Argentina en general, fue muy similar. Y ellos no produjeron la literatura que produjimos nosotros. Y por eso el trabajo de la filología en Chile es interesante y es un desafío porque está todo manuscrito.

¿Es allí que entra en escena don Mario Ferreccio?, ¿con esa preocupación por la fuente, que era distinta, que era chilena?

Sí. La filología moderna la empezó a hacer Mario Ferreccio. El paso que da él es desde la filología española a la chilena. Ocurre que él mismo, en su juventud se dedicó mucho a trabajar sobre *El libro de buen amor*, por ejemplo. ¿Por qué? Porque todo filólogo que se preciara de tal, como Andrés Bello cuando llega a Chile, se dedicaba a las obras clásicas. Por ahí he escuchado alguna versión de que Bello se dedicó al *Poema de Mío Cid* por alguna razón romántica o épica. No. El *Poema de Mío Cid* era un lugar común. No podías ser filólogo si no editabas el *Poema de Mío Cid*.

Y, volviendo al tema, claro, había ciertos pies forzados en la filología y pasaban por la filología española. Porque aquí no había nada; nuestra literatura era una literatura de emergencia, hecha por los soldados, por los curas, algunas monjas. Y eso no era interesante. El mismo Bello, cuando llega a Chile en 1829, funda una escuela filológica lingüística y no literaria –en general las escuelas filológicas en el mundo son literarias–. Porque ¿qué era esta cosa literaria que hacían los soldados? Eso no era

literatura. Además una poesía épico-cronística que, por lo demás, él tampoco conoció. Pero sí había un uso de la lengua que, por estar lejos del virreinato, por carecer de todas estas herramientas culturales como la imprenta, las universidades, había tomado características propias. Una lengua que no evoluciona mucho; las lenguas en las tradiciones rurales son muy conservadoras. En general se tiende a pensar mucho en una evolución permanente; lo que sí evoluciona en forma permanente es la lengua en manos de la gente culta, la lengua urbana. Ésa es la que evoluciona. La lengua rural tiene usos que son muy arcaicos, seculares, y es lo normal. Sin ir más lejos, ejemplos tan de primera mano y conocidos como hablar de “la calor” y “la color”, eran usos habituales de Cervantes y de todos los escritores clásicos. De hecho, si tú tomaras la estadística, estos usos femeninos son mucho más frecuentes entre la gente culta, a lo largo de la historia de la literatura, que la forma masculina.

¿Y cómo es que son superadas? La RAE las anota como masculinas.

Porque se produce un cambio de modelo idiomático y esto, como te digo, suele ocurrir en el área urbana y de la mano de escritores. Pero permanece en zonas rurales porque son usos arcaicos. Incluso en zonas urbanas, pero sin prestigio en la lengua estándar culta.

Se dice, pero no se escribe.

Exactamente. Y eso es muy fuerte en Chile que es un país altamente clasista. Entonces, Mario Ferreccio en un momento se plantea para qué sigo trabajando con obras españolas si tenemos acá nuestra propia riqueza. A las cartas de Pedro de Valdivia nadie les había prestado una atención mayor, si bien habían sido publicadas por historiadores. Desde la historia, pero malas transcripciones, ése es el problema. Que cuando no se conoce la lengua de la época la transcripción es mala. Tienes que saber que hay una lengua de época y empezar a estudiar las variantes y los fenómenos lingüísticos. Es lo que hace entonces Mario, estudiar por ejemplo la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez. La primera mujer escritora de Chile: sor Úrsula Suárez, siglo XVII, monja carmelita. Ella hizo una relación no para que la publicaran, sino para confesarse. Y le provocaba horror que eso llegara a ser conocido. Pero es un personaje tan carismático, tan bello; su escritura es tan rica, tiene usos coloquiales chilenos; es interesantísima.

¿Eso le da una mayor competencia lingüística? ¿El tener acceso en el convento a formas más cultas, lecturas?

Sí, pero atención con eso. Porque estas señoras –Úrsula venía de una situación más acomodada que Dolores– se guardaban en los monasterios, en general

tempranamente, para aprender música, o para aprender a escribir. Y la lengua en los monasterios chilenos es una variedad muy arcaizante. Sor Dolores entra como a los 7 años, casi un siglo después que sor Úrsula, es la segunda escritora chilena después de Úrsula Suárez; sus padres no querían que se quedara en el monasterio, pero ella se queda, entonces su estilo vernacular queda consagrado, sellado entre las paredes del monasterio, de modo que todo lo que ella aprendió cuando niña, que era una lengua espontánea, coloquial, porque su madre y su abuela no tenían educación, ella venía de un origen bastante humilde, se mantuvo. A pesar de todas sus lecturas de los clásicos de la iglesia –porque sor Dolores leyó a Juan de la Cruz, a Santa Teresa, a Luis de Granada, que son la parte literaria–, sus usos coloquiales aparecen a cada momento, y eso es muy bonito. Mario Ferreccio empezó entonces el rescate de sus manuscritos, de estas obras chilenas.

Ésa es la herencia que tomaste del profesor Ferreccio.

En total, contando los años en que él estuvo muy enfermo, fueron casi veinte años de trabajar juntos. Yo empecé a trabajar con Mario a finales de los 80. Con él hice mi tesis de Licenciatura que me la publicó Rolando Mellafe... tuvimos una discusión previa...

Historiador, precisamente...

Sí, exactamente (*risas*), una discusión sobre los criterios de publicación; pero se publicó finalmente ese trabajo, en 1990. De ahí en adelante seguimos trabajando juntos con Mario Ferreccio, en *La guerra de Chile*⁽¹³⁾, *Cautiverio feliz*, que fue muy, muy largo ese trabajo, y luego yo seguí con la Colección Antigua Chilena, pero cosas publicadas afuera, el *Epistolario de sor Dolores*⁽¹⁴⁾, los *Testamentos coloniales*⁽¹⁵⁾.

¿Qué cosas de valor se encuentra en estos manuscritos? Danos algunos ejemplos.

Para la historia de la lengua –piensa tú que yo enseñé también Historia de la Lengua, que dictó antes Mario Ferreccio; se llamaba Gramática Histórica y la enseñaron también Lenz⁽¹⁶⁾ y Oroz⁽¹⁷⁾, Filología e Historia de la Lengua eran lo mismo en nuestra escuela–, justamente por no tener imprenta y por conservar un estado más arcaizante de lengua, encontramos palabras que no están recogidas en ningún diccionario histórico de la lengua ni en las gramáticas históricas. Por ejemplo en sor Dolores ‘precausar’, en lugar de precaver. Para cerciorarte de ese verbo, tú tienes que recurrir a los diccionarios bajolatinos o consultar en diccionarios históricos de otras lenguas románicas, porque muchas veces esos estadios que se perdieron en el español, se conservan en el italiano, en el catalán o en el francés. Y uno puede rastrear en los

(10) Eugen Coşeriu, más conocido por la forma castellanizada de su nombre, Eugenio Coseriu (Mihaileni, Rumania, ahora Moldavia, 1921 - Tubinga, Alemania, 2002) fue un lingüista especializado en filología románica y una de las máximas figuras de la filología del siglo XX.

(11) La Aurora de Chile. Primer periódico de Chile. Circuló entre el 13 de febrero de 1812 y el 1 de abril de 1813.

(12) Goic, Cedomil (coord.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Editorial Crítica, Madrid, 1988.

(13) Ferreccio, M. y Kordic, R. *La guerra de Chile*, edición crítica. Colección BACH n°4, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Santiago, 1996.

(14) Kordic, R. *Epistolario de sor Dolores Peña y Lillo*, prólogo y edición crítica. Colección BACH n°7, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, Frankfurt, 2008.

(15) Kordic, R. *Testamentos coloniales chilenos*, prólogo y edición crítica. Colección BACH n°6, Iberoamericana-Vervuert, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Madrid, Frankfurt, 2005.

(16) Rudolf Lenz Danziger (1863-1938), fue un lingüista, filólogo, lexicógrafo y folclorista alemán naturalizado chileno. Precursor de la lingüística, pionero de los estudios folclóricos y de la aproximación filológica a los estudios sobre la cultura mapuche.

(17) Rodolfo Oroz Scheibe (1895-1997) fue un escritor, profesor y filólogo chileno, director del Instituto Pedagógico, fundador del Instituto de Filología de Chile y Premio Nacional de Literatura 1978.

dicionarios bajolatinos y de la mediana latinidad, tipo Du Cange⁽¹⁸⁾, porque ellos ya recogen muchos usos vulgares, ya no hacen la vista gorda a esos usos. Mira, en cada edición hay ejemplos, en la *notabilia* lingüística, que es el registro que se hace al final de cada libro, hay ejemplos de voces que nunca han sido registradas.

¿Y ejemplos de alguna interpretación errada hecha por algún intermediario, que se haya podido corregir?

Sí, y eso pasa con bastante frecuencia. Hay un caso que es bastante fuerte, que es el de ‘nación’. Algunos historiadores han señalado que cuando se hace la instalación de la República de Chile, se menciona a las “naciones al sur del Bío-Bío” y con esto han querido interpretar que el pueblo mapuche tuvo un reconocimiento como nación en el sentido que se da a este término con posterioridad a la Ilustración, que es el de un pueblo con autonomía administrativa. Pero resulta que en la época estaba recién empezando a divulgarse lejanamente ese concepto con el valor sémico que le da la Ilustración. El uso que había en Chile del vocablo nación, te diría que en un 100%, en especial en la forma plural ‘las naciones’, se refería únicamente a las etnias.

Hay unos otros, pero no unos otros autogobernados...

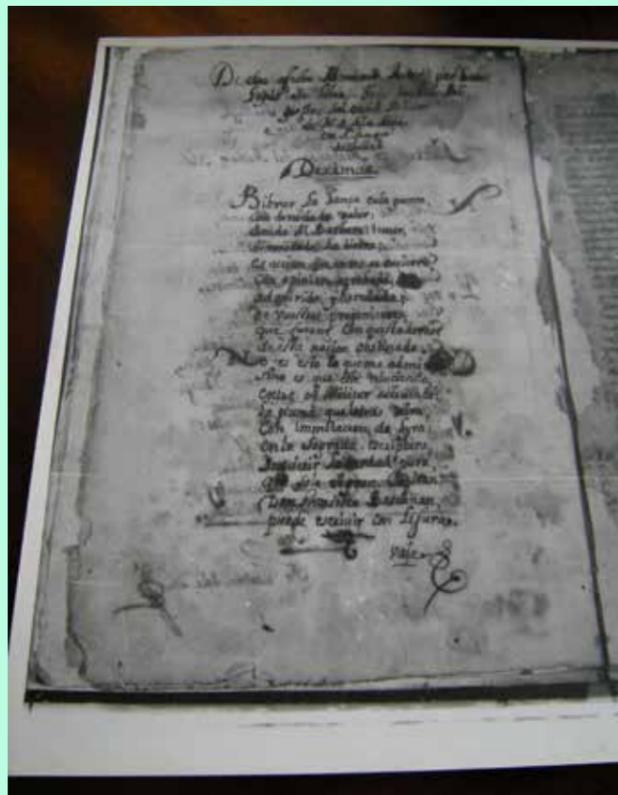
Exactamente. Es fuerte porque, si bien hoy ya nadie en Chile, ni siquiera el centro político, podría negar la necesidad de reconocer la autonomía cultural del pueblo mapuche, no puedes basarte para ello en una interpretación falsa de una palabra; no es el argumento que se debe usar. En filología uno sabe bien concretamente: esta palabra significaba esto en tal época, y no otra cosa. Yo hice una investigación en esa fecha en documentos chilenos y, te digo, los usos, en particular el plural ‘las naciones’ equivalen a etnias, porque deriva de *natio*, nacimiento, el lugar en que nació la persona. Pero no es que entonces O’Higgins ni el Estado chileno hubieran reconocido al pueblo mapuche como nación autónoma. Eso es una interpretación falaz. Nos guste o no.

Ésos son estados de lengua, ¿correcto?, que es lo que interesa, por ejemplo, en el caso de *Cautiverio feliz*. El gran aporte de la edición filológica hecha con el profesor Ferreccio, fue dar cuenta de un estado de lengua. ¿Nos puedes contar qué tiene de particular una edición filológica? ¿Qué cosas se anotan y qué no?

En primer lugar, para la etapa de la transcripción, nosotros hacíamos fotografías. Se puede trabajar perfectamente con reproducciones digitales, pero tienen que ser de muy buena calidad. Te cuento, por ejemplo, que todo lo inédito que se ha traído de Gabriela Mistral, a la Biblioteca Mistral, es una digitalización de mala calidad. Y ése es un problema delicado. Yo he tenido alumnos de postgrado que han querido trabajar para enmendar ediciones malas y se les ha cerrado la puerta, el acceso directo a los manuscritos. Entonces ahí hay una especie de muralla y uno no espera que en pleno siglo XXI pasen estas cosas. Está bien salvaguardar los originales, pero si la digitalización es mala no tenemos fuentes. Porque la



▲ ▼ Fotografías impresas de los manuscritos de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, para *Cautiverio feliz*.



persona o la entidad –ojo, que en este caso no es el Archivo Nacional directamente; el Archivo Histórico, en particular, ha tenido una excelente gestión–, que están a cargo aplican sus propios criterios, porque pasa que si tienes una digitalización, aunque sea mala, ya cumpliste con la Ley de Transparencia, pero no permites el acceso a una lectura crítica.

¿Y para *Cautiverio feliz*, las fotografías las tomaron ustedes?

Sí, las hizo Antonio Quercia, fotógrafo, pero nosotros teníamos el microfilme. Yo lo tengo y ha resultado que

tiene un gran valor, porque, si bien fue hecho hace varias décadas, está en muy buenas condiciones y conserva apostillas marginales que en los originales se borraron con la restauración, que usa un material opaco. Si tú vas a ver los manuscritos ahora, puedes ver que se han perdido muchos detalles por la opacidad del proceso de restauración, es una especie de goma que le aplican que, claro, permite que esto dure muchísimo, pero se pierden lecturas.

Pero, retomando, la primera etapa es conseguir un buen soporte para leer. Después viene un largo proceso, agotador, para el *Cautiverio* fueron ocho años en total, un largo proceso que empieza por estudiar el *ductus*, que es el diseño que usa el autor al dibujar las letras, y cada letra tiene numerosos *ductus*, y además depende de los enlaces que tenga con otras letras, si están al comienzo o están al final; es una cantidad de variables importante. Una vez que has estudiado las letras, empiezas la lectura, durante la cual también se va perfeccionando el estudio de las letras. La gente no se imagina esto, pero a veces hay palabras que son tan complejas, que te puede tomar varios días resolverlas. Porque tienes también interpretaciones previas. Por ejemplo, a mí me pasó con la *Crónica de Vivar*, en que algo de lo que estaba escrito se había interpretado igual por todos los transcritores, Leopoldo Sáez, Manuel Contreras, etc.: ‘supuico’, en lugar de *suplico*. Y como todo el mundo había leído ‘supuico’ y había quedado establecido como ‘supuico’, el CORDE (Corpus diacrónico del español) de la RAE, tomó esta palabra y la incluyó, y, como testimonio, señala un ¡único caso chileno! ¿Te das cuenta? Un fantasma, la invención de una palabra por una mala lectura. Entonces, en un artículo que salió publicado hace ya varios años en el Boletín de Filología de la Universidad de Chile, que se llama *Nueva edición de la Crónica de Vivar*, yo explico el caso y tuve que hacer ver que no era una variante morfológica, que era imposible desde el punto de vista de la lengua española; pero esto había que sustentarlo. En primer lugar, había una grafía exótica que era difícil de contrastar con otras grafías del mismo Jerónimo de Vivar. Es decir, primero establecer fidedignamente y con el cien por ciento de seguridad que lo que dice es eso. Ése es un primer paso, que a veces te toma varios días si es complejo; después, ir a resolver el asunto morfológico, porque esto era morfológicamente inaceptable como variante de *suplico*, y, después, una vez que lo anotas y lo explicas, avisas a la entidad “saquen esa palabra, porque no existe” (*risas*). Y, claro, lo hicieron, a través de Manuel Contreras que era nuestro representante ante el CORDE. Y te voy a decir que este tipo de casos, a lo largo de la historia de la filología, se han dado; no es raro. Es habitual en la filología tener que interpretar cosas que han pasado inadvertidas. De hecho, el mismo Leopoldo Sáez dice en su edición de 1979, “no he podido encontrar testimonios de esta variante de *suplico*”. Pero queda ahí.

Ahora, ¿cuál es el siguiente paso, una vez que has resuelto una grafía compleja?

Lo primero, entonces, es establecer el texto. No fijarlo. Lo digo porque antes se usaba ese concepto y la filología puede tener también variantes dinámicas como la crítica genética, donde tú expones el proceso de escritura, la evolución del autor, pero para eso tienes que tener

biblioteca de autor. Y pocos autores la tienen. Implica tener testimonio de distintas escrituras del autor, de distintas etapas, para una misma obra, pero también tener un soporte visual, porque eso es un aspecto importante en esto. Ahora, hay también quienes en crítica genética hacen anotaciones como las que hacemos nosotros en la edición filológica. Y, además, si nosotros tenemos distintas variantes de un autor, también las incorporamos. Lo hicimos en el poema épico-cronístico *La guerra de Chile*, pusimos todas las variantes de autor. Por eso no me gusta el verbo fijar. La filología no fija; puede hacer una edición ecléctica, que entrega mucho material referencial, y es bonito hacerlo porque entregas información más completa. A una edición siempre le puede seguir otra. Uno descubre algo nuevo, aunque la lectura ya está más o menos establecida, alguien puede hacer interpretaciones distintas, agregar anotaciones, aportar datos nuevos, del contexto, de otros estudios. Hemos pensado, por ejemplo, con una colega, Luz Ángela Martínez, hacer una nueva edición de *La guerra de Chile*, porque es uno de los pocos poemas chilenos que tiene más referencia erudita; en general, a diferencia de lo que pasa con los poemas españoles o algunos novohispanos, el texto chileno tiene un marco referencial, es decir, todo lo que uno explica en la anotación, que no es tan erudito. Uno tiene que hacer una anotación más lingüística en las obras chilenas y algunas de referencia histórica, porque el paso que sigue al establecimiento del texto es hacer las anotaciones, que, por un lado, es la anotación lingüística, que te topas con cosas que no han sido notadas nunca, que no están recogidas en los diccionarios, y, por otro lado, en la anotación se da cuenta del marco referencial, que es todo el aspecto histórico, literario, cultural de la época, porque muchas veces la obra hace referencia a cosas que el lector de hoy no sabe, no las conoce, entonces no va a entender; tú tienes que explicarle. Como bien dice Blecua, la anotación filológica no pretende ser un alarde de erudición ni de nada; para el lector tiene que haber una dialéctica entre lo que va leyendo y lo que está anotado. Explicar al lector aquello con lo que se va encontrando, el significado de las palabras en la época, las referencias culturales.

En definitiva, permitirle una lectura comprensiva.

Exactamente, facilitarle la lectura.

(18) Du Cange, et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort: L. Favre, 1883-1887.

Mercado editorial argentino. Claves a las que atender

Por **Claudia Carmona Sepúlveda**

El 70% de los argentinos se declara lector habitual. Ellos leen en promedio 4,6 libros al año y el 79% lo hace por el simple placer de la lectura, actividad que representa el escenario ideal para ocupar el tiempo libre para un 66% del total de la población. A esto se suma que los libros constituyen el 10% de la exportación de un país que lidera en la región los índices de producción y venta interna en materia editorial.

Estos datos forman parte de la presentación hecha hace dos años y medio por el director comercial de la Fundación El Libro⁽¹⁾ en la Feria del Libro de Frankfurt. Con ellos en mente, tomamos rumbo a la capital argentina, para asistir a las Jornadas Profesionales de la 43a. Feria Internacional del Libro de Buenos Aires y, principalmente, para conocer en terreno las claves de un mercado que ya es parte de las cartas de presentación de Argentina ante el mundo.

Los argentinos siguen sin el reconocimiento de un Premio Nobel de Literatura –imperdonable olvido de la Academia Sueca, en nuestra opinión–, pero tienen la Feria del Libro más importante de la región, que cada año ocupa los más de 45 mil metros cuadrados del recinto La Rural, en el bello barrio bonaerense de Palermo, para recibir a un millón doscientos mil visitantes. Ella reúne a los diversos representantes del mercado editorial con el público lector, actores que hacen posible una dinámica, un círculo virtuoso, que explica las cifras citadas. Antes de abrir sus puertas al público, lo hace a sus colegas, en las Jornadas Profesionales⁽²⁾, un encuentro que, si bien no es único en el mundo, sí ofrece las mejores condiciones y la mayor cantidad de beneficios que ninguno de sus equivalentes a nivel global⁽³⁾. Este año se realizaron entre el 25 y el 27 de abril.

Quien está tras esta actividad es Jorge Gutiérrez Brianza⁽⁴⁾, director comercial de la Fundación El Libro. En medio del ajetreo posterior a la inauguración de la cuadragésimo tercera versión de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, nos cedió algunos minutos de su tiempo en su oficina del comité organizador, para darnos algunas claves que explican las hermosas cifras de esa industria en Argentina, rubro que enfrenta las amenazas

de una política nacional crecientemente liberalizadora, entre ellas la más temida: un proyecto que pretende poner fin a la exención de IVA al libro en ese país.

Lo primero que quisimos saber fue cuántas toneladas de libros ya iban camino a distintos puntos del orbe, adquiridas en condiciones preferenciales por distribuidores, libreros y bibliotecarios invitados.

“Desde hace 2, 3 años implementamos un servicio de logística gratuita para los libros, según el cual, los primeros 150 kilos de cada comprador, a cualquier destino de la Argentina, son sin cargo, y a partir del kilo 151 pagan una tarifa especial; la idea no es recuperar el costo del flete, porque le estamos cobrando una tarifa mucho más baja de lo que nos saldría a nosotros, pero sí incentivar la venta. Hay aquí más de 150 editoriales que durante las Jornadas venden con el 50% de descuento del precio de tabla. El año pasado despachamos 987 cajas a todo el país, unos 13.500 kilos, y este año lo que pensamos que iba a pasar, pasó: estamos despachando 1.300 cajas a todo el país, son 18.000 kilos, es decir, 18 toneladas de libros”.

¿Y en el caso de los compradores del extranjero?

“En el caso del extranjero, tenemos un acuerdo con DHL: les liberamos 50 kilos, a cualquier destino del mundo,

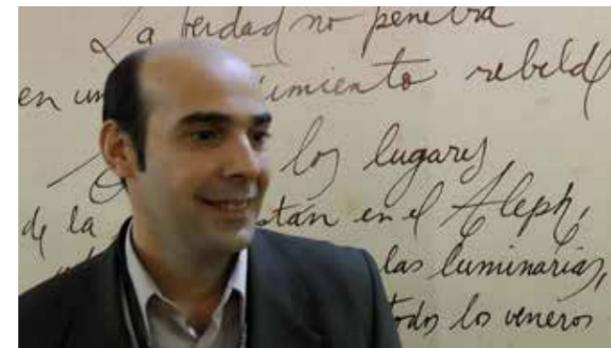
que corren por cuenta del acuerdo que tenemos entre DHL y la Fundación, y ya esta mañana tenían más de 4.000 kilos en 138 envíos, a distintos destinos del mundo. Desde el kilo 51 hay sólo tres tarifas fijas, resto de América y otras dos para destinos lejanos o muy lejanos. Eso nos permite potenciar no sólo la venta, sino también la promoción, porque se mandan muestras que los distribuidores presentan para licitaciones y demás”.

A nivel de mercado, Jorge, ¿te parece que se puede hablar de un modelo argentino?... reuniendo lo que atañe a los privados, políticas públicas, legislaciones...

“Yo creo que cada mercado tiene su propia particularidad, el mercado argentino hoy está en un contexto bastante complicado por una caída general del consumo y a eso se suma el aumento de tarifas prácticamente en todos los servicios. Si nos comparamos con la región, Argentina es muy particular porque, si bien siempre se habla de la gran cantidad de librerías que hay acá, lo más valioso de esa red de librerías, unas 1.200, es que la mayoría son independientes. Ése es el gran valor. Las cadenas, que son 4, representan unos 200 puntos de venta, el resto son una gran red de libreros independientes que tienen un solo local o a lo sumo dos”.

¿La política del precio fijo es una de las causas?

“El precio fijo ha ayudado muchísimo. Para cuando se dictó esa ley⁽⁵⁾, que replicó mucho de la ley francesa, el problema no estaba tanto en las cadenas, sino en las grandes superficies. Es decir, cuando otro tipo de comercios, como una tienda departamental o un supermercado, entran a ser jugadores en el mercado del libro. Que hubiera una ley de precio fijo ayudó a preservar la cadena de librerías independientes, que ya están enfrentados a un escenario delicado, como pasa en todos los países, con mucha concentración editorial, sobre todo por parte de los grandes grupos... Nosotros trabajamos para que esta red de librerías independientes siga existiendo; es nuestra política. La Fundación El Libro agrupa tanto a los editores, a los autores, a los gráficos, a los libreros y buscamos favorecer toda esa cadena y a todos los actores del libro. Hemos desarrollado políticas de estímulo. Por



▲ Jorge Gutiérrez B. Fotografía: <http://semanaeconomica.com>.

ejemplo, la gente que viene a la feria, cuando compra su entrada, también recibe un “cheque-libro”, que este año es un importe de 55 pesos. Y a las bibliotecas populares les damos tres cheque-libros de 400 pesos. Son 1200 pesos que sólo pueden usarse en librerías y son válidos desde que termina la feria. Una gran cantidad de dinero que ponemos en manos del público”.

Que sale a comprar directamente a las librerías...

“A las librerías. Sobre todo porque el público que visitó una feria no necesariamente es el mismo público que va a una librería; hay visitantes a la Feria que vienen a vivir la experiencia Feria del Libro. El beneficio del cheque-libro no es sólo para el librero que lo recibe, sino para el editor que publicó el libro... Es una manera de trasladar la gran masa de público que tiene la Feria del Libro de Buenos Aires hacia las librerías”.

Pero para conseguir esto, no sólo hay voluntades, también hay intereses comprometidos. La pregunta es ¿cómo se logra todo esto?, porque hay costos.

“Principalmente, hay una decisión y una política a través del Consejo de la administración de la Fundación El Libro. La del libro es una feria cara, en términos de pagar el valor del stand, del armado, mantener personal durante casi un mes. Entonces, desde hace dos o tres años intentamos que el expositor, que es el que nos aporta los recursos para ésta y para la Feria Infantil que hacemos durante las vacaciones de invierno, por lo menos no pierda. Hay muchos editores que invierten dinero por concepto de promoción y no lo terminan de recuperar con las ventas que hacen en la feria, entonces, a través de distintos acuerdos que hemos ido cerrando, hemos logrado reasignar mejor los recursos poniendo bien el foco en lo que queremos: que es que el expositor no sólo participe, sino que le vaya bien. Por ejemplo en las Jornadas Profesionales hacemos una fuerte política de estímulo a la generación de negocios editor-distribuidor, editor-librero, reasignando mejor los recursos que antes invertíamos en otras áreas y peleando cada presupuesto con todos los proveedores. Lo de alojar a los profesionales en hoteles es una batalla cuerpo a cuerpo con cada gasto. Un dólar menos que pagar es un dólar más para poder traer a otro profesional. Traemos a más de trescientos libreros de todo el país, y del exterior, entre libreros y distribuidores, unos casi trescientos también. A los libreros locales y de capital y los alrededores les otorgamos estacionamiento, para que eso no les represente un gasto y les damos un voucher para alimentación en alguno de los bares de la feria. Todo eso, reasignando mejor los recursos, peleando cada peso”.

Detrás de eso hay también una convicción

“Obviamente. Nuestro trabajo es facilitarle las cosas al que participa como expositor para que le vaya cada vez mejor, nos enfocamos en eso y en que las Jornadas crezcan,

(1) Fundación El Libro: Entidad civil sin fines de lucro constituida por la Sociedad Argentina de Escritores, la Cámara Argentina del Libro, la Cámara Argentina de Publicaciones, el Sector de Libros y Revistas de la Cámara Española de Comercio, la Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, y la Federación Argentina de Librerías, Papelerías y Afines.

(2) Los participantes invitados son editores, libreros, distribuidores, ilustradores, agentes literarios, traductores, bibliotecarios, diseñadores, representantes de la industria gráfica y todos los actores de la cadena de valor del libro (<http://www.el-libro.org.ar/profesionales/>).

(3) <http://www.el-libro.org.ar/profesionales/servicios-especiales-para-profesionales/>

(4) Se desempeña de manera ininterrumpida en la Fundación El Libro desde 1996, pero trabaja para la Feria del Libro desde que tenía 16 años. Entre otras funciones, se ocupa también de la promoción y difusión de la feria a nivel local e internacional, vinculación con potenciales expositores, captación de visitantes profesionales, vinculación con otras ferias e instituciones internacionales. Asiste habitualmente a la Feria del Libro de Frankfurt, al (FIL) Guadalajara y otros eventos del campo como la Feria de Lima o la Bial de Río.

(5) La Ley del Precio Fijo sigue el modelo según el cual, por un período determinado, un título sólo se puede vender al precio que fija el editor o el distribuidor, en cualquier punto de comercialización. Además de Argentina y con variaciones (desde simples acuerdos hasta decretos) opera en Austria, Francia, Alemania, Italia, México, Japón, Holanda, Noruega, Portugal, El Líbano, España y otros, sobre la premisa de que el libro no es una mera mercancía, sino un bien cultural.

cada año hemos tenido más visitantes profesionales que el año anterior; y siempre el objetivo, sobre todo en las Jornadas Profesionales, es que seamos la plataforma donde se hacen los negocios del libro”.

En tiempos de crisis es cuando el libro muestra ser menos bien de primera necesidad que la comida o que vestirse, ¿no?

“El libro, al que tradicionalmente se lo vinculaba a la cultura y la educación, desde que hace algunos años otro tipo de empresas empezaron a sumarse al negocio editorial, se lo vincula mucho con el entretenimiento y el ocio; por los jugadores nuevos que tiene el negocio editorial, empresas vinculadas a la industria del cine, de la música; eso tiene que ver, por lo menos en mi opinión. La ventaja que tenemos nosotros en ese sentido es que siguen apareciendo nuevos lectores, tenemos todo un boom en lo que es literatura infantil y juvenil, que ya no es un boom, sino que llegó para quedarse, y los jóvenes quieren leer libros en formato papel a pesar de ser hiperactivos en las redes. Nosotros fuimos los primeros en organizar encuentros de *youtubers*, instalamos la Zona Futuro para mostrar las nuevas formas de leer y vincularse con el libro, desde otro lugar. Buscamos que el libro sea protagonista en todo, porque, sí, el sector está muy complicado, es el eslabón más débil de la cadena y estamos trabajando mucho para tratar de favorecerlo y compensarlo”.

Y existe hoy un proyecto de ley que busca aplicar el 19% de IVA al libro.

“Sí, por ahora está exento... Pero el editor paga IVA por cada insumo. Lo que hay que hacer primero es que por lo menos le permitan al editor desgravar vía el no pago de otros impuestos, porque si no puede descargar el crédito fiscal que tiene, eso alguien lo paga. Si al editor le dijeron ‘bueno, todos tus insumos los pagás con IVA incluido’ y él no puede pasar ese impuesto a nadie, tendría que haber un mecanismo que le compense ese impuesto que él absorbió”.

¿Cómo crees que va a salir librado este tema del posible IVA? ¿Crees que se concrete el fin a la exención?

“No te sabría decir, pero no lo creo. Lo que sí creo es que hay que mejorar, tributariamente, la posición del libro en general. Quizás, a nivel números grandes, la del



libro puede ser una industria no tan significativa, pero sí lo es en términos de la capacidad de empleo que tiene y goza de mucha representatividad en la sociedad, no sólo el libro, sino sumando todas las demás industrias creativas. En general, cuando hay problemáticas vinculadas al libro, tienen mucha repercusión en los medios... el no ingreso de libros, o al revés, cuando hay empresas que se ven perjudicadas, la sociedad responde, porque el libro es un bien preciado...”.

Y el argentino se hace escuchar...

“Exactamente. Sí, creo que si el libro llevara IVA, esto sería insostenible. Lo que tenemos que hacer es no agregar más impuestos, sino ayudar a que por lo menos puedan recuperar todos los impuestos que absorben las empresas vinculadas al libro. Acá hay hace muchos años un proyecto que busca la creación de un Instituto del libro, y que todo lo que se facture vaya a un ente que administre, que fije políticas para la producción, para la formación, para la difusión de nuevos autores y demás. Hoy por hoy lo que sí está andando muy bien y viene de muchos años es el programa estatal de apoyo a las traducciones”.

Cuéntanos, por favor, cómo funciona eso.

“Es un modelo que han aplicado muchos países. Básicamente consiste en que cualquier editorial extranjera que tenga derechos sobre la obra de un autor argentino pueda aplicar en el programa SUR, para cubrir los costos de traducción. El programa Sur depende de la cancillería argentina y hay un comité de selección que se reúne dos veces por año con todos los proyectos presentados, y para aquellos que aprueba, la traducción la paga el Estado argentino. Es una manera de difundir los autores locales en el mundo. Muchos autores argentinos hoy están traducidos a múltiples idiomas gracias a este apoyo. Esto empezó cuando Argentina fue el país invitado en la Feria del Libro de Frankfurt, el 2010. Ésa es una feria básicamente de derechos y es muy importante que el país invitado tenga un programa de apoyo a las traducciones. Por eso se implementó, un año antes, el 2009. Lo bueno es que es así, que en Argentina, a pesar de nuestros vaivenes, con crisis mediante, es un programa que se trata de sostener.”

“Este año nosotros, también, hemos puesto en el área de negocios de las Jornadas un área específica de derechos, es decir, que gente que está interesada en comprarte derechos tenga un espacio propio. Ése es el tipo de iniciativas que hacemos para seguir sumando y para que la feria sea una cita obligada para cualquier profesional del sector en la región. Siempre digo que, más allá de los apoyos, de la logística, los beneficios y demás, tenemos que lograr que el profesional del libro de la región sepa que *tiene* que estar en abril en Buenos Aires, porque es fundamental para su negocio”.

◀ Panorama del Pabellón Verde, recinto 43a. Feria del Libro de Buenos Aires, durante las Jornadas Profesionales 2017.



▲ Vista del área de negocios de las Jornadas Profesionales, 26 de abril de 2017.

Políticas pro libro y lectura en Argentina

Ley de Fomento del Libro y la Lectura:

- Reconocimiento del libro y la lectura como instrumentos idóneos e indispensables para el enriquecimiento y transmisión de la cultura
- Exención del IVA al libro

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/65000-69999/68006/norma.htm>

Ley de Precio Fijo:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/71549/norma.htm>

Programa SUR de apoyo a las traducciones:

<http://programa-sur.mrecic.gov.ar/>

Concurso Nacional de Proyectos Editoriales, del Fondo Nacional de las Artes, para editoriales independientes:

https://www.cultura.gov.ar/concurso-nacional-de-proyectos-editoriales-del-fondo-nacional-de-las-artes_3717/

Bibliotecas Populares (CONABIP):

<http://www.conabip.gov.ar/>

Concurso de proyectos de promoción de la lectura en bibliotecas populares:

<http://www.conabip.gov.ar/node/298857>

Programa Bibliomóvil:

<http://www.conabip.gov.ar/bibliomovil#overlay-context=node/88>

CIFRAS DEL MERCADO EDITORIAL ARGENTINO

350 editoriales.

Más de 100 millones de ejemplares publicados cada año.

1° en cantidad de libros publicados por habitante en Latinoamérica: 67 libros por habitante.

2.200 puntos de venta de libros.

La capital con más librerías por habitante en el mundo: 467 librerías (25 por cada 10.000 habitantes).

La exportación de libros constituye el 10% de la exportación total nacional.

Entre 2009 y 2013, 704 obras de autores argentinos fueron traducidas a 38 idiomas para su venta en 44 países, gracias al Programa SUR.

El Señor K: Un caso de metaliteratura

Por Jorge Calvo

“Tú sólo puedes tratar a un niño de la misma manera con que estás hecho, con fuerza, ruido e iracundia, y esto te parecía además muy adecuado”. Carta al Padre, Kafka.

“Kafka es el escritor alemán más grande de nuestro tiempo. A su lado, poetas como Rilke o novelistas como Thomas Mann son enanos o santos de yeso”. Vladimir Nabokov

“Si el libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en el cráneo, ¿para qué leerlo?... Un libro tiene que ser un hacha que rompa el mar de hielo que llevamos dentro”. Franz Kafka

Gotas de tinta

Aquí y ahora

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Si me doy vuelta, oh Lot, eres la sal donde mi sed se hace pedazos.

Hic et nunc, Julio Cortázar

A diferencia de las artes con las que la fotografía ha debido competir, por empecinamiento de unos o simple afán comparativo de otros, ésta vio la luz –sí, literalmente– en el soporte. Entre el producto y su medio de reproducción se establece, más que una relación, una verdadera identidad, pues la fotografía no tiene existencia sin el soporte; es el soporte.

Empeñado en reflexiones en torno a la autenticidad de una obra, Walter Benjamin señalaba en 1936 que la seguidilla de copias de que ésta es objeto, “en la era de la reproducción mecanizada del arte”, constituyen obras en sí, pero carentes del “aura” del original, manifiesta en la relación espacio-temporal habida en su creación, el irreproducible *hic et nunc*, un rescate de la belleza que coquetea con lo ritual. Lo que resulta ciertamente aplicable a la literatura, a la música y las artes plásticas, no lo es tanto en el caso de este arte de escribir-con-la-luz, en el que se desecha el criterio de autenticidad, por lo que estaríamos ante la pérdida del sentido cultural de la obra. Pero, continuando su postulado, el crítico y ensayista alemán encontraba en el regreso de ese aquí y ahora de una experiencia pasada lo “aurático” de una fotografía. Para

ello se vale del significado con que Marcel Proust acuñaba la expresión *mémoire involontaire*. Lo bello en la fotografía es el pasado que se nos escapa y que la captura fotográfica recupera para nuestra vista y nuestra memoria. Medio siglo después, Roland Barthes establece una dicotomía entre *studium* y *punctum*, señalando que el primero de estos conceptos da cuenta de los elementos culturales de la fotografía, apelando a nuestra razón y conocimiento, en tanto el segundo es “goce y dolor”, un suplemento que el receptor agrega a la obra, aunque ya está implícito en ella, y explicaría la punción emocional que la imagen pueda provocar en quien la observa. Una vez más, memoria. Para el semiólogo francés, el aura rescatada de Benjamin es evidencia de un tiempo pretérito, la “loca verdad” de algo “que fue”, y apunta que ello tiene mucho más de magia que de arte. Y se restablece el sentido ritual de la obra.

La gran diferencia de la fotografía con otras artes parece radicar más bien en que no es imitación, no es una representación de la realidad, ni mucho menos la interpretación que un sujeto haga de ella, sino directamente su fijación. Aquí, la técnica referiría al desempeño de un conjunto de aparatos mecánicos y electrónicos, y no al desarrollo de habilidades, el estudio o la práctica que hace al maestro. El virtuosismo del fotógrafo, en tanto, lo que erige el producto de su trabajo en arte, radica ante todo en su capacidad de retratar precisamente ese *hic et nunc*.

Más aura y menos obra.

La metaliteratura es un ejercicio de reflexión característico de la novela; es un modo de hacer que el texto escrito se contemple a sí mismo como en un espejo al interior de la propia novela: es literatura sobre literatura. Suele mostrarse en la forma de un discurso autorreferencial en que el autor interrumpe el argumento –o se introduce en él– para aclarar aspectos de la obra misma y de su elaboración. De este modo, lo escrito se torna autoconsciente y difumina la barrera entre la ficción y la realidad.

Franz Kafka extrapoló este método hasta conseguir que la ficción se apropiara a tal grado de la realidad que, en muchísimas culturas hoy, para referirse a situaciones características de nuestra era que grafican el absurdo, la angustia y lo grotesco, se usa el adjetivo *kafkianas*.

De pronto, la realidad contemporánea, con sus rascacielos poblados de laberínticos pasillos, flanqueados por infinitas puertas, tras las cuales series interminables de funcionarios rellenan sin cesar diversos formularios sin la menor idea de lo que hacen, casi proféticamente ha devenido kafkiana. Porque el famoso escritor desarrolló un lenguaje literario caracterizado por la descripción de ambientes claustrofóbicos, donde mezcló con naturalidad la fantasía con la realidad.

En vida publicó una escasa parte de su obra, la mayoría compuesta de relatos breves donde destacan *En la colonia penitenciaria* y la famosa novela breve *La*

metamorfosis, cuyo protagonista, un agente de seguros de nombre Gregorio Samsa, despierta una mañana convertido en un gigantesco insecto, rechazado por su familia que lo deja morir solo.

Por el impacto y trascendencia de su obra se le considera uno de los escritores de mayor relevancia del siglo XX. Ningún otro antes ha considerado la realidad como una suerte de residencia absoluta, al extremo de que nada, ni el tirador de una puerta, el último peldaño de la escalera al subterráneo, los esmerilados vidrios de la ventana al callejón trasero ni el más oxidado de los clavos, deja de ser una substancia vital en el ADN de su propio cuerpo. Kafka respira y todo queda de inmediato congelado. En estado de juicio. Hasta la más mínima partícula debe justificar el sentido y el propósito de su existencia.

Para el Señor K, literatura y realidad son a tal punto la misma cosa que novelas como *La metamorfosis*, *El proceso* o *El castillo* podrían considerarse, literalmente, diarios de vida, o una extensión de los que escribió y donde, gracias a su extraordinaria capacidad de registrar todo con exactitud absoluta, sucede su existencia. Ahí argumenta, descubre, se proyecta. Y de este modo cada cosa que vive, siente o piensa deviene lo escrito: la vida es literatura.

Actividades del Señor K

Además de textos narrativos, borradores, ideas diversas, cartas, miles de páginas en legajos, cuadernos de viaje, anotaciones insomnes, circulares e incluso memorandos de engañosa sencillez, el Señor K dejó rigurosamente registrado en sus *Diarios* los aspectos cotidianos de su vida como si lo hiciera en la bitácora de un barco: al final de la jornada, de ocho de la mañana a seis de la tarde, corría a casa de sus padres, cenaba frugalmente unas hojas de lechuga y una zanahoria –era vegetariano– y dedicaba la noche entera a iluminar los caprichos de la tinta sobre el papel con las candelas de su mirada de *golem* con alma de hombre.

“De 8:30 a 14:30 horas, trabajo de oficina en la aseguradora; regreso a casa; comida hasta las 15:30; siesta hasta las 19:30; gimnasia; acompañar a la familia durante la cena, en la que casi no probaba bocado y sólo picoteo frutos secos; a las 23, comienzo de la jornada de escritura; dependiendo de la ‘fuerza, inspiración y suerte’ puede terminar entre las 3 y las 6 de madrugada; algo más de gimnasia; a las 6, desayuno; a las 8, nuevamente al trabajo”.

Los *Diarios* constituyen el disco duro del Señor K, cotidiano fustigador de sí mismo: K yendo al prostíbulo con los amigos y escribiendo con ternura “en el b.” (una breve b inicial designa la palabra burdel, temeroso tal vez de la curiosidad ajena); K fustigando el insomnio y los sueños del insomnio; K en los salones de teatro yiddish⁽¹⁾; K en la correduría de accidentes laborales; K en el nocturno infierno del domicilio familiar; K repensando los agotadores sueños, los delgados y esbeltos hombros de las señoritas, la estupidez de los amigos...

Y, al amparo de la apacible oscuridad nocturna, literatura:

“Es medianoche y la ardiente luz eléctrica, la casa en silencio, la oscuridad afuera, todo eso me otorga el derecho a escribir, incluso aunque se trate de un trabajo miserable. Y este derecho lo utilizo rápidamente. Esa es la persona que soy. Me siento agotado y vicioso. Me mueve ahora el deseo de escribir completamente sobre mi ansiedad. Miro fijamente hacia adelante y dejo que mis ojos se pierdan en las mirillas del caleidoscopio imaginario dentro del que estoy mirando. Invito al cielo y la tierra a ser parte de mi esquema. ¿Y cuál es mi esquema? Observarme a mí mismo. Esta obligación inevitable de observarse a uno mismo. Pero la mayoría de las observaciones no son más que mentiras: Usualmente preguntamos ¿quién ha estado contando mentiras acerca de nosotros? ¿Quién pudo haber dicho semejantes cosas?...”.

En efecto, con una sospecha de esta naturaleza se abre el capítulo inicial de la novela *El proceso* cuando, cierta mañana, muy temprano, dos inspectores de policía golpean a la puerta del protagonista para detenerlo sin que existan cargos en su contra.

Alguien debe haber contado mentiras sobre Joseph K.

Primeras publicaciones en vida

El inicio de la Gran Guerra y el término de su noviazgo con Felice Bauer marcan el comienzo de una fértil etapa creativa y es entonces cuando escribirá sus obras más significativas. Caracterizadas por una lúcida y notable claridad de estilo, plantean, al mismo tiempo, una plural alternativa de lectura y decodificación. En su deliberado afán por capturar el absurdo y graficar la angustia, semejan textos cifrados o telegramas escritos en código y provenientes de una realidad caótica y cruel situada en un planeta muy distante de nuestra galaxia.

A este período pertenece la mayoría de los textos breves que publicó en vida. Por ejemplo *La condena* (1913), el relato de un padre viejo y aparentemente enfermo que recobra de repente su vitalidad y autoridad opresiva para maldecir a su hijo, que tan sólo deseaba vivir su propia vida. Y la notable novela breve *La metamorfosis* (1915), narrada con normalidad pese a lo monstruosa de la situación.

Este doble juego será una constante en su creación y en él reside en buena medida su singularidad y eficacia para crear atmósferas opresivas. Los elementos fantásticos o absurdos, como la transformación en escarabajo de Gregorio Samsa, han sido interpretados como la alienación del individuo e introducen en la realidad más cotidiana aquella distorsión que permite desvelar su propia y más profunda inconsistencia.

El vocablo alemán *ungeziefer*, que escoge para designar la nueva condición de Gregorio Samsa, no significa escarabajo o cucaracha –como suele traducirse al castellano–, sino bicho o alimaña y es casi despectivo. Lo que vuelve descaradamente sospechoso el término es que será exactamente la misma expresión la que, 25 años más tarde, utilizará la Gestapo en los documentos oficiales del Tercer Reich para designar a las personas que debían ser arrestadas, conducidas a campos de exterminio y asesinadas. Por si esto no fuera suficiente, en *Cartas al padre*, publicado después del fin de la Segunda Guerra Mundial pero escrito mucho antes, Kafka había dicho: “Siempre te he rehuído, encerrándome en mi cuarto, con libros, con amigos alocados e ideas exageradas. Soy una persona retraída, callada, insociable y descontenta”. Es decir, soy el bicho que será exterminado por el nazismo. La metaliteratura en Kafka es el mismo Kafka que –por horrible casualidad– coincide con las vidas de millones de semejantes.

¿Qué podemos inferir? ¿Que Kafka resultó ser un profeta? ¿Que la realidad copió a la literatura? La sensación de completa indefensión ante la existencia que exuda su obra corresponde, casi como una radiografía, con las formas que al poco tiempo adoptaría la vida en Europa cuando el fascismo echó a andar maquinarias abstractas, donde el ser humano fue víctima de gigantescos sistemas impersonales que actuaban con crueldad sofisticada y absurda. No existe explicación alguna para los interminables convoyes cargados de personas viajando día y noche rumbo a cámaras de gases y hornos crematorios que funcionan sin cesar.

Franz Kafka está a la cabeza de la renovación que emprendió el género novelístico en las primeras décadas del siglo XX, y donde también se debe considerar a otros grandes maestros como el irlandés James Joyce y el estadounidense William Faulkner. Sin duda su inmenso valor literario le ha significado una posición privilegiada, casi mítica, en la literatura contemporánea. Cien años después de *La metamorfosis*, las múltiples interpretaciones trazadas a partir de los más variados puntos de vista (desde el enfoque existencialista al sociológico o psicoanalítico, pasando por las que parten del judaísmo o de la biografía del autor) siguen pareciendo reducciones o simplificaciones de una obra que, por su riqueza significativa, apenas tiene parangón en la literatura universal.

En esta primera etapa, las últimas obras impresas fueron el cuento *En la colonia penitenciaria* (1919) y el volumen de relatos *Un médico rural* (1919). Todas las restantes serán publicadas después de su muerte. Y títulos esenciales como *El proceso* o *El castillo* se habrían perdido para siempre si Max Brod hubiera dado cumplimiento a su voluntad de quemar los manuscritos tras su muerte. No lo hizo. De hecho, el propio Brod se encargó de preparar las ediciones.

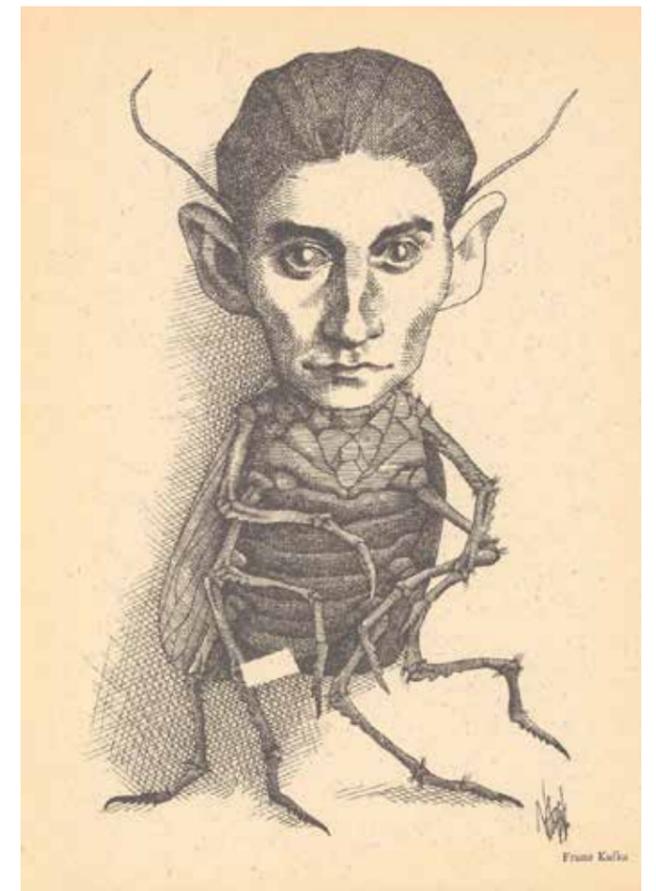
Obras publicadas después de su muerte

Cuando Max Brod decidió publicar la obra de Kafka, descubrió que los libros no se vendían. Aunque resulte amargo decirlo, constató que no es tarea fácil vender novelas. Él mismo declaró que debía crear las condiciones necesarias de publicidad para atraer la atención del público sobre títulos como *El proceso*, *El castillo*, *Amerika* y *Cartas al padre*. A partir de ese momento, se entregó en cuerpo y alma a la ardua y compleja tarea de crear un mito, un nicho, una marca que, al mismo tiempo, tuviese la impronta indeleble de un siglo, una cultura, un modo de vivir. Y que, de ser posible, quedara registrada para siempre en la historia.

El proceso es considerada su primera novela, ya que los relatos anteriores fueron demasiado breves. Comenzó a escribirla hacia 1914 y fue publicada póstumamente en 1925. El protagonista es Joseph K., empleado en un banco, quien es notificado de su detención sin cargos en su contra. Permanece en libertad, pero se le cita para interrogarlo en domingo a fin de no interrumpir sus labores. Obsesionado por el caso, descuida su trabajo para pasar largas horas perdido en el examen de las varias posibilidades de salvación que, aparentemente, se le ofrecen. En forma simultánea percibe miradas y sonrisas maliciosas en los escenarios donde se desarrolla su metódica vida (el banco, la pensión, el café); inexplicablemente, todos están enterados de su proceso. Sus medios de defensa resultan insuficientes y equivocados, y al cabo de casi un año, sin haber llegado a conocer cuál era la acusación, extenuado e impotente tras una lucha imposible y absurda, es llevado sin resistencia a las afueras de la ciudad y ejecutado.

El centro de la obra es la progresión del sentimiento de culpa y los tormentos que éste desencadena.

La siguiente novela, *El castillo* (escrita entre 1921 y 1922 y publicada en 1926), es en ciertos aspectos similar. Un agrimensor llamado K aparece en una ciudad dominada



▲ Franz Kafka. Ilustración de Rogelio Naranjo.

por un conde que vive en un castillo sobre la colina; ha sido requerido por él para trabajar a su servicio; sin embargo, topa con inesperadas e insuperables dificultades. El castillo parece ser la sede de una monstruosa e incomprensible maquinaria burocrática a la que es casi imposible acceder. A pesar de sus esfuerzos, K nunca logra aproximarse a él. El Señor K, en la realidad, tampoco: viviendo en Praga, veía cotidianamente el castillo sobre la colina, al que se llega cruzando el Puente de Carlos y subiendo por la laberíntica callejuela Ian Neruda; no obstante, en sus *Diarios* declaró: “yo jamás ingresé al castillo”.

Al fallecer Max Brod, en diciembre de 1968 y desconociendo la real gravitación de su amigo en la literatura, legó todos los manuscritos originales a Esther Hoffe, su secretaria. Al cabo de unos años ella vendió, en una cifra millonaria, algunos de los escritos a las autoridades alemanas. Una serie de textos y documentos aún inéditos permanecen celosamente guardados por sus hijas y, muy recientemente, ha tenido lugar en tribunales de Zurich un juicio entre autoridades judías que se consideran naturales herederos del legado de Kafka y autoridades alemanas que defienden lo que consideran un patrimonio cultural, pues la obra fue escrita en idioma alemán. Por tanto, es posible que en el futuro salgan a la luz nuevos y desconocidos textos de Franz Kafka.

Como bien intuye Borges, toda historia se articula de fragmentos difusos –en ocasiones imposibles de hilvanar–, por ende, debe ser objeto de una seria investigación policial.

(1) Teatro judío alemán.

Mujeres

Existen testimonios que sostienen que Franz Kafka era encantador, sensible e inteligente, pero que se sentía inhibido delante de las mujeres y eso lo paralizaba. Se sabe que sentía pánico al compromiso, pero que era adicto al sexo. Consideraba nefastas las relaciones personales y rehuía inspirar afecto en los demás. Ardía en deseos sexuales; pero temía fallar en la cama. Durante su primer y largo noviazgo con una joven alemana llamada Felice Bauer, oficinista en una empresa de dictáfonos, le escribió lo siguiente:

“Soy espiritualmente incapaz de casarme. Desde el momento en que me comprometo, sufro insomnio, dolores de cabeza, me desespero, ni siquiera vivo y ando todo el día dando tumbos de un lado a otro... Soy un hombre enfermo, débil, insociable, taciturno, triste, rígido, casi desprovisto de toda esperanza, cuya tal vez única virtud consiste en que te quiere”.

Más tarde tuvo una segunda prometida, Milena Jesenská, escritora, periodista y traductora checa. Le confiesa:

“Milena, en qué condiciones me acerco a usted, qué viaje de treinta y ocho años hay detrás de mí (y un viaje mucho más largo todavía, porque soy judío), y cómo, al tomar una curva aparentemente causal del camino, la veo, cuando no esperaba verla, y menos aun tan definitivamente tarde; entonces Milena, no puedo gritar, ni tampoco grita nada en mí, y quizá sólo advierto que estoy arrodillado al ver que sus pies están ante mis ojos y al acariciarlos (...). Estamos jugando a un juego infantil...”.

Pero hubo una mujer con la que el Señor K convivió. Se trata de una joven periodista judía, alegre, espontánea, rebelde y parlanchina, llamada Dora Diamant quien, en su texto autobiográfico *Mi vida con Franz Kafka*, narró la última gran pasión del autor de *El proceso* y en el cual sostiene que “vivir con Franz un solo día vale más que toda su obra”. Cuando se conocieron, el Señor K tenía 40 años; ella, 25.

En el United Synagogue Cemetery de Marlowe Road en East Ham, Londres, existe una tumba en cuya lápida puede leerse su nombre y la siguiente

inscripción: “Sólo quien conoce a Dora sabe lo que es el amor”. Palabras, hermosas y definitivas, escritas por Robert Klopstock, amigo de Kafka, que constituyen un homenaje al gran amor –correspondido– que aquella mujer sintió por el escritor.

En su libro, Dora refiere la siguiente historia, que ha sido compartida por muchos en las redes sociales:

Un año antes de su muerte, Franz Kafka vivió una experiencia muy insólita. Paseando por el parque Steglitz, en Berlín, encontró a una niña llorando desconsolada: había perdido su muñeca.

Kafka se ofreció a ayudar a buscar la muñeca y se dispuso a reunirse con ella al día siguiente en el mismo lugar.

Incapaz de encontrar la muñeca compuso una carta “escrita” por la muñeca y se la leyó cuando se reencontraron:

“Por favor no me llores, he salido de viaje para ver el mundo. Te voy a escribir sobre mis aventuras...” Este fue el comienzo de muchas cartas.

Cuando él y la niña se reunían, él le leía estas cartas cuidadosamente compuestas de aventuras imaginarias sobre la querida muñeca. La niña fue consolada. Cuando las reuniones llegaron a su fin, Kafka le regaló una muñeca. Ella obviamente se veía diferente de la muñeca original. Una carta adjunta explicó:

“Mis viajes me han cambiado...”

En el mismo texto, Dora da uno de los testimonios más genuinos sobre el escritor: “Kafka tenía que escribir porque la escritura era el aire que necesitaba para vivir. Lo respiraba los días en los que escribía. Cuando se dice que estuvo escribiendo durante catorce días, significa que no paró de hacerlo durante catorce días y catorce noches. Por lo general, antes de empezar, deambulaba torpe y descontento por la casa. Entonces hablaba poco, comía sin apetito, no se interesaba por nada y se mostraba muy abatido (...). Como no estaba seguro de la mayoría de las cosas de la vida, se expresaba con mucha prudencia. Sin embargo, cuando se trataba de literatura no transigía y no estaba dispuesto a aceptar ningún compromiso, pues toda su existencia se veía afectada por ella. No sólo quería ir al fondo de las cosas... Él mismo estaba en el fondo”.



◀ Dora Diamant

¿Quién fue Kafka?

Algo de historia:

El escritor Franz Kafka, uno de los últimos mitos del Imperio austrohúngaro, nació en Praga en julio de 1883, vivió en Austria y Berlín y era parte de una familia de comerciantes pertenecientes a la minoría judía de lengua alemana, misma lengua en la que él escribió. Tuvo cinco hermanos. Los dos mayores fallecieron en los primeros años de vida y las tres hermanas menores fueron devoradas por la maquinaria de exterminio del Tercer Reich.

Con la prematura e inesperada muerte de sus hermanos mayores, quedó convertido en el primogénito de Herman Kafka, hijo de un carnicero de Bohemia y



poseedor de una fuerza bruta notable, buena salud, apetito voraz, potente vozarrón y una elocuencia extraordinaria. “Un ser detestable”, como lo deja ver en *Cartas al Padre*. En 1882, Herman instaló una tienda de artículos de fantasía en Praga, con 15 dependientes y confió en que Franz se formara como un tipo útil, enérgico y que, al igual que sus ancestros carniceros, fuese capaz de enfrentar las duras exigencias de la vida. Su madre, Julie Lowy, hija de un comerciante en paños y cerveza, nacida y criada a orillas del río Elba, existía como si no existiese a la sombra del tiránico y todopoderoso Herman. Franz la consideraba servil y cobarde.

El Señor K estudió derecho en la Universidad de Praga donde estableció amistad con Max Brod, un compañero de estudios de origen judío que, con el tiempo, también se convirtió en escritor, además de editor de la obra de Franz Kafka.

Apenas obtuvo un doctorado en Derecho se incorporó como empleado a la empresa italiana Assicurazioni Generali, tras lo cual llegó a ser redactor de informes en el Instituto de Seguros de Accidentes Laborales del Reino de Bohemia. En materia de prevención de riesgos, su especialidad, el Señor K fue un empleado ejemplar de la American Safety Society que durante tres años seguidos lo destacó con una medalla de oro, en reconocimiento a sus aportes y desvelos aconsejando medidas de protección para los obreros.

En *Managin in the next society* (2003), el analista Peter Drucker sostiene que Kafka fue el inventor del casco rígido de seguridad para determinados oficios. De estas preocupaciones dejó constancia en cartas dirigidas a sus amigos:

“¡No tienes idea de lo ocupado que estoy!... En los cuatro distritos que tengo a mi cargo (...) hay personas que caen de los andamios o dentro de las maquinarias... Es como si todos estuvieran borrachos, los tablonos volcaran a la vez, los terraplenes se deslizaran y todo estuviera siempre patas arriba. Hasta las chicas de las fábricas de vajilla no dejan de volar escaleras abajo con montañas de loza... El dolor de cabeza por estos asuntos no me abandona”.

Finalmente, la tuberculosis lo obligó a jubilarse. Durante un tiempo trató de recuperarse en algunas clínicas especializadas hasta que en 1920 se internó en el sanatorio de Kierling, cerca de Viena, donde falleció en 1924.

Refiere la leyenda que, en cierta ocasión, escribió en la servilleta de un hotel lo siguiente: “Al final pareciera que lo único que me pertenece es la letra K”.

ANAÏS NIN

bajo el prisma de María Eugenia Meza Basaure

Hechicera,
mandrágora,
serpiente
emplumada...
escritora
de
fuego



Es difícil escribir sobre Anaïs. Más vale dejarla hablar. Anaïs, la que se buscó dentro de sí misma, en las palabras, en el amor y en el sexo; en el diván del psicoanalista y en su cama.

Serpiente emplumada, cruce entre víbora y ave, según Antonin Artaud, Anaïs Nin vivió intensamente como ciudadana de Occidente, ya fuese en Estados Unidos, España o Francia; escribió sobre ella y, haciéndolo, expuso mejor que nadie, primero que ninguna, las profundidades del mundo femenino.

Era pequeña y menuda; inteligente, vivaz y sensual. Pasiona y contradictoria. Antes de sus textos, las escritoras aludían tangencial, románticamente, al deseo, a la pasión y a su satisfacción. Anaïs, en cambio, se zambulló de cabeza en un mundo donde todo aquello danzaba al son de su cuerpo en llamas, de sus ideas, del debate, de la ebullición de la mente y del placer.

“Todo el misterio del placer en el cuerpo de una mujer, se debe a la intensidad de su pulso, justo antes del orgasmo. A veces, la pulsación es lenta, una, dos o tres palpitaciones que vierten por todo el cuerpo un licor de juego y hielo”.

Tuvo la ocurrencia de comenzar a escribir un diario de vida –en un principio cartas, luego resumen de vivencias y más cartas– cuando viajaba en barco desde Cuba a Estados Unidos, para contarle la travesía a su padre, el pianista Joaquín Nin, quien la abandonara junto a su madre –la cantante Rosa Culmell– y a su hermano menor, cuando tenía 10 años. Con el tiempo esos cuadernos se transformaron en su obra más conocida.

Gran parte de su existencia persiguió la imagen paterna perdida, ese amor primordial, al que reencontraría muchos años después y que la haría su amante.

“No hay padre en la tierra. Fuimos engañados por esa sombra de Dios padre proyectada sobre la tierra, una sombra más grande que el hombre. Adorarías y querrías tocar esa sombra, soñando día y noche en su calor, en su grandeza, soñando que te cubría y te acunaba, enorme, bastante grande para contener tu alma y todos tus terrores, más grande que un hombre y una mujer, que una iglesia y que una casa. La sombra del padre mágico que no puede ser hallado en parte alguna. Es la sombra de Dios padre”.

Buscó a ese dios padre en sus múltiples y abrasadores amores: Hugh Guiler, su marido-amante, fortaleza y mar calmo, adinerado banquero que la sostuvo y contuvo durante los fascinantes años de entreguerras y a lo largo de un extenso matrimonio; Henry Miller, el amigo, pasional, cómplice, compañero de pluma, hijo literario; Antonin Artaud, el atormentado artista que cuando la tocaba, la hacía sentir/escribir “como la mandrágora al roce de la mano humana, doy alaridos!”; June Miller, la sensual esposa de Henry, primera de las mujeres con las que se relacionó físicamente y emocionalmente; René Allendy, su original psicoanalista; Otto Rank, discípulo de Freud que la inició en el aprendizaje y práctica del psicoanálisis; Rupert Pole, segundo esposo y editor de las versiones no purgadas de sus diarios. Por solo nombrar sólo algunos.

Se dice que, más allá de sus diarios, empezó a su camino de creadora porque sentía que su vida era aburrida y leer a D.H. Lawrence le abrió la mente. De hecho, su primera publicación –*D.H. Lawrence, un estudio no profesional* (1930-32)– estuvo centrada en el autor inglés que revolucionó las letras y la sociedad inglesas con sus novelas.

Mucho de lo que se escribe de Anaïs se queda en la anécdota de sus idas y venidas entre la vida cómoda y burguesa con su marido en Louveciennes (Francia) y su otra y simultánea existencia, en la que juntaba las monedas con sus amigos escritores, en la bohemia parisina; o revive las temporadas alternadas en Nueva York, siempre con su esposo banquero, y en una modesta casa de guardabosque en las Montañas de San Gabriel (California) con su segundo y paralelo marido.

Esa pulsión de ruptura, de amor al sacrilegio, como escribió, la transformó en una nueva clase de hechicera, también en sus palabras, quien y no aceptó que “la vida”, es decir, lo que está fuera de nosotros, se interpusiera como obstáculo insalvable entre ella y sus deseos. Y todo eso lo transformó en una literatura salvaje y poética, violenta y amable a la vez, siempre hurgando en sus sensaciones, escarbando en sus razones y sentimientos, para dar cuenta de ello en palabras que se volvieron universales.

Los procesos de su existencia, expuestos en sus diarios, muestran la aceptación a la vez que la angustia frente a los cambios, leves o profundos, del ánimo y de la conducta; las contradicciones; los ríos internos. Las tensiones que la llevan a las consultas de los psicoanalistas René Allendy y de Otto Rank aparecen en sus diarios, cuentos y novelas y la develan como la diosa Kali, dueña de la creación y la destrucción.

Para ayudar a sus amigos les montó desde el desayuno hasta una editorial artesanal; gracias a ella el mundo pudo conocer sus obras. Pero fue mucho más que la benefactora, la madre imposible que los consolaba tanto existencialmente como de las pesadillas oníricas, de la ausencia de amor y de la falta de pan. Fue la creadora de universos, la inventora de relatos eróticos que, -a dólar la página- , escribía para un anónimo coleccionista.

Muestra, en sus diarios, su yo interno, sin tapujos, describiendo sus contradicciones, analizándolas y cuestionándolas.

“Hay en mi cabeza un centro de control, todo diamantino, pero, cuando examino mis emociones, veo

que se disparan en direcciones diferentes. Hay una tensión de superactividad, de superexpansión, el deseo de alcanzar de nuevo la cima gozosa que alcanzo con Henry (...). ¿Cuántas intimidades hay en el mundo para una mujer como yo? ¿Soy una unidad? ¿Un monstruo? ¿Soy una mujer?”.

“Incluso cuando poseo todo, amor, devoción, pareja, Henry, Hugh, Allendy, me sigo sintiendo poseída por el gran demonio de la inquietud que me arrastra continuamente. Sigo precipitándome, voy a ser causa de sufrimiento, nadie puede encadenarme, soy una fuerza ciega y todo el día me siento empujada, empujada. Lleno páginas y más páginas febriles, rebosante de éxtasis, pero no es suficiente. Paseo arriba y abajo en el sótano. Tengo a Henry y aún tengo hambre, aún busco, aún cambio. No puedo dejar de cambiar”.

Y el acto sexual, el placer, deslumbran en sus palabras:

“Nos besamos, y aquel beso desató una oleada de deseo. Yo estaba inclinada sobre su cuerpo y sentí su deseo en mi pecho, duro y palpitante. Otro beso. Más terror que gozo. El gozo de algo innombrable y oscuro. Era bello, como un dios, y femenino, seductor y cincelado, duro y suave. Pasión intensa”.

“Extasiado su rostro, y yo frenética por el deseo de unirme con él... ondulándome, acariciándolo, pegada a su cuerpo. Su espasmo fue tremendo, con todo su ser. Se vació por entero dentro de mí... y mi entrega fue inmensa, con todo mi ser, sólo con aquel rincón de miedo que me impedía el supremo espasmo”.

Tremenda vida relatada en inmensas palabras que describen desde el proceso de la creación, al de la destrucción, como las terribles páginas que dedica al aborto del hijo concebido con Miller, a los seis meses de gestación.

“Quizá fui hecha para otra forma de creación, la naturaleza contribuyó a hacer de mí una mujer, en vez de una madre, para el hombre. Madre, no para los niños, sino para los hombres. La naturaleza hizo mi cuerpo para que pudiera amar a los hombres y no a los niños. Este hijo que era una conexión primitiva con la tierra, una prolongación de mí, se me negaba ahora como para señalar un destino que no estaba en otra parte”.

Para bien o para mal, palabras así no dejan indiferente. Pero, como dijo la escritora estadounidense Erica Jong, “sea adorada o detestada, lo importante es que sea leída”.

FUENTES:
Nin, Anaïs. *Incesto. Diario no expurgado. 1932 - 1934*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1995.

Anaïs Nin a diario. Guadalupe Ángeles.
En: www.jornada.unam.mx/2002/06/02/sem-anais.html

Anaïs Nin: sexo o muerte. Armando de Armas.
En: <http://bit.ly/2pWnZ7F>

ACASO TÚ MISMO LA ENCENDIERAS

Sergio Infante

Cada rémora suplanta una memoria.
Cada atadura rebana un atreverse.
Recuerda el alma dormida en el lobo,
zamarrea con tus dientes las amarras,
con tus dientes obstinados que no aflojan
si no aflojan los tientos, los gordianos.

El curso y las estelas: azucenas entre el azul.
Esas flores azarosas siempre lucen efímeras,
lo advertirás en cuanto empieces a cruzar
el sargazo de las moratorias. —Uncido
a lo espeso— rezongará la catanga del tedio.
Y, flaco de alegrías, te pondrás a silbar
como si, en una película, condujeras
un birlocho camino a la boda campestre,
al final feliz. Y, de puro trivial, no fueses
este argonauta desfasado, que se balancea
entre la crujiente lentitud y la bruma,
sin saber si encarna al fantasma de un almirante
en la cubierta o un prisionero en la sentina.

Salvarás aquel sargazo. Después te extraviarás,
posiblemente en la pradera de la gaviota
o en un páramo de horizonte engañoso
o en la estrecha claridad de un robledal
o en una ciudad que se tornó desconocida
porque esperaste en los extramuros de su tiempo
como si ya no existiera ningún tiempo,
y no habrá más orientación que esa estrella
sofocada, por ti, en el zulo de tus ilusiones.

¿La recuerdas? Ha vuelto a remontar y relumbra.
Escucha, poco importa que ahora apenas sea
la exigua luz de una bengala, una llamarada
de auxilio, una llamada desde lo más oscuro.
Te jugarás al buscarla entre los rescoldos del cielo.
Procurarás alcanzar lo que se extingue con su luz.

Acaso nunca lo consigas pero revivas un temblor
anhelante y un chasquido, el ímpetu incendiado
de la pólvora que sube y se estrella en la negrura
para ser estrella breve y redimida esperanza.



Sergio Infante Reñasco
(Santiago, 1947)

Poeta, ensayista y narrador chileno.
Autor de *Abismos grises* (1967),
Exilios/ Om Exilen (1979), *Retrato
de Época* (1982), *El amor de los
parias* (1990), *La del alba sería*
(2002) y *Las aguas bisiestas* (2012).

Estudió en la Academia de Bellas
Artes de Chile e inició su carrera
literaria en la década del 60. Salió
del país tras el Golpe de Estado
de 1973 y tras un par de años en
Argentina se radicó en Suecia en
1975.

Fundador del Grupo Taller de
Estocolmo, junto a Adrián Santini
y Carlos Geywitz, desarrolló una
importante labor de difusión
literaria en ese país.

Doctor en Filosofía y Letras por la
Universidad de Estocolmo, enseñó
en esa casa de Estudios hasta su
jubilación en 2012.

Reseña literaria

Por María de los Ángeles Barrera

Un lugar al que retornar

Si la niñez, una vez que nos encontramos lejos de ella, es el lugar al que quisiéramos regresar, el ejercicio de escribir sobre la propia infancia sería el camino para retornar a ella. El autor sudafricano John Maxwell Coetzee, ganador del Premio Nobel de Literatura 2003, realiza ese ejercicio de forma magistral en la trilogía ficcionada de su biografía, *Infancia* (1997), *Juventud* (2002) y *Verano* (2009).

Su reciente visita a las ferias internacionales del libro en Bogotá y Buenos Aires, a finales de abril y principios de mayo del presente año, respectivamente, lo vuelve cercano a los lectores latinoamericanos.

Infancia

Se relata lúcido a sí mismo y describe con claridad el mundo que lo rodea en la Sudáfrica de los tiempos del *apartheid* y sus circunstancias. No da paso a concesiones y sorprende que el narrador esté en tercera persona. *Infancia* es un relato donde el autor se presenta como el niño que fue entre sus 10 y 13 años y muestra los pensamientos y sucesos que experimentó cuando su familia se mudó a la pequeña localidad de Worcester, rodeada de las mesetas sudafricanas. Vivió su niñez ajeno a las grandes urbes.

Coetzee cuestiona todo lo que sucede; pero más aun se cuestiona a sí mismo. Un niño mentiroso, déspota y, al mismo tiempo, un buen estudiante. Sus primeras memorias presentan la intolerancia racial, política y religiosa, las diferencias entre ingleses y *afrikaners*, en medio de una familia poco convencional.

Dos pilares fundamentales en esta novela: el primero, la relación del protagonista con su madre. El amor incondicional que ambos se profesan de una forma inusual en sus relaciones del día a día, en que el reproche parece ser la única vía posible de demostrar afecto. El segundo es su sentido de pertenencia. En palabras del narrador, "ningún tiempo es suficiente cuando se ama un lugar de manera tan devastadora". Se refiere al amor profundo del protagonista por la granja que posee la familia de su padre. Y este sentimiento se vuelve metáfora contradictoria de su propia niñez, al establecer que, finalmente, ese amor es el amor a la edad de su inocencia, con todo y tal cual la vivió.

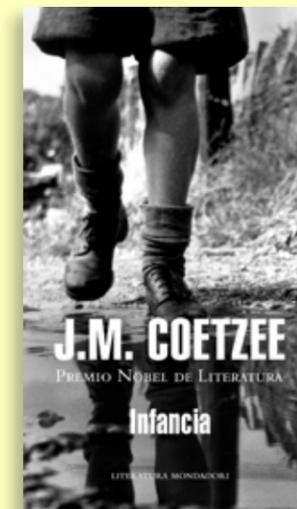


J.M. Coetzee nació en Ciudad del Cabo en 1940. De carácter tímido y muy observador, es profesor de literatura, traductor, lingüista y crítico literario. Ha vivido en Sudáfrica, Estados Unidos y Australia.

Sus historias tienen protagonistas que buscan encontrar su lugar en el mundo.

Además del Nobel de Literatura, ha sido galardonado con los premios CNA, primer premio literario de las letras sudafricanas; el Booker Prize, el más distinguido premio de literatura en lengua inglesa; el Prix Fémina Etranger; el Jerusalem Prize, y el premio Reino de Redonda, creado por el escritor Javier Marías.

A pesar de tantos reconocimientos, el autor se ha mantenido alejado del bullicio literario, concentrándose en sus novelas, clases y críticas literarias.



Infancia (Boyhood: Scenes from Provincial Life)

Autor: J.M. Coetzee
Editorial: Mondadori
Año de edición: 2010
Género: Biografías, memorias
ISBN: 9788439722496



El último antílope

Benito Martínez

Cuando partió el último antílope, asustado por la construcción de la carretera, Mbeka creyó ver el cielo más bajo, las nubes más grises, a la vez que un viento frío le erizaba la piel. Pensó que era el fin del mundo. Cuando cerraron la mina de carbón con muchos de sus compañeros dentro para siempre, cuando el pueblo comenzó a quedarse vacío, a Karel se le vino encima el infinito; le dijeron que debía cantar y bailar, que el comunismo se había acabado, pero Karel pensó que no era sólo el comunismo lo que terminaba.

Arrasaron y quemaron los cultivos de coca, pusieron una base militar en el alto, aparecieron gringos por todas partes. Sin la coca, el pueblo comenzó a languidecer, escasearon los alimentos y una fiebre se llevó media aldea sin que apareciera un médico por allí. Juan miró al horizonte; algo le decía que más allá de las montañas y el mar habría otra manera de vivir y algo parecido a lo que llaman futuro, un futuro caprichoso que parecía estirarse sin fin hacia la nada.

En Bruselas hay tres grados centígrados, es noche cerrada a las cinco de la tarde y en la calle brillan las luces de Navidad, pero hay pocos transeúntes. En el café, sin embargo, ya no quedan mesas vacías. Al fondo, un grupo de obreros habla fuerte, como si tuvieran que entenderse por encima del ruido de las máquinas, pero las máquinas han callado, miles de trabajadores han sido echados a la calle y ellos, es evidente, apenas regresan de la manifestación. De vez en cuando uno u otro entona la Internacional.

Mbeka, Karen y Juan, sentados a la mesa de la entrada, se cuentan entre ellos las complicadas historias de su llegada a este mundo: las confusiones lingüísticas, los gestos “inapropiados”, la incomprensión de un país muy pequeño pero mucho más complicado que las grandes naciones que lo rodean; los problemas para encontrar alojamiento (los carteles que decían “ni perros ni extranjeros” han sido retirados, pero en la realidad la frase persiste en la mente de muchos propietarios) o un trabajito para comer y “abrirse camino”, la solidaridad de la gente sencilla, la lucha interminable para obtener los “papeles”.

Esta Navidad los ha sorprendido solos. La familia quedó atrás, con las miserias y las nostalgias del país. Mbeka quiere trabajar duro para regresar a la sabana y contarle a todo el mundo lo que ha visto aquí; Juan

quiere trabajar duro y traer a su mujer y a sus niñas y que aprendan la lengua del país, y tener un oficio y vivir como gente decente. Karen quiere trabajar duro y que lo dejen en paz. Los tres hombres se conocen de este café de obreros y parados cerca del centro de la ciudad. Aquí de vez en cuando se encuentra uno con esos papelitos con un teléfono para recortar que puede ser una promesa de empleo o simplemente un trabajito ilegal para el pan y el café de la mañana siguiente. Aquí fue donde Karel, el minero del este, se inició a limpiar oficinas.

En la noche dormirán en una iglesia, cubiertos por las mantas que traen los vecinos del lugar, que se han organizado para ayudar a los “sin papeles”. Allí, como único privilegio, tienen un enorme árbol de Navidad con nacimiento y todo. En el nacimiento hay una familia con un bebé, al parecer tampoco tienen papeles ni lugar donde dormir, comparten su espacio con los animales. “Se diría que el niño y su familia son de los nuestros -piensa Juan, que es a todas luces un sentimental- seguro que a ellos también les quemaron los cultivos, seguro que llegaron los gringos y les metieron una base en medio del desierto”.

Mbeka no entiende muy bien esta religión que rinde culto a un bebé; con lo poco que duran los bebés. Allí en el país, la mayoría se muere muy pronto, algunos antes de ponerles nombre incluso. Mejor es adorar a un árbol, como el gran baobab, que nos protege a todos y es eterno. Karen vio por última vez un nacimiento en el fondo de la mina, antes del derrumbe y mucho antes del cierre total; el bebé y su familia quedaron abajo, con los cadáveres de los mineros.

El cielo está bajo, las nubes son de un pesado gris, un viento frío eriza la piel del cazador africano, a pesar del grueso jersey de lana que lo cubre. Mbeka mira a la ciudad desde un sitio en altura, como se contempla la sabana; olfatea el viento, pega la oreja a un muro, se ajusta la incómoda ropa de invierno y comienza a caminar, a grandes pasos, cada vez más rápido, más rápido y, cruzando la gran avenida, se lanza de un grito a la jungla de cemento, en busca del último antílope...

La tinta de...

Autores nacidos en mayo

Releo Tristán e Isolda y me perturbo. El poema teje loas a la carne que se estremece y sueña, y al amor desmedido. Sobre todo cuando ciertos versos anuncian el avance de la muerte a punto de emboscar a los amantes. Una construcción poética que, habiendo nacido tal vez en la corte de Marie de France, hija de Leonor de Aquitania, bajo la forma inicial de lais, cruzó La Mancha camino de la salvaje Bretaña. El territorio cuya latitud legendaria propiciaba desatinos, desenlaces trágicos.

Nélida Piñón, *Libro de horas*.

Se ha declamado mucho contra el positivismo de las ciudades, plaga que entre las galas y el esplendor de la cultura corroe los cimientos morales de la sociedad; pero hay una plaga más terrible, y es el positivismo de las aldeas, que petrifica a millones de seres, matando en ellos toda ambición noble y encerrándoles en el círculo de una existencia mecánica, brutal y tenebrosa.

Benito Pérez Galdós, *Marianela*.

Cuando vivís en Latinoamérica, vivís muy cerca de las injusticias sociales, de la marginación, de la miseria. Entonces cobra otro sentido la política. Y a mí no me hacen gracia las burradas de los políticos. A veces me preguntan si haría humor político. No, porque no me puedo reír de una burrada, cuando sé que detrás de la burrada, detrás de robos y de corrupción, hay gente que se muere de hambre de verdad. Me indigna, y no veo modo de encontrarle la vuelta, de poder hacer con esto humor.

Maitena Burundarena, sobre humor político.

-¿Cómo es él? -preguntó la niña.

-Eso es difícil de decir -dijo el hombre, pensativo-. Oz es un gran mago y puede asumir cualquier forma que desee, de modo que algunos dicen que se parece a un pájaro, y algunos dicen que se parece a un elefante, y algunos dicen que se parece a un gato. Aparece como una hermosa hada, o un duende, o en cualquier otra forma que le agrade. Pero quién verdaderamente es Oz, cuando está en su propia forma, ningún ser vivo puede decirlo.

L. Frank Baum, *El maravilloso Mago de Oz*.

Al final de la Segunda Guerra Mundial, los aliados volvieron a traicionar de una manera vergonzosa, por segunda y definitiva vez, a la democracia española en general y, en particular, a las decenas de miles de antifascistas españoles que habían combatido contra los nazis -sobre todo, pero no exclusivamente, en el sur de Francia- y que se encontraron con que su lucha y su sacrificio, sólo habían servido para afianzar a Francisco Franco en el poder. La Ley de Responsabilidades Políticas del 9 de febrero de 1939, cuyos términos parecen el delirio de un mal guionista de cómic aficionado a las parafernalias totalitarias, existió en realidad, hasta tal punto que, aunque fue suprimida por decreto en 1945, se siguió aplicando -nada por aquí, nada por allá- hasta 1966.

Almudena Grandes, *El corazón helado*.

Seré un genio, y el mundo me admirará. Quizá seré despreciado e incomprensido, pero seré un genio, un gran genio, porque estoy seguro de ello.

Salvador Dalí, a la temprana edad de 15 años.

Las estrellas son hermosas, pero no pueden participar activamente en nada, tienen que limitarse a observar eternamente. Es un castigo que les fue impuesto por algo que hicieron hace tanto tiempo que ninguna estrella se acuerda ya de lo que fue.

James Barrie, *Peter Pan*.

Ojo con el libro

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

La fascinante historia de las palabras. Ricardo Soca

Descargar en: <https://www.dropbox.com/s/o9iaefyjumrzzfj/LaFascinanteHistoriaDeLasPalabras.pdf?dl=0>



Entretenido libro de divulgación para todo nivel lector. El lingüista uruguayo Ricardo Soca se ha dedicado al estudio de la etimología del español y presenta en este volumen un acercamiento distinto a la disciplina. Opera como un diccionario, pero en el que cada entrada relata en forma amena, y no por ello menos seria y documentada, la historia del vocablo respectivo. "Creo que todavía no sabía leer cuando alguien me dijo que las palabras que usamos cada día en algunos casos nos acompañan desde hace miles de años (...) esa idea me impresionó mucho, aunque me tomó años entender cabalmente su sentido", comenta el autor, para explicar su fascinación por el tema.

El Códice Gigas

Leer en línea: <https://archive.org/details/CodexGigasDevils.Bible>



El Códice Gigas (Codex Gigas, 'libro grande' en latín y también conocido como la Biblia del Diablo) es un antiguo manuscrito medieval escrito a principios del siglo XIII en pergamino elaborado con pieles de animales. Se atribuye su autoría al monje Germán el Recluso del monasterio de Podlažice (en Chrudim, actual República Checa), quien lo habría escrito en el transcurso de una noche a cambio de que se le perdonara la vida, pues había sido condenado a morir emparedado tras haber violado todos sus votos monásticos. Su impresionante envergadura (92 × 50,5 × 22 cm), su extensión de 624 páginas y su peso de 75 kgs., que le valieron ser considerado la octava maravilla del mundo, son sólo algunas de sus sorprendentes características. Las otras son, por una parte, la reunión en él de casi todos los conocimientos de la época -tal como había prometido el monje-, pues contiene la Biblia (la versión de la Vulgata, excepto los Hechos de los Apóstoles y el Apocalipsis), el texto completo de la Chronica Boemorum (Crónica checa) de Cosmas de Praga, curas medicinales, encantamientos mágicos, dos trabajos del historiador judío Flavio Josefo, las etimologías del arzobispo San Isidoro de Sevilla, varios tratados sobre medicina del médico Constantino el Africano, un calendario, una lista necrológica y otros textos, y, por otra parte, que los estudios hechos a esta rarísima pieza bibliográfica y el análisis de la tinta usada concluyeron que el libro se escribió en un período comprendido entre 24 a 72 horas. Esto, que escapa a toda comprensión del mundo como lo conocemos, confirmaría que, como señala la leyenda, fue escrito por o con la ayuda de Satanás, a quien se dice que el monje pidió ayuda a cambio de su alma. Hoy está bajo la supervisión de la Biblioteca Nacional de Suecia, en Estocolmo.

La búsqueda de la lengua perfecta. Umberto Eco

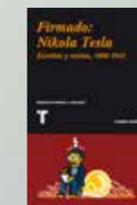
Descargar en: <https://www.dropbox.com/s/07dcan04fg3hb38/LaBusquedaDeLaLenguaPerfecta.pdf?dl=0>



Según señala la propia presentación de este volumen, en él su autor rastrea la utopía de la lengua perfecta a lo largo de casi dos mil años. Desde la lengua prebabélica hasta los lenguajes formalizados artificiales pasando por las lenguas místicas, mágicas y oníricas, el indoeuropeo, la cábala, las lenguas perfectas de Dante y Llull, el esperanto o las lenguas internacionales auxiliares, el profesor Eco nos va conduciendo hasta el final de la larga búsqueda de la cultura europea en pos de la lengua perdida.

Firmado: Nikola Tesla. Miguel Delgado

Descargar en: <https://www.dropbox.com/s/xw9zt6tnwns2e/FirmadoNikolaTesla.pdf?dl=0>



Tesla pasó a la historia como el inventor de la corriente alterna, perdedor de la guerra de las corrientes contra Edison, el paradigma del genio incomprensido al que la historia hace justicia siglos después. Hoy disfruta de una segunda juventud, por el interés de las nuevas generaciones y por la actualidad de muchas de sus teorías visionarias sobre la comunicación inalámbrica y el uso responsable de la energía. Esta edición es una selección de escritos, algunos inéditos, del propio Tesla que permiten una mirada más íntima al hombre por sobre el científico.

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.