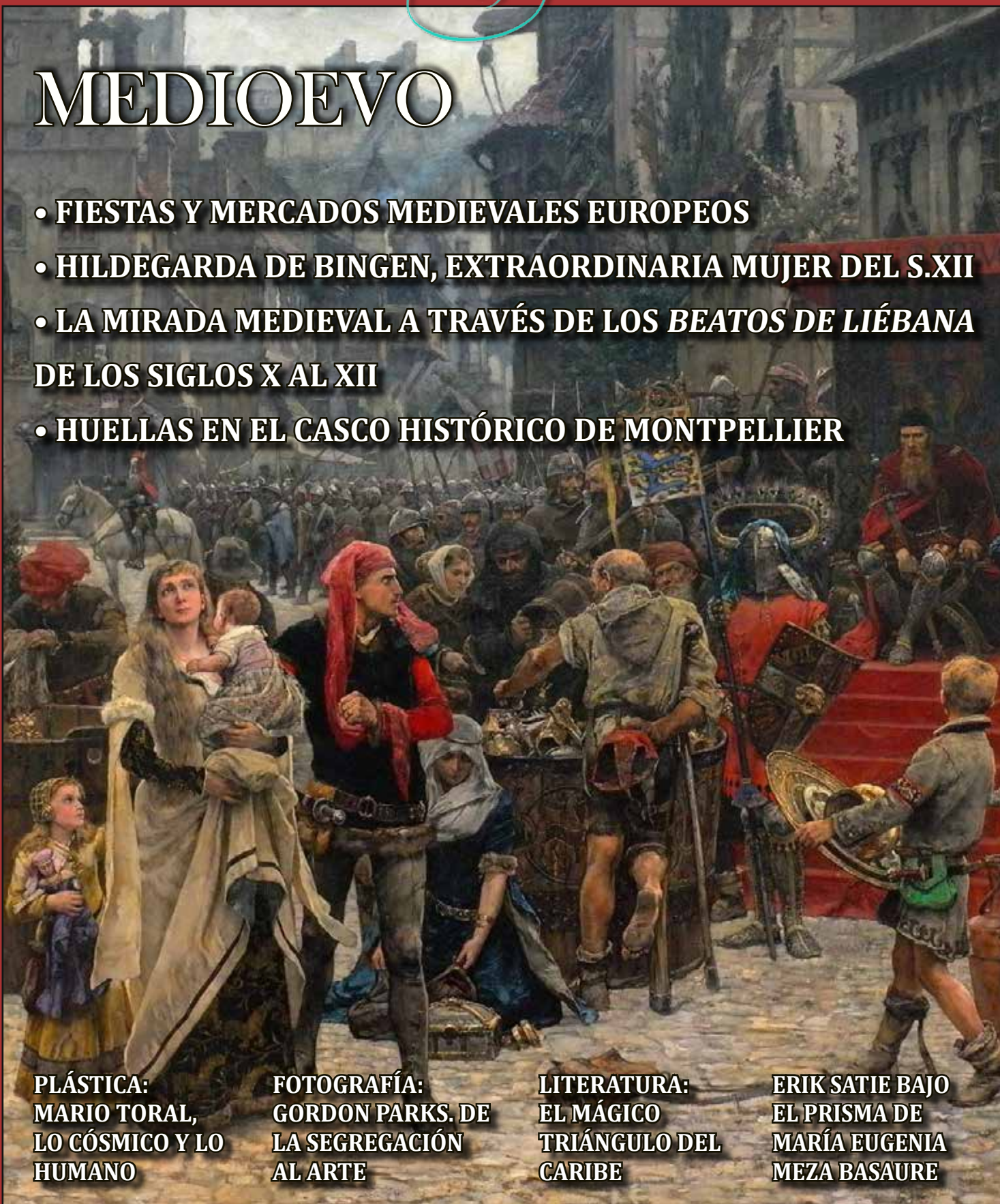


MEDIOEVO

- FIESTAS Y MERCADOS MEDIEVALES EUROPEOS
- HILDEGARDA DE BINGEN, EXTRAORDINARIA MUJER DEL S.XII
- LA MIRADA MEDIEVAL A TRAVÉS DE LOS BEATOS DE LIÉBANA DE LOS SIGLOS X AL XII
- HUELLAS EN EL CASCO HISTÓRICO DE MONTPELLIER



PLÁSTICA:
MARIO TORAL,
LO CÓSMICO Y LO
HUMANO

FOTOGRAFÍA:
GORDON PARKS. DE
LA SEGREGACIÓN
AL ARTE

LITERATURA:
EL MÁGICO
TRIÁNGULO DEL
CARIBE

**ERIK SATIE 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:

Mirsa Acevedo Molina, Santiago de Chile
Ángeles Barrera, Santiago de Chile
Marcelo Escobar, Santiago de Chile

CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

PORTADA:



"Valdemar Atterdag holding Visby to ransom, 1361"
Carl Gustaf Hellqvist, 1882.

E D I T O R I A L

El período histórico comprendido entre los siglos V y XV, conocido como Edad Media o Medioevo, arranca con la caída del Imperio Romano de Occidente y termina con el Descubrimiento de América. O cuando menos así se ha entendido tradicionalmente. Porque, a la luz de nuevos enfoques, esos hitos divisorios pierden su calidad de absolutos y se reconoce etapas de transición con los períodos que le anteceden y suceden. Y éste es sólo uno de los cambios en la manera de abordar su estudio; otro es sacudirse de ideas preconcebidas para 'descaricaturizar' sus particularidades.

Si consideramos el origen de tal denominación –atribuida al historiador alemán Cristóbal Cellarius, según quien se trata de un período intermedio entre la Edad Antigua y la Edad Moderna, entendidas estas dos últimas como tiempos de florecimiento intelectual y cultural–, no es de extrañar que a la sola voz de Edad Media, nos figuremos un gran paréntesis en la historia, un tiempo de decadencia. A ello contribuyen, sin duda, la Iglesia Católica y su normatividad, las guerras santas y el sistema feudal, con toda su carga supresiva.

Pero lo cierto es que el Medioevo tuvo manifestaciones bastante diversas. Lo que es indudable es que fue el período en que nació Europa como la conocemos hoy.

Hemos preparado para esta edición contenidos que den luces sobre algunos aspectos de la vida del hombre en esos diez siglos de historia occidental. Para ello, acudimos a medievalistas que exponen parte de sus estudios y nos convertimos también, grabadora y cámara en mano, en testigos del legado de una época.

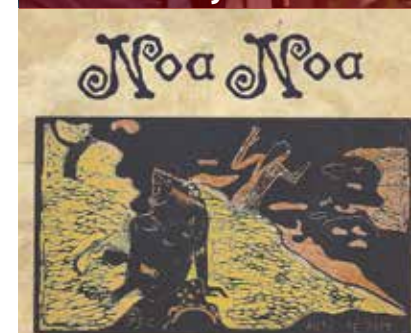
Complementan este número, como es habitual, artículos que abordan otros temas y desde diversas disciplinas. Pintura, cine, fotografía, literatura y música nutren la lectura de nuestros amigos por los próximos treinta días, mientras continuamos trabajando en la siguiente entrega de AguaTinta, una nueva invitación a deleitarse con el arte y sumarse a la reflexión, a la discusión, a la creación de nuestro mundo.

revista@aguatinta.org

E N E S T A E D I C I Ó N



4 ❖ Mario Toral, lo cósmico y lo humano



11 ❖ Gotas de tinta: Morir para renacer



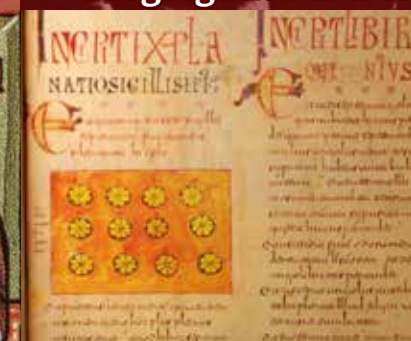
28 ❖ Inabarcable Hildegarda de Bingen



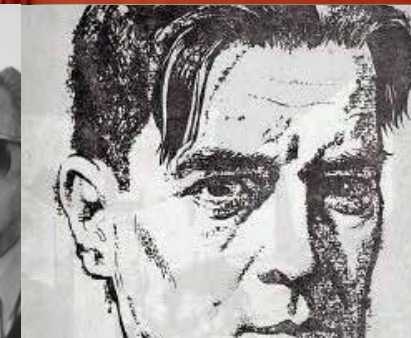
42 ❖ El mágico triángulo del Caribe



12 ❖ Gordon Parks: de la segregación al arte



34 ❖ Mirada medieval en los Beatos de Liébana



50 ❖ El gato cocido, cuento de Roberto Arlt



22 ❖ Fiestas y mercados medievales europeos



38 ❖ Huellas en el casco histórico de Montpellier



52 ❖ Erik Satie 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, Nº25
Junio de 2017



“No hay una realidad. La única realidad es la que nosotros elaboramos; por eso yo digo que el arte está en la persona que mira, uno es un promotor para que eso despierte, pero es la persona que mira la que crea el diálogo, al dar vida a las formas muertas”.

Mario Toral, lo cósmico y lo humano

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Algunos santiaguinos ya poco reparan en él. En cambio, el turista que circula por la estación de metro Universidad de Chile suele mostrarse impactado ante el gigantesco mural que viste sus paredes. Es “Memoria visual de una nación”, mil doscientos metros cuadrados de superficie de una obra que ilustra la historia de Chile y que ha obtenido reconocimiento internacional.

Su autor es el artista plástico, fotógrafo y escritor Mario Toral, el mismo que a sus 16 años partió a Argentina en unas supuestamente breves vacaciones y volvió cuando tenía 30, cargado de experiencias: su deambular por las calles de Buenos Aires, sus estudios de arte en Montevideo y París, y varias exposiciones y galardones recibidos en Brasil, Francia y Yugoslavia.

Voy y vuelvo

Es verdad. Dieciséis años de edad, hoy, en pleno siglo XXI, no son lo que eran hacia la década de 1950; los jóvenes de entonces asumían su adultez a los 18 años. Pero de igual modo impresionaba imaginar a un muchacho que hoy llamaríamos adolescente arreglándoselas por sí solo para subsistir a miles de kilómetros de su hogar y de su país; en especial cuando no lo guía la necesidad. Es lo que hizo Mario Toral Muñoz, nacido en 1934 en Santiago de Chile. Cruzó los Andes y, durmiendo algunas noches a la intemperie, fue encontrando un sitio en la capital argentina, gracias a trabajos esporádicos que le permitieron reunir dinero para, tras salvar otra frontera, matricularse en los cursos nocturnos de la Escuela de Bellas Artes de Uruguay. Gran aprendizaje, que, sin duda, contribuyó a conformar su personalidad, la de un hombre atento, que captura la esencia de las cosas, sus aspectos estéticos y, no menos, los hechos históricos, políticos y la problemática del hombre.

De Montevideo pasó a Brasil, con motivo de una bienal, tras la cual se quedó en tierras paulistas. En 1957 dio un salto mayor: se radicó en París. Allí permaneció por siete años, profundizó sus estudios y trabajó en el taller del grabador y escultor Henri-Georges Adam. El que sería un breve ir y volver resultó un periplo de 14 años.

La necesaria soledad

Para Toral, el arte es un mecanismo introspectivo y el artista requiere espacios de soledad para la creación. Ello resulta particularmente pertinente para un hombre que busca respuestas a sus cuestionamientos existenciales, porque, si bien su objeto de representación más frecuente es el cuerpo humano, éste es siempre parte de un orden cósmico. Y lo fragmenta y reconstruye poniendo en evidencia su doble condición de individuo y de ser integrado al universo. Son partículas de hombre en permanente diálogo con la tierra y el cosmos. La figuración en el trabajo de Toral es expresión de su mundo interior; uno en el que todo es móvil y mutable. El recorrido temático

parece corresponder a los ciclos de la vida en el planeta, y sus estaciones más claramente identificables son la Tierra, el paisaje mítico, el lenguaje, el cuerpo, la prisión, y la lucha y la muerte.

Tierra: Durante el primer año de su estadía en la Ciudad Luz desarrolló una obra eminentemente telúrica que se agrupa bajo el título serial *Relieves*, en ella predominan formas y texturas de la corteza terrestre.

Paisaje mítico: La siguiente serie, también producto de su trabajo en París, pero entre los años 1958 y 1965, se titula *Tótems* y refleja su preocupación por los aspectos mitológicos de los pueblos americanos, por la memoria ancestral y sus símbolos.

Lenguaje: *Torre de Babel* incorpora elementos del cubismo para instalar rostros humanos que parecen atrapados de una torre a otra, rememorando la incomunicación de ese símbolo bíblico. Este grupo de obras vio la luz en Chile, entre los años 1965 y 1969, ya de regreso en Santiago.

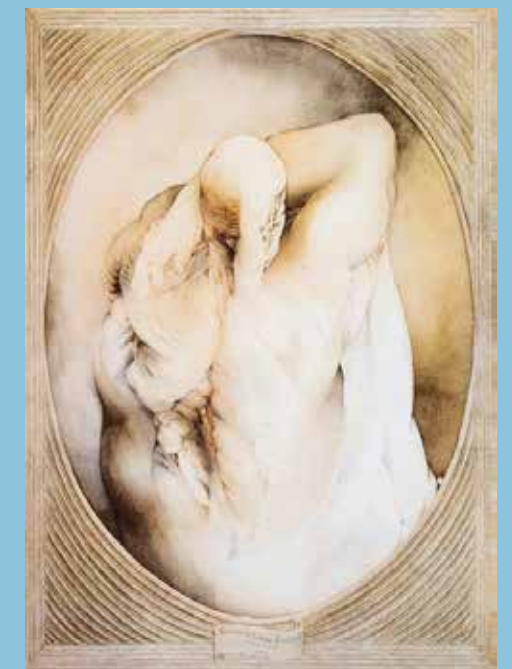
Cuerpo: Dos camadas de obras realizó Toral entre 1969 y 1974. Fueron tituladas *Rostros y Mujeres y piedras*. Son muestra de su retorno a la figura humana como tema central; en el caso de la última hay un predominio de la acuarela y los tonos lavados.

Prisión: Toral ha dejado Chile en 1973 para dirigirse a Nueva York y, desde allí, viaja a España. Da vida entonces a la serie *Prisioneras de piedra* (1974 - 1977), en la que la abstracción alcanza grados superiores y se ven guiños a su propia obra previa, como en el caso del óleo *Mujer tótem*, así como una insistencia en la fragmentación de la figura humana; incluso rinde tributo al flamenco Andreas Vesalius, uno de los grandes estudiosos de la anatomía. Los cuerpos, frecuentemente enfundados en telas a modo de banderas, son representados como la prisión del espíritu.

Lucha y muerte: Situamos aquí el conjunto de obras denominado *Gente en lucha*, concebidas entre 1977 y 1979. El común denominador es la pugna del hombre; se sugiere en ellas dolor y muerte. Son cuadros de expresionismo



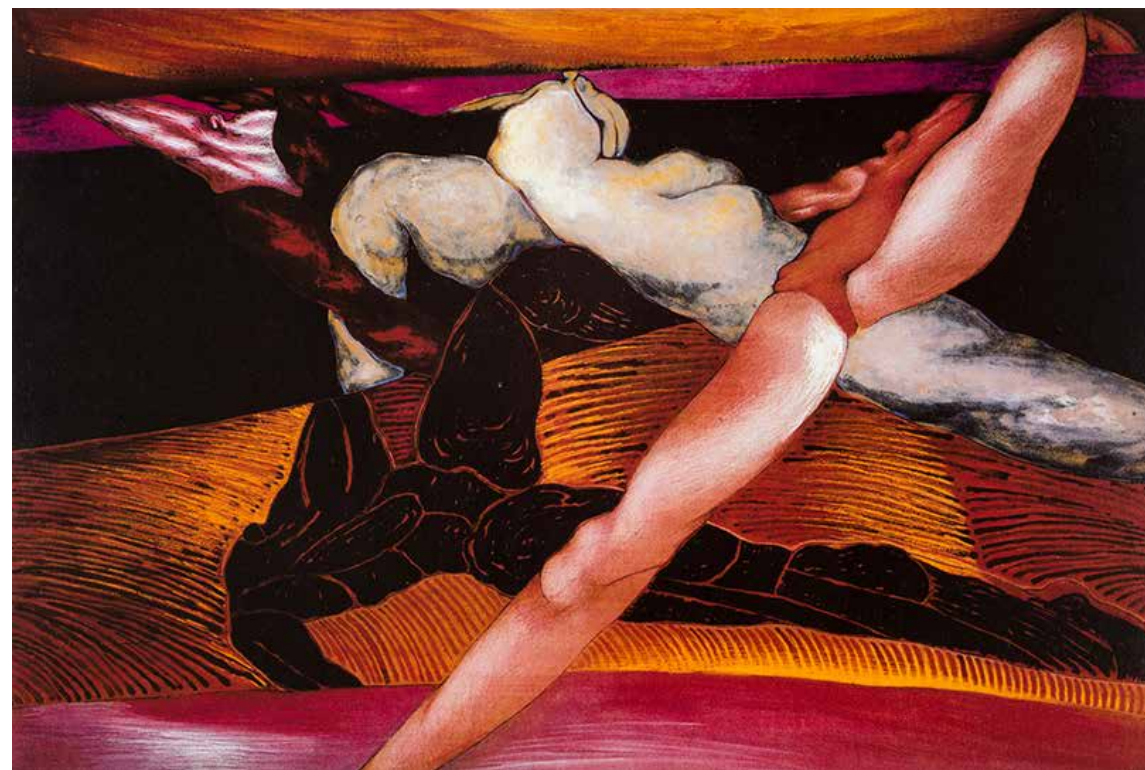
▲ Torre de Babel VIII. Óleo, 1967.



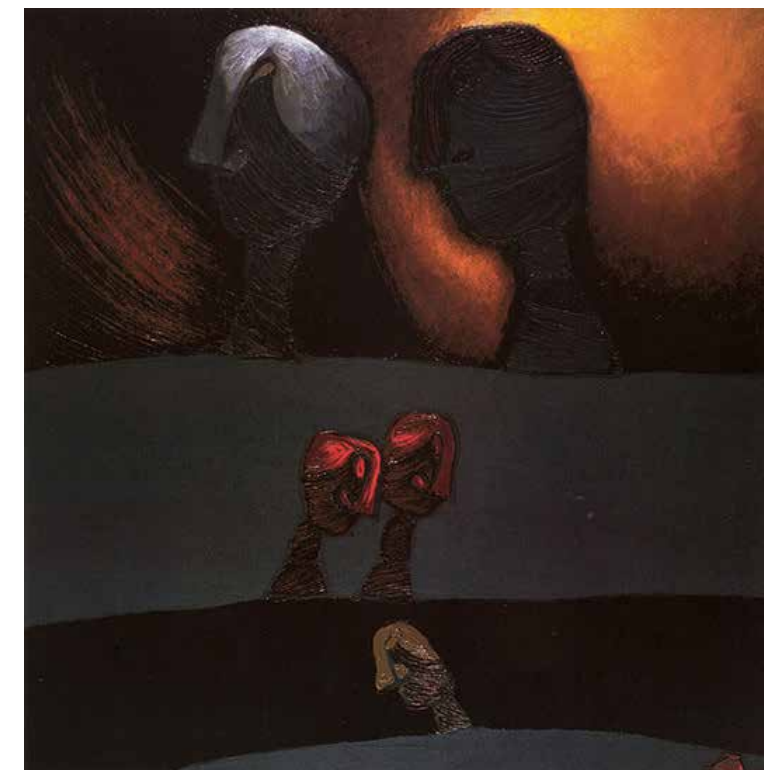
▲ Homenaje a Andreas Vesalius. Acuarela, 1975.



▲ De la serie *Gente en lucha*, *Alrededor de un hueso blanco*. Óleo, 1977.



▲ De la serie *Gente en lucha*, *Paisaje en rojo*. Témpera, 1978.



▲ De la serie *Máscaras*, *Cabeza con su sombra*. Óleo, 1981.

abstracto trabajados con muy diversas técnicas, desde el pastel al óleo, pasando por la témpera, y algunas mixtas.

Con posterioridad a estas etapas temáticas que es posible distinguir en las pinturas de Mario Toral, hay un par de colecciones más que parecieran dar un paso adelante. Con una cronología que se corresponde casi matemáticamente con los sucesos que impactaban los mundos en que se desenvolvía, el artista chileno pasó de dar cuenta de una estética existencialista, que le movía a alzar la vista al firmamento, hacia la Tierra y sus habitantes, a sus conflictos y a la muerte. Quedaba pues, una fase de superación de los motivos precedentes, no es ya una abstracción en la forma sino en el fondo; el corolario, la confirmación de la fragmentariedad del hombre. Con las series *Máscaras* (1979-1981) y *Cuerpos y máscaras* (1981-1984), Toral parece dar respuesta a sus interrogantes. No se trata de máscaras en el sentido teatral, de representación ficticia o de encubrimiento; son cabezas humanas completas pero escindidas del cuerpo, autónomas; metonimias de cada ser.

Ilustraciones y grabados

Cuando Mario Toral, convertido ya en un artista reconocido, regresó desde París a Chile, comenzó a dictar clases de pintura y grabado en la Universidad Católica e ilustró varios poemarios de Pablo Neruda, *Alturas de Machu Pichu* (1963), *Arte de pájaros* (1966) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1970). Mientras vivió en Nueva York, entre 1973 y 1992, hizo las ilustraciones del libro de Óscar Hahn, *Mal de amor*, en 1981, y, ya retornado por segunda vez a su país, en 1992, hizo lo propio con *El amor de Chile*, del poeta Raúl Zurita.

A éstos se suma la edición ilustrada de dos volúmenes de su autoría en fecha más reciente, *Mario Toral en el país de las maravillas* (2010) y *Rapa Nui: Arcoiris en la piedra* (2013). Este último reúne más de sesenta obras y su texto tiene como ejes articuladores a dos personajes, el ave (femenina) y la piedra (masculina): “Todo sucede entre ellos, presentándolos en forma aislada o juntos, en encuentro amoroso o en lucha. Son el Manutara, o pájaro fragata, y el moai encarnado en la piedra”, ha dicho el autor.

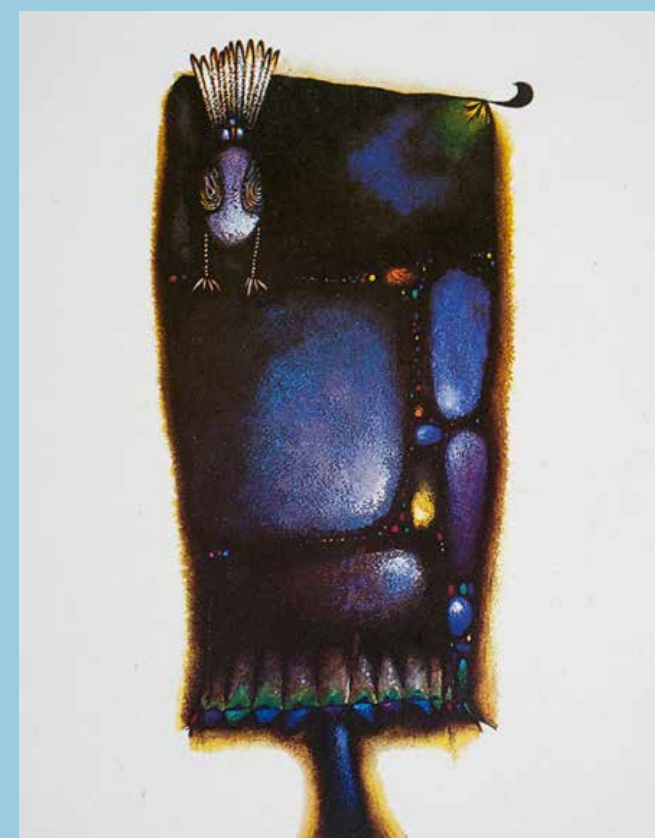
Y es que Toral, además de las artes pictóricas e interesantes incursiones en la fotografía, ha puesto numen en el cuento. Algunos de sus relatos han sido publicados en revistas de literatura de Estados Unidos, Suecia y Chile.

Por su parte, las diversas técnicas de grabado atraviesan toda la vida artística del pintor, que aprovechó su estadía en Francia para profundizar su conocimiento y dominio de ellas.

El mural, una visualidad épica

Según Toral, si “las imágenes creadas en la intimidad pertenecen al mundo sutil y decantado, a la angustia existencial” y, en términos poéticos, “son sonetos que tocan las fibras personales”, las imágenes “históricas y verídicas pertenecen a la poesía épica, ya que canta, junto al individuo, el grupo social al que pertenece”.

Impactado por la magnificencia del muralismo, por el efecto que provoca su gran formato y buscando dejar registro de esos hechos que marcan la historia de los pueblos, Mario Toral se propuso, a fines de los 80, hacer propia también esa vertiente pictórica. El resultado ha sido una literatura visual, narración en imágenes, un ejercicio de síntesis imposible para un libro de historia.



▲ Ilustración para el libro *Arte de pájaros*, de Pablo Neruda, 1966.



▲ Ilustración *Mujer Rapa Nui*. Acuarela sobre papel, 2013.

* Todas las reproducciones de obras del pintor, así como las expresiones que citamos, proceden de su sitio: www.mariotoral.cl



▲ *Cuerpos en conflicto II. Litografía.*

Diversas instituciones y espacios públicos en Chile han sido intervenidos por los murales de Toral: La Asociación Chilena de Seguridad, sucursal de La Serena en 1989 y de Santiago en 1997; la estación de metro Universidad de Chile, en Santiago, entre 1996 y 1999; la Universidad de Las Condes (actual Universidad del Desarrollo), en 1998; muros de la ciudad de Valparaíso, en 1999; la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, en 2005; la Universidad Finis Terrae, en 2008; el Salón de honor de la Universidad de Chile, en 2010, y el Tribunal Calificador de Elecciones, en 2012.

El más grande de ellos y que ven millones de personas cada año es el que se emplaza en el metro Universidad de Chile, en pleno corazón capitalino. *Memoria visual de una nación* está compuesto por varios frisos agrupados en diez unidades temáticas. Cinco son parte de Pasado y las otras cinco, de Presente.

La serie Pasado, inaugurada el 25 de mayo de 1996, reúne los paneles *Antiguos pobladores*, *Adoración del canelo*, *El encuentro*, *La conquista* y *Crucifixión*. Por su parte, Presente fue develada al público el 12 de junio de 1999 y está formada por *Los conflictos*, *Arturo Prat*, *Tributo a nuestro océano*, *Homenaje a la poesía* e *Isla de Pascua*.

Con *Antiguos pobladores*, Toral saluda a los pueblos originarios del actual territorio chileno, y con *Adoración del canelo* hace lo propio con el árbol sagrado de los mapuche. En tanto, en *Homenaje a la poesía*, el tributo recae en los nombres de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha. Digna de destacar es la disposición de los cuerpos en el friso *El encuentro*: mientras los españoles presentan una formación convexa,

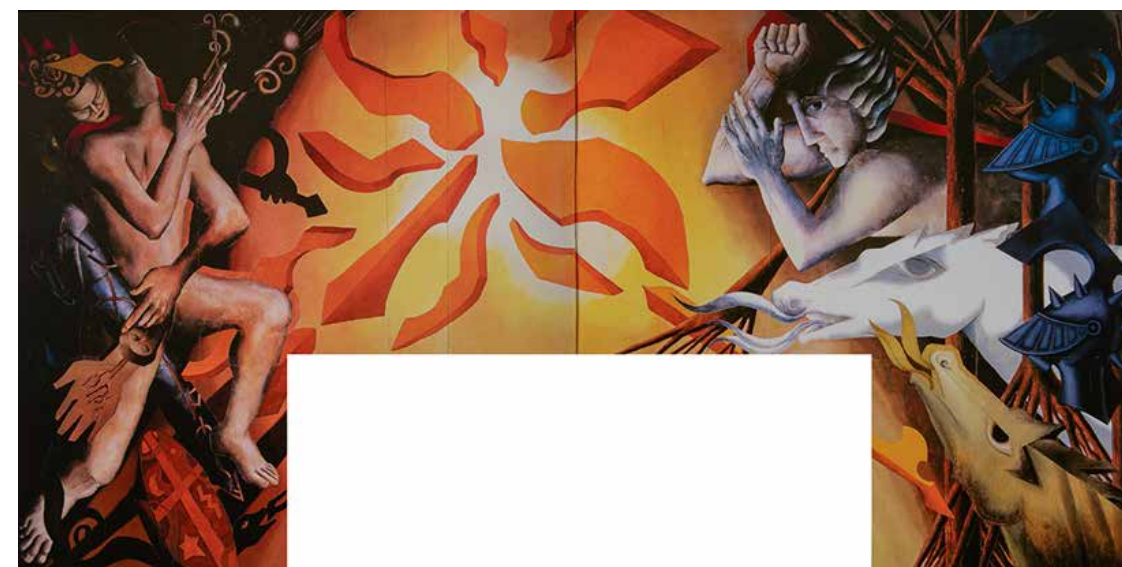
los aborígenes parecen ceder terreno en una actitud que presagia el sometimiento de que serán objeto. Sin embargo, la mayor intensidad dramática se alcanza en *Los conflictos*, pieza en la que predominan los tonos grises salpicados del rojo de la sangre. Los episodios de la historia de Chile representados por Toral en este panel son *Fusilamiento de Portales*, *Vida y muerte en las minas de carbón*, *Masacre en la escuela Santa María de Iquique*, *Suicidio de Balmaceda*, *Ley Maldita*, *Bombardeo de La Moneda*, *Matanza del Seguro Obrero* y *Capitán Popper*; *cazador de onas*. Este conjunto de paneles fue objeto de la censura cuando se inauguró en 1999: el friso *Martirio de Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana*, que aludía a la entonces reciente agresión de los dos jóvenes, quemados vivos por una patrulla militar, fue reemplazado por un texto de Bertolt Brecht. Fue recién en 2015 que la pieza pudo ser instalada en su sitio e inaugurada con la presencia de Carmen Gloria y de la madre de Rodrigo, Verónica Denegri.

Reconocimiento nacional e internacional

Mario Toral es, desde 1996, miembro de número de la Academia de Bellas Artes de Chile y ha ganado el respeto de sus pares en su país y en el extranjero. Listar las decenas de premios y exposiciones que nutren su currículum requeriría de una página, si no de un artículo completo. Baste señalar que ha sido distinguido en países como Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Francia, Puerto Rico, Venezuela y Yugoslavia; que ha expuesto, además de en los citados países, en otros como México, Cuba, España, Corea del Sur, Irak e Israel, y que cuadros de su autoría han sido adquiridos para las colecciones permanentes de museos de un gran número de esas naciones.



▲ *Memoria visual de una nación: Nacimiento de América.*



▲ *Memoria visual de una nación: El encuentro.*



▲ *Memoria visual de una nación: El poder de una machi.*

Gotas de tinta



▲ Memoria visual de una nación: Martirio de Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana.



▲ Vista del mural Memoria visual de una nación, estación de metro Universidad de Chile.



▲ Prometeo. Mural en el Tribunal Calificador de Elecciones, 2012.

Morir para renacer

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Aplicando, aunque en menor grado que en otras de sus pinturas, el cloisonismo al que lo introdujera su discípulo Émile Bernard, Paul Gauguin delinea la silueta de la diosa de la Luna en su obra *Hina y Fatou*, escindiendo a pinceladas la tela, erigiendo la femenina figura desde un fondo en el que, oscuro, implacable y con rostro severo, Fatou, el dios de la Tierra, desecha la súplica de Hina de revivir al hombre tras su muerte. Es un primer plano en absoluto casual, en que los colores plenos y la ausencia de profundidad y sombra, característicos de la Escuela de Pont Aven, imantan el ojo del observador hacia el objeto representado, desdeñando texturas y matices. La divinidad lunar, plétórica de luz, captura nuestra mirada y se nos muestra en el momento en que, dulce y nutricia, obediente a su esencia, invoca el derecho a la vida, a completar el círculo: vivir para morir y morir para renacer.

Anclada en el firmamento, la Selene de la Polinesia rige el ciclo vital, impone sus ritmos, dispone del tiempo de nacer y establece las cotas de un crecimiento destinado a la nada momentánea, desde la que erigirá una nueva vida. Es el sino que anhela para el hombre; pero la Tierra sentenció el fin de éste y de sí misma; entonces Hina decidió revivir a la Luna.

“Y lo que poseía Hina siguió siendo; lo que poseía Fatou pereció y el hombre tuvo que morir”.

El lienzo *Hina y Fatou* constituye el correferente plasmado en óleo de un mito que el primitivista trajo hasta nuestros días a través de su relato autobiográfico *Noa Noa*, un texto en el que Gauguin intenta explicar su determinación por encontrar en la simple y desbordante naturaleza de Tahiti las respuestas que su entorno burgués en Europa no supo darle. En las Islas Marquesas se refugió de la vacua vida hasta entonces conocida. El cambista que se arruinó por seguir su impulso creador, el que abandonó a su familia en Copenhague, al que muchos apuntan como el responsable de que Vincent Van Gogh cercenara su oreja, y cuyo cuerpo fue atacado por la disentería, el paludismo, la sífilis y la lepra, rinde tributo, en prosa y color, a la vida encarnada en Hina. Esa vida a la que se aferró cuanto pudo, la que tantas veces estuvo llamado a abandonar y que finalmente dejó un día de principios del siglo XIX, quizá con la ilusión de mutar en Luna y volver, entonces, a nacer.



▲ Hina y Fatou. Paul Gauguin.

Gordon Parks.

De la segregación al arte

Por Marcia Vega



Nació en Estados Unidos en tiempos de segregación, cuando los afroamericanos tenían prohibido el acceso a muchos sitios públicos y debían utilizar baños separados de los de la población blanca, y fue un adolescente sin hogar que debió trabajar para subsistir.

Pero, haciendo uso de su cámara fotográfica, Gordon Parks se hizo un espacio en los medios y acabó convertido en un pionero del fotoperiodismo y en un artista de gran versatilidad.

Gordon Roger Alexander Buchanan Parks fue fotógrafo, pianista, cineasta, novelista, poeta y compositor. Nació el 30 de noviembre de 1912, en Fort Scott, Kansas, Estados Unidos. Su padre, Jackson Parks, fue granjero; de quince hermanos de una familia modesta él fue el menor.

Desde la escuela primaria segregada enfrentó la discriminación. No se le permitió participar en actividades escolares debido a su color de piel. Los profesores desalentaron activamente a los estudiantes afroamericanos de seguir en la educación superior. Después de la muerte de su madre, Sarah, cuando tenía 14 años, Parks salió de su casa. Vivió con una hermana por poco tiempo antes de partir por su cuenta, tomando cualquier empleo informal

que pudiera encontrar. En 1929, mientras trabajaba en el Club de Minnesota, tuvo la oportunidad de leer muchos libros de su biblioteca, pero, tras el desplome de Wall Street el club cerró y Parks se trasladó a Chicago. Encontró trabajo en una pensión, luego como ayudante de camarero, leñador, jugador de baloncesto y pianista.

Inspirado por la obra de Norman Alley, Dorotea Lange y por fotografías de trabajadores migrantes que vio en una revista de la FSA (Farm Security Administration), a los 25 años se compró su primera cámara, una Voigtlander Brilliant. Con ella hizo fotografías de modas para una tienda en Saint Paul (Minnesota). Estas imágenes llamaron la atención de Marva Louis, esposa del campeón de boxeo



▲ *Woman and Dog in Window, Harlem, Nueva York, 1943.*

Joe Louis, quien alentó a Parks a hacer fotos en una ciudad más grande. Siguiendo su consejo, vuelve a Chicago en 1940 junto a su esposa Sally.

En la ventosa urbe exploró temas que trascendían el retrato y las fotografías de moda. Se interesó por los barrios negros de bajos ingresos del lado sur de la ciudad, capturando la cotidianeidad de los afroamericanos. Gracias al buen resultado que logró, se le otorgó la beca Julius Rosenwald. Algo después, en 1942, fue contratado para trabajar en la Farm Security Administration, donde pudo poner en práctica la fotografía directa.

Bajo la dirección de Roy Stryker, jefe de la división fotográfica de la FSA y su mentor, Parks viajó en comisión a Washington D.C., Nueva Inglaterra y Nueva York. Sus mayores logros en esta etapa fueron el reportaje realizado a Ella Watson y una fotografía que se hizo memorable: *American Gothic, Washington D.C.*, que muestra a un miembro del equipo de limpieza de la FSA delante de la bandera estadounidense. En 1944, Roy Stryker, en un proyecto fotodocumental para la Standard Oil Company de Nueva Jersey, envió a Parks a documentar las ventajas del petróleo en la vida diaria de los norteamericanos. Capturó el trabajo y la vida familiar de Hércules Brown, quien vendió Standard Oil en su tienda durante veinte años. Parks también fotografió a los trabajadores de las plantas de crudo en Pittsburgh, Pennsylvania y Standard Oil en el oeste de Canadá.

La FSA se disolvió y fue absorbida por la Oficina de Información de Guerra y por el Proyecto de Fotografía



▲ *Coming Up in Harlem, Nueva York, 1943.*

de Petróleo Estándar (OWI), en las que Parks siguió desarrollando su labor tras la cámara. Fue además fotógrafo *freelance* para Vogue durante varios años y desarrolló un estilo característico que destacaba la apariencia de las modelos y las prendas en movimiento.

Foco en el racismo

Mientras continuaba cubriendo la industria de la moda, registró escenas y personajes del barrio de Harlem, en Nueva York. Esto se tradujo en un ensayo fotográfico sobre las guerras de pandillas de finales de los años cuarenta en ese vecindario y de uno de sus líderes, Red Jackson, que lo llevó a obtener un contrato permanente en la revista LIFE. Se convertía, así, en el primer fotógrafo y escritor afroamericano en la publicación de mayor circulación del país. Produjo a partir de entonces muchos de sus ensayos más importantes. Dio cuenta del racismo en el sur con *Segregation story*, trabajo enteramente en color, así como de estas mismas prácticas discriminatorias, pero en el ámbito escolar, lo que le condujo de vuelta a su ciudad natal en 1950, después de veinte años. Fue una de las primeras comisiones en derechos civiles emprendidas por Parks, que, inspirado en su propia infancia, buscó a sus compañeros de clase de all-black Plaza School. Algunos pocos habían permanecido en Fort Scott, otros, en cambio, habían seguido la ruta de la Gran Migración a Cleveland, Detroit, Chicago y St. Louis. La publicación de este ensayo titulado *Back to Fort Scott* estaba programada, pero fue postergada dos veces por eventos más importantes.



Registró la pobreza en el ensayo *A Harlem Family* (la familia Fontanelles) que arranca no con una fotografía, sino con un poema en prosa. Habló con la voz de la América negra a sus lectores, quienes él deducía eran blancos: “Mírame, escucha, trata de entender mi lucha contra tu racismo”. Parks esperaba provocar una réplica, y lo consiguió. Cientos de cartas, ahora conservadas como documentos en la Universidad Estatal de Wichita, llegaron a las oficinas de la revista. Algunas eran hostiles, culpaban a los Fontanelles por su propia miseria; pero muchas otras mostraban simpatía, expresaban preocupación sincera y preguntaban cómo ayudar a la familia. Los lectores enviaron donaciones suficientes para que los Fontanelles pudieran salir de Harlem y se mudaran a un nuevo departamento en Queens. Pero la tragedia los siguió. En 1969, LIFE informó que un incendio se había desatado en el nuevo hogar de la familia y que el padre, Norman, y un hijo, Kenneth, habían muerto. En sus memorias, Parks describió la angustiada culpa que sentía por su destino. Siguió en contacto con ellos hasta el final de su vida, brindándoles una mano cada vez que la necesitaban.

Sobre Flavio da Silva, un niño pobre en Brasil, hizo un ensayo fotográfico y un documental. También tomó retratos de líderes afroamericanos, incluyendo Malcolm X, Stokely Carmichael, las Panteras Negras y Muhammad Ali, además de fotografías de moda, deportes y entretenimiento. Permaneció en la revista hasta 1970.

En total, Gordon Parks publicó 12 libros, el primero de ellos en 1947: un manual de instrucciones titulado *Flash Photography*. La lista incluye tres autobiografías, comenzando con la novela *The Learning Tree* (1962). Otros títulos son *Camera Portraits* (1948), *A Choice of Weapons* (1966), *Born Black* (1971), *Moments Without Proper Names* (1975) y *Half Past Autumn: A Retrospective* (1997).

Durante la década de 1970, Parks utilizó una combinación de fotografías y poesía para su próxima serie de libros. El último fue publicado en 1996, se titula *Glimpses Toward Infinity* y es parte de la serie *Later Abstractions*, que muestra las obras más innovadoras y dinámicas de Parks: imágenes de objetos encontrados en la naturaleza, dispuestos en paisajes imaginarios pintados por el propio artista, con lo que logra capturar el esplendor de la tierra y del mar, flores, hojas y conchas, en fotografías atemporales, infinitas.

En 1969, Parks se convirtió en el primer afroamericano en dirigir un largometraje en Hollywood, la adaptación cinematográfica de su libro *The Learning Tree*, para la que, además, escribió el guion y compuso la partitura. La siguiente película que dirigió, *Shaft*, fue uno de los mayores éxitos de taquilla de 1971. Con Richard Roundtree como el detective John Shaft, el filme inspiró un género cinematográfico conocido como *blaxploitation*. La secuela de ese rodaje, *Shaft's Big Score* (1972), no tuvo éxito. Tras esto, continuó haciendo películas para la

◀▲▲ *American Ghotic*, Washington DC, 1944.

◀▲ *Hercules Brown and Family at Supper*, Somerville, Maine, 1944.

◀ *Drugstore Cowboys*, Turner Valley, Canadá, 1945.



Gang Leader, Harlem, Nueva York, 1948. ▲▲▲

Husband and Wife, Sunday Morning, Detroit, Michigan, 1950. ▲▲

Back to Fort Scott Pool Hall, Fort Scott, Kansas, 1950. ▲



European Assignments, París, Francia, 1951. ▲▲

European Assignments, Beggar Man, París, Francia, 1951. ▲▲

“Elegí mi cámara como un arma contra todas las cosas que no me gustan de Estados Unidos: la pobreza, el racismo, la discriminación”.



▲ *Emerging Man, Harlem, Nueva York, 1952.*



▲ *Airline Terminal, Atlanta, Georgia, 1956.*



▲ *Harlem Neighborhood, Harlem, Nueva York, 1952.*



▲ *Department Store, Mobile, Alabama, 1956.*



▲ *Outside Looking In, Mobile, Alabama, 1956.*



▲ *Flavio Feeds Zacarias, Río de Janeiro, Brasil, 1961.*

televisión, pero no volvió a Hollywood.

Gordon Parks contrajo matrimonio y se divorció tres veces. Primero estuvo casado con Sally Alvis, desde 1933 hasta 1961. La segunda vez con Elizabeth Campbell, en 1962. La pareja se separó en 1973, mismo año en que Parks desposó a Genevieve Young, editora de su libro *The Learning Tree*, pero se divorciaron en 1979. Estuvo también románticamente vinculado a Gloria Vanderbilt.

El fotógrafo recibió innumerables premios, medallas y honores. Murió a sus 93 años el 7 de marzo de 2006, en la ciudad de Nueva York. Está enterrado en su ciudad natal, Fort Scott, Kansas.

La fundación Gordon Parks guarda el legado del artista y lo mantiene a disposición del público a través de exposiciones, libros y medios electrónicos. Apoya con becas a estudiantes de arte y da asistencia a investigadores. Por su parte, el Gordon Parks Museum/Center conserva una serie de objetos y documentos relacionados con el fotógrafo.

Gordon Parks supo convertir la rabia que le provocaba el racismo en una fuerza creativa y pasó de ser un adolescente sin hogar a uno de los grandes fotoperiodistas de nuestro tiempo.

▼ *Black Muslim School Children, Chicago, 1963.*

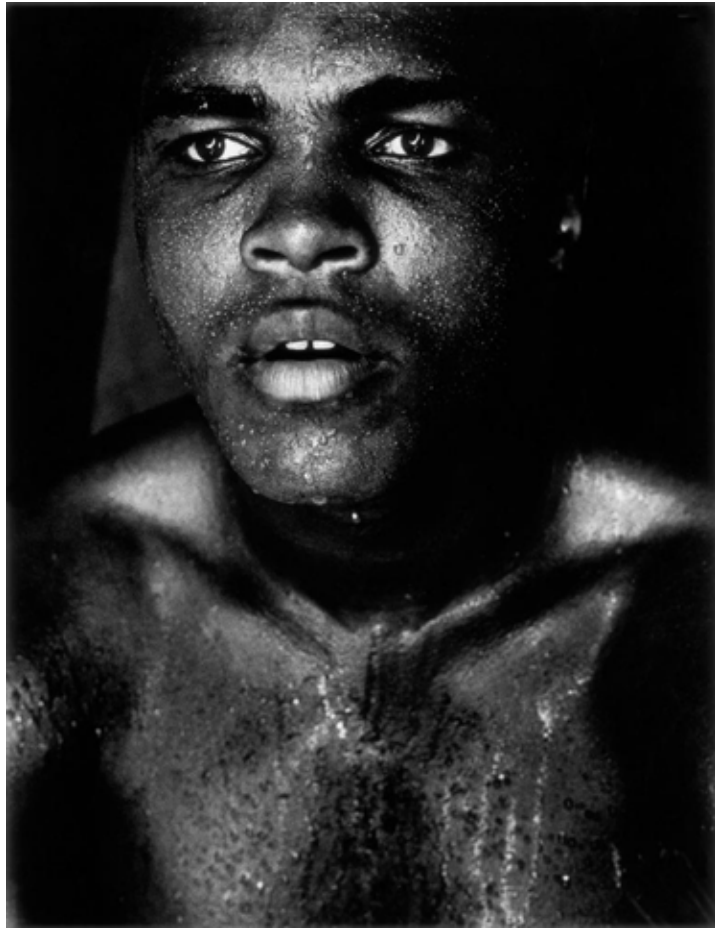


▼ *Black Muslim Women, Chicago, Illinois, 1963.*



▼ *Protest in Harlem, Nueva York, 1963.*





▲ Muhammad Ali, Miami, Florida, 1966.

“Me han preguntado si creo que alguna vez llegará el momento en que todas las personas se unan. Me gustaría pensar que sí. Todo lo que podemos hacer es esperar y soñar y trabajar hacia ese fin. Y eso es lo que he intentado hacer toda mi vida”.



Models with Boy-Lengh Haircuts, Nueva York, 1949. ▲

▼ Stokely Carmichael Gives Speech, Watts, California, 1967.



▼ Bessie Fontenelle and Richard Climb the Stairs, Harlem, 1967.



Gloria Vanderbilt in Costume for Molna's Play The Swan, 1954. ►



Later abstractions, 1993. ▼



Dirección de fotografía

Por Marcia Vega



“LOS
CUENTOS
DE
CANTERBURY”

“Aquí termino los cuentos de Canterbury contados por el puro placer de contar”.

Con esta frase cierra el filme de Pier Paolo Pasolini, la coproducción italo-francesa de 1972, basada en *Los cuentos de Canterbury*, del poeta, renovador de la métrica y de la lengua inglesa literaria medieval, Geoffrey Chaucer. La obra es un conjunto de cuentos escritos en verso, salvo dos excepciones, y constituyen dos planos narrativos, pues son contados por un grupo de peregrinos que viaja desde Southwark a Canterbury para visitar el templo de Santo Thomas Becket, en la Catedral de Canterbury.

Fiel a esa estructura, la versión fílmica del realizador italiano, que se hizo acreedora del Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín, está ambientada en la ruta de los viajeros -interiores y exteriores-, quienes matan el tiempo narrando cuentos tales como el del mercader, el del molinero, el del fraile o el de la mujer de Bath. Esto da a la realización una estructura episódica.

La fotografía de esta película estuvo bajo la dirección de **Tonino Delli Colli** (Roma, 1922 - id, 2005), un nombre

que se hizo parte de la historia del cine en Italia y que debutó en esta disciplina como camarógrafo asistente en los emblemáticos estudios de Cinecittà, con apenas 16 años. Poco después, ya brillaba con luces propias en el esforzado neorrealismo italiano de la postguerra.

Un hito y algunas tomas memorables son la forma en que se le recuerda hoy. El hito: hacer la cámara en la comedia de 1952 *Totò a colori*, primer filme italiano en colores. Las tomas: las panorámicas y los primerísimos primeros planos sobre el rostro de los actores del *spaghetti western* de Sergio Leone, *El bueno, el malo y el feo* (1966).

Más de 130 películas, entre ellas *El Decamerón* (1971), *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), *Ginger y Fred* (1986), *El nombre de la rosa* (1986), *La vida es bella* (1997) e innumerables galardones -incluidos cuatro David de Donatello-, son parte de su biografía.

Además de Pasolini y Leone, trabajó con directores de la talla y diversidad de Federico Fellini, Luis García-Berlang, Jean-Jacques Annaud y la dupla compuesta por Carlo Ponti y Dino de Laurentiis.

Reseña: El hijo de Saúl

Por Claudia Carmona Sepúlveda



En su primer largometraje, rodado en 2015, el realizador húngaro László Nemes (Budapest, 1977) se autoimpone el desafío de un abordaje novedoso a un tópico muy recurrido: el exterminio de prisioneros en los campos de concentración nazis. Y lo enfrenta con coraje, proponiendo por primera vez un punto de vista interno que se refleja en el trabajo de cámaras.

Hasta ese momento, la cinematografía del que ya es considerado un género en sí, el Holocausto (la Shoá), se había aproximado al tema desde el relato en tercera persona, objetivo, omnisciente. Y las pocas excepciones lo hacían limitando la primera persona al nivel narrativo, pues técnica y visualmente nos daban siempre planos generales, perspectivas amplias de los hechos.

Nada de eso hace Nemes. Él puso la cámara a la altura de los ojos del protagonista, incluso dejando fuera de cuadro lo que sus manos hacen, algo que al principio puede incomodar, pero que más adelante prueba ser un interesante recurso técnico: No es preciso mostrarlo todo. Es más, casi toda la película es sugerir más que mostrar.

Saúl Ausländer (Géza Röhrig) es un prisionero judío húngaro que forma parte de los *sonderkommandos*⁽¹⁾ en Auschwitz. Como todos ellos, Saúl sabe que va a morir, es sólo cuestión de tiempo, y se limita a cumplir las órdenes de los nazis. El giro que gatilla la trama y da al protagonista un superobjetivo es el hallazgo de un niño de unos 12 o 13 años que aún respira entre la pila de cadáveres que acaban de ser retirados de la cámara de gas. El pequeño es examinado por médicos alemanes, pero igualmente muere. Se le traslada a la enfermería donde otro médico, judío y parte de los *sonderkommandos*, deberá someterlo a una autopsia que explique su sobrevida parcial. Saúl decide entonces rescatar el cuerpo del pequeño y darle sepultura según la tradición de su pueblo, para lo cual deberá, además, encontrar un rabino entre los prisioneros. Nada en el desarrollo de la historia prueba que se trate de su propio

hijo o de un chico que le recuerde a un hijo eventualmente perdido, pero tampoco hay evidencias de lo contrario, de que simplemente haya interpretado el hecho como una señal y una misión. Sólo tenemos que el propio Saúl, cuando debe explicar a sus compañeros por qué ha escondido el cuerpo del menor en su litera, señala: “es mi hijo”.

Mientras un grupo de *sonderkommandos* prepara un intento de rebelión, a sabiendas de que pronto acaba el “plazo de gracia” y que serán ellos mismos también gaseados, Saúl no tiene en mente otra meta que inhumar al muchacho. Y todas sus acciones, tres cuartas partes de lo que dura el filme, tienden a ello, superando conflictos, arriesgando su vida e involucrándose, para bien o para mal, con la operación que planean sus compañeros.

Los *travellings* del filme no llegan a ser cámara subjetiva, como sí lo son algunos cuadros, en especial uno que otro contraplano, pero sí son planos cerrados, casi asfixiantes, sobre la nuca del protagonista, cuyos movimientos incluso nos impiden ver las acciones que tienen lugar ante sus ojos. Es como mirar por el rabllo del ojo. Espectador y protagonista ven exactamente lo mismo. Esto da como resultado la empatía del público, al que cada vez impacta menos el entorno dramático y ya quiere que Saúl, por fin, logre dar sepultura al chico.

Hijo del cineasta András Jele, László Nemes creció cercano a sets, filmaciones, mezcladores y sistemas de edición; hizo varios cortos que fueron muy bien recibidos por la crítica, incluso ganó algunos premios por ellos. *El hijo de Saúl*, coescrita por Nemes y Clara Royer, propone la consecución de un objetivo como una luz de esperanza en medio de la desesperanza. No echa mano del drama ni del espanto, pues ellos están ahí, se asumen como una realidad ineludible, y, en medio de ella, relata unos pocos días en la vida de un hombre que se aferra a un retazo de fe, a un escaso y esquivo remanente de humanidad. He ahí el acierto de estos recursos: cámara sucia, planos cerrados, sofocantes, y una banda sonora que entrega, en la forma de gemidos, gritos y de una música que inquieta, que altera, todo lo que nos escatiman las imágenes, en tomas carentes por completo de profundidad de campo.

Nominada a los premios César y Goya, *El hijo de Saúl* obtuvo el Gran Premio del Jurado en Cannes 2015 y, en la categoría mejor película de habla no inglesa, se adjudicó ese mismo año el Globo de Oro y el Óscar, y, en 2016, el Bafta. Es una notabilísima ópera prima que impactó en cada sala de cine, en cada *screening* y festival en que se exhibió, no sólo por la novedosa técnica empleada sino por demostrar que era ésa o no otra la vía para introducir al espectador en una historia narrada con un punto de vista interno.

En un ambiente en el que todo es muerte, Saúl lucha por cumplir un objetivo que dignifica la vida.

(1) *Sonderkommandos*: Prisioneros escogidos para trabajar, cuya misión era conducir a los prisioneros recién llegados hacia las cámaras de gas, revisar sus pertenencias y entregar los objetos de valor a los militares nazis, retirar e incinerar los cadáveres y limpiar el lugar.

Fiestas y mercados medievales europeos

Por Patricia Parga-Vega

El pasado mes de abril, el Parlamento Europeo adoptó por amplia mayoría la decisión de declarar a 2018 como el “Año europeo del patrimonio cultural”. Será la ocasión de poner de relieve el papel desempeñado por la cultura de este continente en la construcción de un sentimiento colectivo de una historia e identidad comunes.

AguaTinta se sumerge en la historia de los festivales y reconstituciones de la vida del Medioevo y destaca un par de ellos, celebrados en pleno corazón de la capital europea: el Mercado Medieval de Etterbeek y la Fiesta del Ommegang de Bruselas.

En la Edad Media, la gran mayoría de la población estaba constituida por campesinos. No obstante, a partir del siglo XI, comenzó un desarrollo urbano que dio a la red de ciudades europeas su forma actual. O casi. París es uno de los ejemplos más destacados. Las nuevas culturas y sociedades urbanas dan nacimiento a lo que será denominado la “plena Edad Media” (siglos XI-XIII), período que vio aparecer pretensiones inéditas de autonomía y repúblicas comerciales, tales como Venecia.

A partir del Iluminismo, el Medioevo fue considerado una época oscura, sumida en el retroceso intelectual y cultural, en un aletargamiento social y económico secular, un periodo dominado por el aislamiento, la ignorancia, la teocracia, la superstición y el miedo milenarista alimentado por la inseguridad endémica, la violencia y brutalidad de guerras, invasiones constantes y epidemias apocalípticas. Sin embargo, nuevas visiones de la historia han relativizado ese planteamiento, sacando a la luz aspectos hasta ahora desconocidos o incomprendidos.

Cabe destacar que en este largo período de mil años germinaron hechos y procesos muy diferentes entre sí, diferenciados temporal y geográficamente, producto del intercambio con otras civilizaciones y espacios. Dichos intercambios sentaron las bases del desarrollo de la posterior expansión europea. Los agentes sociales que desplegaron una sociedad estamental de base predominantemente rural, pero que presenció el nacimiento de una incipiente vida urbana y de la burguesía, estarían en el nacimiento de lo que hoy conocemos como capitalismo.

El poderoso desarrollo de las ciudades en este período se debió, sobre todo, al comercio y a la artesanía. Los nobles y eclesiásticos se enriquecieron gracias al aumento de los tributos agrícolas reguladores y aspiraron a comprar artículos cada vez más lujosos, en particular tejidos de calidad.

Las innovaciones técnicas permitieron así la fabricación masiva de paños, es decir, de tejidos de gran calidad, en Flandes. A partir del siglo X, esta región se convirtió en uno de los polos de crecimiento en Europa, contribuyendo al desarrollo de ciudades como Brujas, Gante, Lille, Douai, entre otras, gracias a la producción y al comercio de la industria textil. La otra región motriz fue el norte de Italia, donde ciudades como Milán, Génova, Pisa y en especial Venecia, lideraron este mismo comercio.

No obstante, el factor fundamental del desarrollo urbano fueron los artesanos. La construcción de grandes iglesias y catedrales atrajo a numerosos constructores a las ciudades. Los nuevos talleres de telares se extendieron a partir del siglo XI, lo que implicó una concentración de esta actividad, la que ya no era posible practicar en el marco doméstico. Se sitúa en esta época también el nacimiento de los gremios (carniceros, panaderos, zapateros, orfebres), que adquirieron privilegios y poderes judiciales y legislativos en las ciudades: los gobernantes de las grandes ciudades como Venecia, eran delegados de los gremios. Además, estas instituciones regulaban todos los aspectos, materiales y espirituales, de la vida de los artistas. Muchos gremios estaban formados por cofradías.

Una forma de exponer sus productos masivamente



▲ Vista panorámica de la Grande-Place de Bruselas, durante la realización del Ommegang 2017.

eran las ferias. Su finalidad fue el intercambio comercial, pero el hecho de que un evento se repitiera periódicamente requirió la construcción de iglesias, de almacenes fortificados, como los campanarios, y de atalayas, las que se extienden desde Flandes hasta el norte de Francia y se conocen como Belfort, Belfroi o Belfry. Estaban siempre situados en el centro de la ciudad y junto a los talleres textiles, como en el caso de Brujas y Gante. También surgieron tiendas adheridas de modo estable a los edificios más importantes de la ciudad, ejemplo de ello son las que aún pueden contemplarse en la plaza de la Azabachería de Santiago de Compostela.

Los vendedores, sus acompañantes y servidores, así como los cambistas se instalaban en barrios donde, aún hoy, es fácil encontrar su huella. Por citar ejemplos concretos, es raro encontrar en Bélgica, sobre todo en Flandes, una ciudad cuya plaza principal no se llame Grote Markt (en flamenco, mercado principal) como la Grand Place de Bruselas. Y en toda Europa hay calles y plazas del Mercado, de la Moneda, o de los Lombardos, ya que muchos de ellos ejercían como cambistas. Un buen ejemplo, es la archifamosa Lombard Street de Londres o la Lombardstraat de Bruselas.

El Ommegang de Bruselas

El vocablo del flamenco antiguo *ommegang* significa ‘caminar alrededor’ y representa la evocación histórica más antigua de Bruselas.

La procesión se realizaba tradicionalmente cada año en verano, a principios del mes de julio, el domingo

anterior a Pentecostés. Una tradición que fue fundada en 1348, cuando se trasladó la estatua milagrosa de Onze-Lieve-Vrouw opt Stockskén (Nuestra Señora de la Rama) desde Amberes a la iglesia del Sablón. La leyenda cuenta que la Señora dos veces se habría aparecido en sueños a una muchacha del pueblo llamada Béatrice Soetkens, pidiéndole que tomara la estatua de madera y la llevara hasta Bruselas. La chica así lo hizo y para ello solicitó la ayuda a un barquero que la trasladó por los canales desde Amberes hasta el puerto de la ciudad de Bruselas, donde fue recibida por el Duque de Brabante en persona y los ballesteros que habían sido prevenidos de este prodigio.

El sentido profundo del Ommegang consistía en que la procesión era entendida como “bendita y purificadora”. La estatua milagrosa de la Virgen del Sablón era transportada en la también milagrosa barca que la había conducido hasta Bruselas, escoltada por los ballesteros del Grand Serment y precedida por los linajes, familias de nobles de la ciudad, un verdadero acto de fervor y sosiego para la monarquía, así como el evento principal de la vida social bruselense.

Todos los estamentos desfilaban pidiendo su protección y mostrando ante quien quisiera verlo la armonía, fuerza y riqueza reinantes, señales de la benevolencia celestial, mientras el pueblo restauraba su alianza con la santa patrona. Una vez concluida la procesión, un banquete solemne, en el que participaban el magistrado y los linajes, era servido en la Gran Plaza de Bruselas.

Esta tradición medieval tomó un nuevo impulso el 2

de julio de 1549, cuando los adoquines seculares asistieron a la triunfal entrada a la ciudad de Bruselas del emperador Carlos V acompañado de su hijo Felipe, príncipe heredero de España, del duque de Brabante y de las hermanas del emperador, Eléonore, reina de Francia, y Marie de Austria, reina de Hungría y gobernante de los Países Bajos. La comitiva, envuelta en toda su gloria y majestad, bordeó las fatuas fachadas que albergaban a los distintos gremios hasta llegar a la elegante arquitectura gótica de la Casa Consistorial, en la Gran Plaza de la ciudad.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, el acontecimiento es tributario de los alborotos políticos y religiosos que agitan a los Países Bajos españoles. Conocemos los detalles gracias al Diario de un burgués de Bruselas, Jan de Potter, que, al compás de los años, relata sus impresiones sobre el Ommegang, cuando éste fue triste, feo o, peor, cuando fue suspendido.

Entre 1580 y 1585, mientras la ciudad estaba en manos de los protestantes, la procesión fue lisa y llanamente suprimida. Entre los siglos XVII y XVIII, debido a las múltiples revueltas, la celebración de las grandes festividades decayó, aunque el 15 de mayo de 1615, la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos españoles, junto a su marido Alberto, participó



▲ Tres escenas de la celebración del Ommegang 2017, en las calles de Bruselas y en la Grande-Place. Fotografías de Emmanuel Bosteels.

en el campeonato anual de tiro del Grand Serment y logró abatir el pájaro (el papagayo), colocado sobre la aguja de la torre de Nuestra Señora de Sablón. Así, fue proclamada reina de la cofradía y las fiestas se sucedieron durante varios días, recuperando con ello su antiguo esplendor.

Para dejar constancia de lo sucedido uno de los pintores de corte de los archiduques, Denis van Alsloot⁽¹⁾, recibió el encargo de retratar estas fiestas en ocho pinturas, seis de ellas dedicadas al Ommegang, una al tiro de la Infanta al papagayo y otra a la fiesta de Nuestra Señora del Bosque. El último Ommegang, muy reducido, tuvo lugar en 1785.

Con motivo del centenario de Bélgica en 1930, el científico y folclorista Albert Marinus y algunos apasionados de la historia, como el abad Francois-Henri de Smet, profesor del Colegio Real, respaldados por Adolphe Max, alcalde de Bruselas, unieron esfuerzos para conmemorar en forma de comitiva histórica esta antigua manifestación bruselense, específicamente dedicando la celebración a la entrada triunfal de Carlos V a Bruselas, previendo, además, positivas repercusiones económicas para la ciudad. Ante el éxito de esta representación, se decidió repetirla los años siguientes. Fue el origen del Ommegang actual.



(1) Banco de imágenes Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-del-ommegang-en-bruselas-procesion-de/d0d8752d-b012-45d4-a1b1-93ac07c20c12>



▲ El oficio de arquero recreado en el Mercado Medieval de Etterbeek 2017. ©Patricia Parga-Vega.

Mercado Medieval de Etterbeek

Desde hace un cuarto de siglo, el Mercado Medieval de Etterbeek, uno de los acontecimientos imprescindibles del calendario festivo de Bruselas, permite a un siempre creciente número de participantes realizar un viaje inolvidable por los recovecos del tiempo, para descubrir el folclore y las tradiciones de la Edad Media. Una fórmula que parece funcionar de maravilla y, que sumerge a expositores y visitantes, durante tres días, en un ambiente mágico en el Parque del Cincuentenario.

Gracias al programa de esta edición número veinticinco, redescubrimos numerosos oficios antiguos: fabricante de arcos y flechas, guarnicionero, herrero, alfarero, tornero sobre madera, carpintero de obra, maestro cordelero, cantero, panadero, entre otros. Hubo una reconstitución de un decorado de época absolutamente realista gracias al trabajo de la Compañía de Francos Arqueros de Braine-le-Château y Lutz Sösser, y una demostración de combates a la espada por parte de los caballeros de la Compañía Armatí Peregrini y de la Federación Belga de Esgrima Medieval. Igualmente pudimos presenciar la recreación de un asentamiento de artesanos, a cargo de la compañía medieval la Mesnie⁽²⁾ du maître Dragonnier.

Es importante señalar que fue en el siglo XII cuando surgieron las grandes ferias en Centroeuropa,

Italia e Inglaterra, entre las cuales fueron muy afamadas las de Saint Ives, Winchester, Northampton y Boston. Pero las más concurridas fueron las grandes ferias de la Champaña, en particular Provins y Troyes, que tenían dos ediciones anuales. En todas ellas, los mercaderes italianos comerciaban con productos adquiridos en los países del Mediterráneo y a su vez compraban otros de la Europa del Norte, como paños y lana, muy apreciados en las ciudades del sur. Sobre estas ferias sentó sus bases el comercio internacional del Medioevo. Transcurrían entre cuarenta y cincuenta días desde la celebración de una de ellas a la siguiente iniciándose el ciclo en marzo, con la primavera, y acabando antes del inicio del invierno, en noviembre.

En la actualidad, quienes recrean estas instancias son las compañías compuestas por apasionados ese período histórico. Tienen orígenes diversos y sorprendentes. La Compañía Medieval la Mesnie du maître Dragonnier es dirigida por Nicolas Capel, Baron-Farge de Falcon, Bistre d'Orbas y embajador de la Orden de Caballeros de Rondmons, Suiza. Sin embargo, Maestro Draco es el nombre con el que se presenta. Artesano vitivinícola, creador de Vinos Medievales Draco y estudioso de todo lo que concierne dicha época, nos explica la instalación del asentamiento y su participación en el Mercado Medieval de Etterbeek:

“ Toda la representación del asentamiento de

(2) Mesnie, del francés antiguo ‘cohabitantes’, ‘familia’, designa un conjunto de personas que viven en comunidad, ya sea que tengan o no un vínculo de sangre. Este concepto se opone al de linaje.



▲ Estandartes en el Parque Cincuentenario. ©Patricia Parga-Vega.



▲ Oficio de herrero. ©Patricia Parga-Vega.



▲ Tiendas en el Mercado de Etterbeek. ©Patricia Parga-Vega.



▲ Trabajo en el torno, Etterbeek. ©Patricia Parga-Vega.

mercaderes (1280-1340) ha sido estudiada y asesorada por investigadores universitarios. Las tiendas, los materiales y el modo de vida se recrean durante el tiempo del mercado o la feria de la manera la más precisa posible. Es así como la Mesnie puede hacer al público descubrir la riqueza y complejidad de un período de la historia que nos apasiona. Los oficios artesanos, como el maestro cordelero; la elaboración de velas de cera; el tejido y la confección de telas y vestidos; la gastronomía; los cuidados y la higiene. En definitiva, la forma de vida de una época lejana pero que sentó las bases de la civilización y el comercio actuales”.

También conversamos con Delphine, una joven psicóloga integrante de la misma compañía, quien, junto a su compañero, dedica su tiempo libre a cultivar sus conocimientos sobre el final del período vikingo (siglo XII), cuando éstos viran hacia el sedentarismo y se insertan en las comunidades. Participó de la recreación del espacio de vida cotidiana en las tiendas, una suerte de sala de estar, “donde las mujeres reposaban y vigilaban a los niños más pequeños que jugaban en el suelo”.

En ese espacio denominado “Higiene y cuidados”, Delphine realiza un taller para exponer, de manera general, sobre la higiene y los cuidados corporales que se daba la gente en los siglos XII y XIII. Son saberes recuperados tras el estudio de la literatura de la época.

“Pese a lo que se cree, la gente era extremadamente limpia en aquella época, se bañaban varias veces en el día. ¿Por qué el baño? Simplemente, porque había un simbolismo muy fuerte, un paralelo entre el cuerpo y el espíritu. Por tanto, mantener el cuerpo limpio significaba que su alma estaba limpia”.

Pero no sólo se contentaban con el aseo. Delphine ha reproducido aceites esenciales utilizados en esos tiempos.

“He preparado un extracto de rosa, uno de los productos más reputados en la época por su pureza y por la belleza de la flor. Se creía que utilizando ese tipo de productos uno se apropiaba de sus características. Los mejores secretos eran transmitidos de boca en boca entre las mujeres. En la época era prioritario mantenerse jóvenes y bellas, porque si se mantenían jóvenes no arriesgaban perder a sus maridos; hay que saber que las mujeres se casaban alrededor de los trece a catorce años y tenían hijos prontamente, por lo que a los veinte la piel ya no estaba igual de fresca. En aquel período ya

existían productos tales como el desodorante de piedra de alumbre o las máscaras, preparadas con aceite de ricino y aloe vera.

“También había polvos para aclarar la piel, porque era indispensable tener la piel clara ya que ello simbolizaba que no se trabajaba al exterior, y por tanto se era parte de la nobleza. Las mujeres se teñían el cabello, siendo el color rubio y límite rojo los más apreciados. Por ende, se decoloraban con recetas en base a la orina de la mañana, que dejaban reposar sobre los cabellos. También eran habituales la depilación a la cera de abeja y la utilización de pinzas depilatorias, así como el uso de crema dental a base de sal gruesa y anís. Una innumerable cantidad de ritos de cuidados y belleza eran frecuentes e imprescindibles”.

Delphine es una joven de 29 años que desde niña adoró la historia. Junto a su compañero asistían regularmente a las ferias medievales disponibles en la agenda cultural.

“Cuando escuchábamos hablar de una feria medieval, nos desplazábamos y pasábamos el día allí para informarnos, tomar contacto con las compañías, seguir una formación, etcétera. Y de una cosa a otra, uno crea contactos hasta que fuimos invitados a sumarnos a la Compañía de la Mesnie du maître Dragonnier. Ésta es nuestra tercera temporada, es decir que participamos una decena de fines de semana al año, por ahora sólo en la región Valona. Ambos trabajamos y ésta es una actividad complementaria, por amor y pasión. Sabemos de las excelentes ferias medievales de España y del sur de Francia, y me encantaría pasar una semana en alguna de ellas, pero por el momento sólo participamos en Bélgica”.

Pese a que podría pensarse que los miembros de la Mesnie viven todo en tiempo de esta manera, no es así. Delphine cuenta que “es divertido durante un par de días dormir en el suelo y en las tiendas; pero es duro no poder acceder a servicios higiénicos, pasar frío y dormir poco o casi nada... Es el lado menos glamoroso del período medieval, pero que se soporta momentáneamente porque la experiencia es fabulosa”.

Una agenda completa con las ferias, mercados y representaciones medievales está disponible en la página web de “Medieval e Histórico. Festivales en Europa”: <http://es.allexciting.com/medieval-historical-festivals-europe/>



▲ Delphine Lambert y Jérôme Blanco Ferrero. ©Patricia Parga-Vega.

Bibliografía:

Cuéllar, M.C. y Parra, C. Las ferias medievales, origen de documentos de comercio. En Real, Jiménez, Pujante y Cortijo ed. *Ecrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, Valencia, 2001.

Una extraordinaria mujer del siglo XII: Inabarcable Hildegarda

Por María Eugenia Meza Basaure

“Las visiones que he visto, no ha sido en sueños, ni durmiendo, ni en el delirio, ni con los ojos del cuerpo, ni con los oídos del hombre exterior, ni en los lugares retirados, sino bien despierta, con toda mi atención, con los ojos y los oídos del hombre interior; en los lugares descubiertos”.

(Hildegarda de Bingen, *Protestificatio, Scivias*)

No resulta nada fácil, en el siglo XXI, imaginarse la vida de las mujeres del Medioevo europeo. Menos aun, con siglos de desconocimiento sobre una época que ha tenido tan mala prensa. Estudios recientes, sin embargo, han arrojado luz sobre aspectos, en especial de su etapa feudal, que permiten un dibujo más cierto y menos tenebroso respecto a los siglos que van desde el X al XII.

Justamente, a punto de iniciarse esta última centuria nació Hildegarda von Bingen (Hildegarda de Bingen, en su transcripción castellana), una extraordinaria mujer – física, filósofa, naturalista, compositora, poetisa y lingüista– de la que se ha conservado poemas, canciones, recetas de medicina, centenares de cartas para humildes y poderosos, además de escritos que son verdaderas enciclopedias sobre herbolaria y fauna. Y, sobre todo, textos visionarios, que componen el relato de todo lo que vio desde que, a la edad de 43 años, recibiera la orden divina de dejar testimonio de sus visiones y audiciones.

Si Hildegarda hubiera vivido un siglo después, nadie la habría salvado de la Inquisición. Pero en el XII las cosas eran distintas y fue la propia Iglesia Católica la que bendijo su don y la animó a que lo compartiera.

Si hacemos cronología, a los 8 años, sus padres, Hildebert y Mechtild de Bermesheim, pertenecientes a una familia alemana noble, la entregaron a la Iglesia Católica como diezmo, ya que fue la décima en nacer, en fecha cercana al momento en que, en 1099, la Primera Cruzada llegaba a Jerusalén.

Quedó al cuidado de Jutta von Spannheim. Llevaba a cuestas y en silencio cinco años de visiones; bastante más tarde se las confiaría a Jutta, que fue su instructora y a quien sucedió en la responsabilidad de regir a las mujeres del convento.

El 1 de noviembre de 1112, cuando Hildegarda tenía 14 años, ambas dejaron el castillo de Uda von Gollheim en que vivían, para entrar a la celda de clausura del

monasterio de monjes benedictinos de Disibodenberg. Se ha descrito el lugar como “un pequeño recinto construido en piedra, con una pequeña ventana que se utilizaba para la comunicación con los monjes y para pasar la comida”⁽¹⁾. En cuanto a su disciplina, tanto en la biografía de Jutta como en relatos de Hildegarda se insiste “en la severidad de sus prácticas ascéticas”⁽²⁾.

A los 38 años, Hildegarda empezó a liderar no ya una celda con pocas personas, sino un verdadero convento femenino dentro del monasterio benedictino. Permaneció allí hasta que el suicidio de una monja embarazada y una consecuente visión la animaron a pedir que las dejaran separarse. Le dijeron que no, por lo que cayó en una de las tantas dolencias que la llevarían a pasos de la muerte. Logró su objetivo, no sin considerar que la empresa había tenido para ella un costo similar al de Moisés sacando a los judíos de Egipto, y fundó un primer convento en Rupertsberg, una colina de Bingen cercana al río Rin y luego un segundo, en Eibingen, que funcionó en forma paralela, dada la cantidad de jóvenes y familias que deseaban estar cerca de ella. En ambos, la normativa no fue tan austera, porque no lo necesitaba: la llegada de las visiones no respondía a la lógica de elevarse mediante la aflicción del cuerpo; eran un don.

“Desde mi infancia, antes de que mis huesos, mis nervios y mis venas se hubieran afirmado, hasta ahora que soy septuagenaria, siempre veo en mi alma esta visión. Según la voluntad de Dios, mi alma sube a las alturas del cielo, a las diversas regiones del aire, o bien se pasea entre pueblos diferentes, aunque habiten regiones lejanas, sitios desconocidos... La luz que veo no es local, sino infinitamente más brillante que la nube que envuelve al sol... Para mí esta luz se llama sombra de la luz viviente. Así como el sol, la luna y las estrellas se reflejan en el agua, así los escritos, los discursos, las virtudes y algunas obras humanas revestidas de formas resplandecen en esa

luz. Conservo durante mucho tiempo el recuerdo de todo lo que he visto y aprendido en esta visión; de modo que recuerdo en qué momento vi y aprendí; simultáneamente veo, oigo, sé, y aprendo en un instante lo que sé. Lo que no veo en esa luz, lo ignoro”⁽³⁾.

Tras una vida llena de logros y una serie de episodios de enfermedades que la postraban con dolores indecibles, murió a los 81 años, una edad inhabitual para la época, en que la media de vida para las mujeres oscilaba entre los 33 y los 50 años. Hay escritos que dicen que cuando “estuvo cerca su muerte, se multiplicaron las ‘señales de fuego’, mientras que aparecía una claridad nueva, ‘parecida al círculo lunar’”⁽⁴⁾. Otros afirman que el día de su muerte en el cielo aparecieron dos arcoíris brillantísimos.

La Iglesia Católica la honró en vida, reconociéndola el papa Eugenio, en el Sínodo de Treveris en 1147-1148, como “auténtica, fidedigna y en todo semejante a los antiguos profetas”. Recientemente, en octubre de 2012, Benedicto XVI le dio el rango de Doctora de la Iglesia.

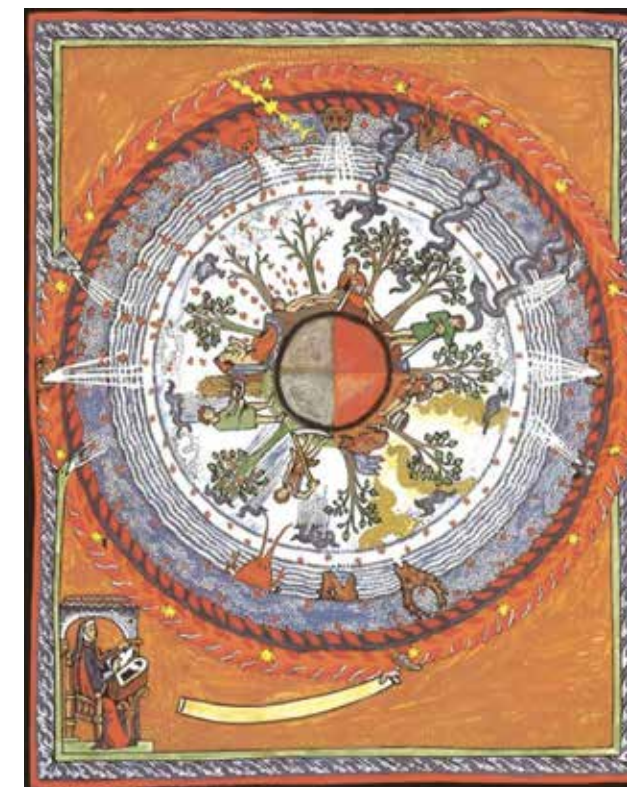
Extraña, especial, vasta

Aunque había estudiado latín, Hildegarda no escribió sus textos visionarios, sino que dictaba lo que veía y oía a un secretario. Primero fue el monje Volmar y luego la monja Richardis, aunque según otros expertos la segunda persona en trabajar con ella habría sido Guibert de Gembloux, de quien fue directora espiritual y que dejará un texto biográfico incompleto sobre ella. Tampoco dibujaba; las miniaturas que acompañan sus palabras también son obra de terceros, iluministas que interpretaron fielmente lo que ella les decía.

Sus obras se dividen en tres etapas, correspondientes a los conjuntos de visiones más importantes que tuvo, comenzando por aquel en que recibió la orden de escribirlas.

Lo que veía y escuchaba era tan complejo que su transcripción podía tomar años e inspirar incluso obras que no provinieran de la visión propiamente tal, como el *Ordo virtutum*, drama litúrgico, y las más de 70 obras para ser cantadas en el convento, que han sido recopiladas en la *Symphonia armoniae celestium revelationum* (*Sinfonía de la armonía de revelaciones divinas*), traducidas al castellano por un equipo de investigadoras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (ver entrevista) y que se corresponden con la primera experiencia.

La primera visión, de 1141, originó la escritura, entre 1151 y 1158, de la ya mencionada *Symphonia*; de *Physica* o *Libro de las medicinas simples* –nueve volúmenes sobre las propiedades curativas de plantas, árboles, animales, metales y piedras preciosas–; de *Causae et curae* o *Libro de las medicinas compuestas* –tratado médico en cinco volúmenes, en que habla sin tapujos de sexualidad femenina, e incluso del orgasmo–, y de *Scivias* (*Conoce los caminos*), único basado en veintiséis visiones que recorren la Creación, la Caída, la Lucha de Jesús contra el mal y finaliza profetizando el Juicio Final.



▲ Humanidad y vida. Forma parte del libro *Scivias*. Primera visión de la parte VI del texto.



▲ Iluminación que acompaña a la tercera visión de la primera parte del *Scivias*.

(1) y (2) Cirlot, Victoria. Hildegarda de Bingen: vida de una visionaria. En *Duoda*, Revista dl Estudis Feministes N°17, 1999.

(3) Von Bingen, Hildegarda. Carta a Guibert de Gembloux. Traducción de Victoria Cirlot.

(4) Pernoud, Régine. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Ediciones Juan Granica, Barcelona, 1982.

Aún se conserva el manuscrito original con 35 miniaturas que ilustran las visiones. La medievalista francesa Régine Pernoud dice de él que es “una obra extraordinaria, una verdadera enciclopedia del conocimiento del mundo del siglo XII, pero que se refiere también a problemas teológicos que la Iglesia todavía no había resuelto, y se extiende a los terrenos de la poesía y de la música”. Aparece aquí, por primera vez en sus obras, la figura femenina de la Sabiduría (*Scientia Dei*), una mujer de rostro radiante que es terrible y suave a la vez. Incomprensible para los humanos, fuente de la enseñanza visionaria que le habla, formaría parte del interior de la Trinidad, como la Novia de Dios o la Novia del alma. Esta figura femenina, que aparece en los libros del *Antiguo Testamento* (*Proverbios*, *Eclesiastés* y en el *Libro de Job*) podría equivaler a la Shejinah, presencia femenina que hace parte del Dios único en el mundo hebreo que creó dichos textos. Lo femenino, tanto en sus aspectos místicos como en lo que al cuerpo se refiere, ocupó buena parte de los escritos de Hildegarda.

Al terminar con la labor de la primera, en 1158, cuando tenía ya 60 años, le sobrevino la segunda visión, esta vez como un hombre maravilloso que, hasta 1163, la inspiró para escribir *Liber vitae meritorum*, considerada su segunda obra profética y en la que relata la llegada de la tercera revelación: “Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron gotas de suave lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a San Juan Evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación”.

Esta experiencia quedó vertida en *Liber divinorum operum*, su última obra vaticinadora, traducida también por el mismo equipo de estudiosas de la Universidad de Chile, que le tomó diez años. Se trata de una suerte de ética cristiana, en la que debaten vicios y virtudes

Durante todos esos años, su epistolario, aún no suficientemente estudiado, implicó también la redacción de piezas magníficas dirigidas a emperadores como Federico Barbarroja, a los Papas, a San Bernardo y a seglares, en las que sentó sus posiciones políticas y teológicas, así como críticas al quehacer de los hombres de iglesia y recomendaciones médicas. En una carta dirigida a Guibert de Gembloux, le cuenta cómo son sus visiones ahora que ha envejecido: “(...) de vez en cuando, y no con mucha frecuencia, percibo en esta luz otra luz, a la que nombra luz viviente, que, mucho menos que la anterior, puedo decir de qué modo la Veo. Pero, desde el momento en que la contemplo, toda tristeza y todo dolor es arrancado de la memoria, de forma que adquiero las maneras de una simple niña y no de una mujer vieja”.

Otra misteriosa obra suya es la *Lingua ignota*, un idioma que poseía un alfabeto de 23 caracteres y un glosario de 900 palabras en que nombra a seres de la tierra y del cielo.

Hildegarda insistió siempre, en libros y correspondencia, en que ella sólo transmitía, que era un instrumento de la divinidad. Usando un recurso que hasta mucho después usarán las monjas letradas, afirmará constantemente su pequeñez, ensalzando a la voz que le habla y la obliga a asumir una tarea que, en principio, le pareció que la excedía. De hecho, tras la primera visión, sin animarse a escribir, enfermó gravemente y se recuperó sólo cuando asumió su deber. No es de extrañar. Una de sus estudiosas actuales, Victoria Cirlot, poniéndose en el contexto histórico, se pregunta:

“¿Quién es ella para escribir? Escribir es una tarea de hombres. Si hasta una escritora en pleno siglo XX confesaba que escondía a sus amantes de turno los capítulos de su novela, ¿cómo no iba a enfermar Hildegarda de Bingen?”⁽⁵⁾

La vida de Hildegarda no fue sólo libros: dirigió como *magistra* dos conventos, tarea nada menor; era visitada a diario por enfermos que buscaban –y se dice que encontraban– cura en sus preparaciones a base de hierbas que cultivaba en el jardín del convento; y realizó cuatro viajes por Alemania para predicar en plazas e iglesias.

Pese a esa intensa y ocupada existencia, sin duda, su “teología hecha imágenes” y los aspectos científicos de sus profecías, llaman la atención hasta hoy⁽⁶⁾ y ameritan que se haya dicho que preannunció la ley de atracción, la acción magnética de los cuerpos, la ley de la degradación de la energía, el sol como centro y los mecanismos de la circulación sanguínea.

Su obra es un conjunto misterioso tanto en su contenido como en su origen: ¿verdaderamente le hablaba Dios? ¿O eran sus visiones producto de fuertes jaquecas como ha intentado demostrar el historiador de la medicina Charles Singer? O quizá, como tienden a pensar algunas de sus estudiosas actuales, fue una estrategia para enseñar teología y transmitir sus propias ideas, discurrida por una mujer inteligente y hábil que, pese a su reconocido analfabetismo era, paradójicamente, muy instruida. Tal vez hablar de visiones se le antojó la mejor manera de, en un mundo de hombres, encontrar respeto y ejercer ascendencia.

Fuentes:

*Cirlot, Victoria. Hildegarda de Bingen: vida de una visionaria. En *Duoda*, Revista dl Estudios Feministas Nº17, 1999.

*Deploige, Jeroen. *Hildegard de Bingen y su libro Scivis. Ideología y conocimientos de una religiosa del siglo XII*. Aspirante del Fondo de Investigación Científica, Flandes. En línea en: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/10/jdepoglietrad.html>

*Góngora, María Eugenia. Hildegard von Bingen: imágenes de la sabiduría y tradición sapiencial. En *Teología y Vida*. Vol. XLVII, 2006. Pág. 352-367. En línea en: www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492006000200016

*Pernoud, Régine. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Ediciones Juan Granica, Barcelona, 1982.

(5) Cirlot, op.cit.

(6) Si bien sus textos fueron reconocidos durante los siglos XII y XIII y luego en la primera mitad del siglo XIX, ha vuelto a ser de interés a partir de fines del siglo pasado. Su nombramiento como Doctora de la Iglesia fue motivo de seminarios y publicaciones en Europa y América Latina.

Las mujeres en un siglo diferente

Coinciden los medievalistas en que el siglo XII en Europa fue un siglo especial; más libre, si se quiere, en el que las mujeres –de la clase alta, naturalmente– comenzaron a hacerse notar. Los documentos conservados permiten rescatar un conjunto de nombres que, ya fuese por su sapiencia, su capacidad educadora, su santidad o sus amores, pasaron a la historia. Interesante, al respecto, es la lectura de los tomos titulados *Mujeres del siglo XII*, del historiador Georges Duby.

Tenían responsabilidades cotidianas y vivieron la aparición e instalación de la cortesía y las buenas maneras, pero su existencia fue muy diferente según dónde hubieran nacido.

Si les había tocado la desdicha de venir al mundo en el campo, estarían encargadas de todas las tareas domésticas, más el ganado y el huerto o las tierras de cultivo; si permanecían solteras o eran viudas sin dinero, deberían trabajar fuera del hogar como hilanderas, lavanderas, cocineras, braceras o jornaleras. Ahora bien, si eran nobles, tampoco la tendrían fácil: en el castillo estarían a cargo de empleados y familia; habrían sido dadas en matrimonios que servían para sellar pactos políticos o de conveniencia económica, no podrían participar en política y siempre pertenecerían a un hombre, ya fuera al padre, el hermano, el esposo o el hijo. Hoy se sabe que cultivaron el conocimiento, porque constituyeron un espectro social no analfabeto, sabían idiomas y estaban educadas en ciencias y en música. Muchas de ellas se dedicaron a la educación, ejerciendo de maestras de sus propios hijos e hijas y extendiendo esa tarea a los niños y niñas de otras mujeres del castillo, menos instruidas que ellas.

Y quedan las que se fueron a conventos, por verdadera vocación o por rebeldía, huyendo de un matrimonio obligado. Allí, aunque en medio de mucha disciplina y ascetismo, pudieron estudiar y gozaron de una cierta libertad, siendo las abadesas de los conventos mujeres muy versadas.

Más allá del caso de Hildegarda, hay documentada la existencia de otras grandes de la época, como Herrada de Lansberg, en Alsacia, quien hacia 1175-1185 redactó el *Hortus deliciarum* (o *Jardín de las delicias*), obra enciclopédica, desaparecida en el siglo XVII tras un incendio de la biblioteca en que era conservado. En sus 255 páginas de gran formato y 68 menores, estaba narrado todo el conocimiento que ella consideró imprescindible para las monjas. Hoy las 336 miniaturas que lo acompañaban, copiadas en gran tamaño en las paredes del monasterio de Santa Odila, permiten asomarse a la vida cotidiana de entonces, ya que representan instrumentos del campo, armas, vestimentas, marionetas y retratos de monjas con sus largos hábitos, capas y velos.

Fuera del convento, en el siglo XII, hubo un grupo de mujeres, las beguinas, que dedicaron su vida a la experiencia religiosa pero sin estar enclaustradas. Se dedicaron a la protección y cuidado de los indefensos y, además, a traducir a lenguas comunes obras vinculadas con Dios, con quien decían tener contacto directo.

La aparición de las ciudades, y con ellas de los centros de estudio, abrió otras posibilidades. Se sabe que tanto en Bolonia como en Montpellier hubo mujeres especializadas en ginecología, en las escuelas de medicina.

Hablan los especialistas chilenos:

“Parte de su obra sólo fue reconocida a partir del siglo XIX”



María Isabel Flisfisch es una de las expertas, reconocidas mundialmente, en la obra de Hildegarda de Bingen. En la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, de la que fue decana, lleva años analizando su obra y sus aportes están publicados en Europa. Ahora, junto al profesor Francisco Conejera y a un alumno ayudante, dan los últimos toques a la traducción de parte de una de sus obras no visionarias: *Physica*.

Trabajó con Humberto Giannini en la década de los 80 –y publicó en Chile y España–, un poco a contrapelo de la realidad universitaria de la época, traducciones de obras de Aristóteles, Santo Tomás y Roberto Grosseteste. Llegó al tema de las mujeres en la Edad Media impulsada por otra docente, María Eugenia Góngora; pero mientras esta última buscaba investigar en la vida de las mujeres medievales, el interés de la profesora Flisfisch seguía enfocado en la traducción de textos filosóficos de la época.

“No he hecho un análisis histórico, ni feminista de estos textos. Más que dedicarme a la historia de las

mujeres, me interesa la traducción de sus obras, traerlas al mundo hispanoparlante”.

Con un primer equipo liderado por la profesora Góngora, ganaron un proyecto en Bélgica, con académicos de Gante y Amberes. Llevaron adelante estudios y una serie de coloquios tanto en Chile como en Europa, y después de los 900 años del nacimiento de Hildegarda publicaron en Chile las ponencias del coloquio *Mujeres de la Edad Media. Escritura, visión, ciencia y*, en Bélgica artículos en *La voz del silencio*. Más tarde, en España, tradujeron y editaron *Hildegarde von Bingen: Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* (Editorial Trotta, Madrid) e hicieron la traducción y análisis de una de las obras mayores de la llamada “sibila del Rhin”: el *Libro de las obras divinas* (Editorial Herder, Barcelona).

“Publicarlo fue un logro importante para nosotros en Chile, donde no siempre tenemos abiertas las puertas al estudio de temas como éstos, porque es difícil entender que alguien acá pueda dedicarse a algo que está fuera de la realidad del país y del mundo –dice María Isabel Flisfisch–. Como equipo fue muy importante que, con gran esfuerzo y apoyo de Conicyt, hayamos logrado tener un impacto fuera”.

El equipo se dividió, tomaron diversos caminos, pero ella persistió con Hildegarda. Ahora, sin financiamiento, está en una tarea que califica de “titánica”: la traducción de parte de un libro enciclopédico, *Physica*, en que la autora medieval abordó las plantas medicinales. Están en la etapa de revisión y pulido, antes de enviarlo a Barcelona, a la misma casa editora Herder.

“Ella tenía un herbolario. Cada monasterio poseía uno y con una estructura muy definida: plantas medicinales, plantas aromáticas, de cocina. Había caminos interiores y un orden para ser plantados. Eso ya lo tenía en Disibodenberg y lo reconstruyó en Rupertsberg. Y existía un dispensario, adonde llegaba la gente a consultarle –explica Francisco Conejera y continúa–. Al parecer, experimentaba en medicina. Se supone que conocía los manuales de la época, como el texto de Dioscórides, pero no lo ocupaba. Mientras él hacía una descripción física de las plantas y luego indicaba para qué sirven, ella hacía una descripción metafísica. De la rosa, por ejemplo, dice que es cálida y es seca, que crece en lugares húmedos. Y después continúa con sus recetas”.

A la inversa que en los libros sobre las visiones, acá “hay pocos acápites en los que habla de Dios. En algunos habla del Diablo, de plantas que lo espantan o lo ayudan si se mal usan. Da la sensación de que ella está entregando un manual práctico para que se traten las enfermedades”, comenta la profesora Flisfisch.

El profesor Conejera complementa la idea: “*La Physica*, o *Libro de las medicinas simples*, tiene una introducción que habla de cosmología: el hombre, el cuerpo humano, se parece a la naturaleza, dice. Las piedras son los huesos, la sangre son los ríos, y hay un relato de lo bueno y de lo malo para cada cosa con respecto al hombre. En el caso de *Causae et curae* o *Libro de las medicinas compuestas*, hay un prólogo absolutamente canónico, que habla de Dios como causa de todo, de lo bueno y de lo malo. Dios nos manda las enfermedades para fortaleza de nuestra fe y las cura como premio”.

La Physica tiene un orden alfabético tergiversado con una cierta lógica. Eso no fue obstáculo para ellos, como sí lo fueron los términos transcritos por su secretario ya no en latín sino en alemán antiguo y, por otra parte, las traducciones al alemán no del todo acertadas. Habla el profesor Conejera.

“Hemos tenido problemas en la identificación de algunas plantas, como la cebolla. Cuando Hildegarde habla de cebolla nueva, tradujeron el término como cebollín. Y colocan el nombre científico del cebollín; sólo que ese cebollín llegó a Europa en el siglo XVI, proveniente de China. Al final hicimos lo que bautizamos como ‘notas ñoñas’, explicando que ella anotaba la misma planta en sus distintos estados de crecimiento”.

Más allá de la fama puntual de sus recetas y de la cantidad de personas que iban al dispensario a ser tratadas por ellas (y muchas veces sanadas milagrosamente, como se ha dicho), los investigadores han concluido que la relevancia de su obra medicinal fue tardía.

“En el prólogo decimos que Hildegarde, en cuanto a medicina, no fue muy famosa, que su libro no fue exitoso. ¿Por qué? Porque sólo existen cinco manuscritos, muchos descubiertos ahora, lo que indica que no estuvo en todas las bibliotecas de Europa, que mucho no se guardó y se perdió. Se supone que había un gran libro con todos sus textos en Rupertsberg que, al parecer había sido consultado, y del que su segundo secretario sacó *Causae et curae*, única obra suya que explica tratamientos médicos. Pero también estuvo perdido y se descubrió en el siglo XIX, cuando un obispo lo encontró y publicó en una revista del Vaticano. Hasta ese minuto nadie sabía que existía.

“Y el de la *Physica* –continúa Conejera– también se empieza a trabajar en el siglo XIX, a partir de la publicación de sus obras completas en una colección de Patrología Latina en Francia. En 1830 se descubre en Estrasburgo una publicación de un texto del siglo XVI con los resultados de una comisión de eruditos que buscó libros de medicina medievales. Ese libro, que también estuvo perdido, se llama *Codex argenteratus* e incluye este de Hildegarde”.

Ahora, en cambio, es posible encontrar en Internet ofertas, ya sea en Alemania o en Estados Unidos, de medicinas realizadas siguiendo sus recetas. Pero, asegura el profesor Conejera, “objetivamente hablando, hoy lo único que existe en farmacias de lo que ella descubrió es el Árnica. O sea, lo que hay en sus libros no tiene nada que ver con la medicina tradicional”.

Manipuladora y voluntariosa

De tanto leerla y estudiarla, hablan de ella como si fuera una conocida muy cercana:

“Yo creo que fue de una personalidad muy fuerte –dice la profesora Flisfisch–. Se enfrentó no sólo a los curas, separándose del convento de los benedictinos, sino que siempre expresó de modo claro su posición ante a las autoridades y al poder eclesiástico. Eso es inédito en ese siglo: que una monja, por mucho que hubiera sido abadesa, se enfrentara a un emperador y le dijera que no está de acuerdo y le indicara lo que ella hubiera hecho. E incide en la toma de decisiones. Otra cosa interesante es que era muy manipuladora. Ella se enfermaba de muerte cada vez que no le hacían caso o no la escuchaban. Yo creo que no

tenía ninguna enfermedad y que se murió de vieja no más. Era llevada de sus ideas.

“Creo también que era muy agallada; si bien se refugiaba en esto de ser mujer, débil y enferma, hacía utilización de esto. Una vez estuvo por años luchando contra una posible excomunión porque bajo su responsabilidad hizo enterrar a un hombre en terreno consagrado que, según la ley católica, no lo merecía. Ella se sentó en su idea de que esa persona tenía tanto derecho como cualquier otra a ser enterrado allí. Le dijeron que no y ella se enfermó de muerte. Pero no se murió”.

Pese a que ella asegura en sus escritos visionarios no saber nada más que lo que Dios le revela, ellos piensan lo contrario.

“Era una ávida lectora. El convento benedictino debió haber tenido una gran biblioteca y yo creo que manipulaba al cura bibliotecario y obtenía todos los libros que quería. Y su primer secretario también le conseguía libros” –dice Flisfisch y Conejera agrega–: “Uno puede hacer una pequeña cronología con sus comentarios sobre las plantas, basándose en las cartas, que va de menor a mayor. Cartas del comienzo en que hay una información muy básica mientras que en las últimas, hay tratamientos completos. Las cartas fueron más difundidas porque era material canónico”.

Las cartas parecieran ser una fuente inconmensurable de conocimiento sobre ella. Esas que les escribía por igual al Papa, a Federico Barbarroja o a los seglares que le pedían consejos de salud.

“Era una mujer muy creativa. Eso se ve en las cartas. Las cartas se han trabajado poco, se han traducido, hay estudiosos que han tratado algunos temas, pero no se han estudiado a fondo. Me interesan mucho”, afirma Flisfisch, quien, pese a dar por cerrado para ella el tema Hildegarda, no deja de tener claro que falta que traduzcan sus textos sobre la fauna, también parte de *Physica*, y, por cierto... las cartas.



▲ Volúmenes del trabajo publicado por María Isabel Flisfisch.

¿Tuvo visiones Hildegarda? Parte de lo que escribió ¿le fue revelado? Responde la profesora:

“Desde mi particular punto de vista, como una persona poco enterada de estos temas, creo que las visiones tienen un valor principalmente poético, más que místico. La belleza de estos textos es muy rica. Cuando uno los lee en latín se da cuenta de que hay algo importante en este texto que va más allá de que si Dios le dijo que escribiera o no. Creo que ella utilizó esa cosa visionaria para hacer cosas que en esa época no era habitual aceptar a una mujer, como plantear sus puntos de vista políticos o eclesiásticos al Papa o al Emperador.

“Ahora, si ella efectivamente tenía estas visiones, no me queda muy claro... no sé si creo que una persona, sin estar enferma, pueda tener estas visiones. Pero esa es una interpretación mía y desde hoy, con lo cual no estoy diciendo que no sea muy interesante el escrito que surge de la visión y que es importante estudiarlo, verlo, analizarlo. Yo creo que la fe es una cuestión súper importante para el ser humano. Pero soy de poca fe, así es que poco puedo decir al respecto”.



▲ Los profesores Francisco Conejera y María Isabel Flisfisch.

La mirada medieval a través de los *Beatos de Liébana* de los siglos X al XII

Por Mirsa Acevedo Molina ⁽¹⁾

Los *Beatos de Liébana* son códices cuyo contenido fundamental es el *Comentario al Apocalipsis* escrito en el siglo VIII por un monje cantábrico llamado Beato; de ellos, lo que ha llegado hasta nosotros son las copias producidas entre los siglos X y XIV. Estos códices propiamente hispanos están tan profusamente iluminados, que nos pueden permitir reflexionar acerca de variados aspectos de la sociedad de la época, lo que me ha llevado a estudiarlos como objetos visuales, tanto como en sus posibilidades de ser fuente para una historia de la mirada en la Europa medieval.

En esta ocasión quiero mostrar cómo hay ciertas discusiones teológicas que influyen sobre la forma de valorar la visión y los sentidos del hombre, por un lado, y sobre los modos de representación, por otro. Para ello me detendré en el análisis de imágenes y textos apocalípticos de los *Beatos de Liébana* previos al siglo XII.

Una de estas discusiones refiere a la relevancia del sentido de la vista para el conocimiento de la verdad, entendida como el conocimiento de Dios. El problema se plantea aproximadamente de este modo: si Dios es único e infinito, ¿cómo puede haber un acercamiento a él, por parte de cuerpos finitos, falibles, individuales, que somos nosotros? La pugna dentro del cristianismo tardoantiguo y altomedieval es de una gran riqueza y contiene herencias clásicas, judías y orientales. Hay autores que van desde la negación total del poder del hombre –como Orígenes–, hasta quienes lo rehabilitan –como Agustín o Juan Escoto Eriúgena–, pero hay que recordar que todos parten de la idea de “la caída”, del pecado original.

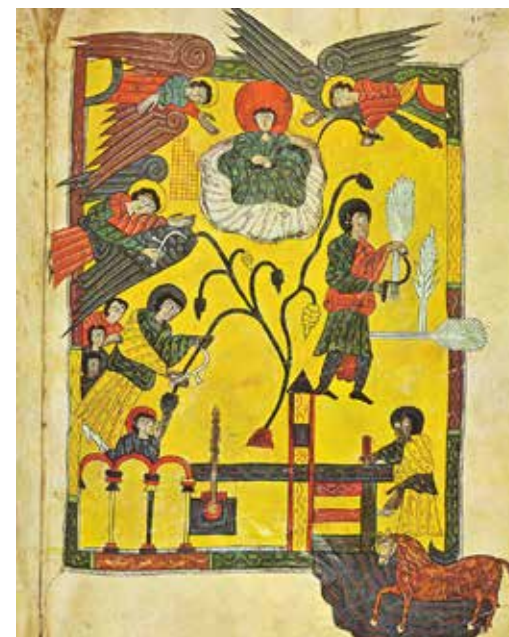
Un buen ejemplo de esta pugna, que nos permite acercarnos además al análisis de las miniaturas de los *Beatos*, es el que se establece a partir de la respuesta de Ireneo a los gnósticos. En ella reivindica la belleza de la creación hecha por Dios con sus propias manos, dignificando así el cuerpo humano y sus facultades, entre las cuales, la visión del mundo tal como es, permitiría “revelar a Dios”, entendiendo que tanto la naturaleza como el hombre son sus imágenes. Besançon en *La imagen prohibida* (2003) plantea una interesante hipótesis acerca de la influencia de ambos polos de esta disputa para el arte cristiano: a partir de Ireneo, habría un tipo de arte que es “de este mundo”, que permitiría el *transitus* desde las cosas terrenas al más allá,

sin necesidad de desvelar los misterios, dado que reconoce que la verdad, en parte, está aquí mismo. Este arte que muestra lo que nosotros llamaríamos hoy la naturaleza, el paisaje y la cultura, puede encargarse también de difundir la historia santa, que es una guía para el camino de la salvación. Al contrario, la mirada gnóstica daría curso a un tipo de arte que quiere traer el trasmundo hacia aquí, porque quita valor sagrado a lo corporal, terreno y, en cambio, prefiere el silencio, creyendo que la palabra está condenada a perderse. Esta posición no llevaría a la iconoclastia, sino al expresionismo (Besançon, 2003, 116-120).

Hay otros puntos de vista más relacionados con la discusión iconoclastia–iconodulia y que tienen interesantes modulaciones, pero esta vez nos detendremos en esta propuesta de Besançon, que nos permitirá analizar algunas ilustraciones de los *Beatos de Liébana*. Al respecto, se podría decir que, en términos generales, la rama I de los *Beatos*, correspondería a una mirada del tipo gnóstico, al representar las escenas apocalípticas de tal modo que la fuerza a mostrar el más allá. En cambio la rama que deriva de Magius⁽²⁾, la rama II, daría cuenta de una forma más rehabilitadora para la humanidad y la materialidad del mundo.

Veamos la escena de la siega y la vendimia que es una metáfora del juicio final. Allí siempre está presente la venida de Cristo, porque el texto lo exige (Ap. 14: 14-20), pero en ambas ramas se presenta de un modo bien diferente. Las ilustraciones de la rama I presentan a Cristo que viene entre nubes al centro, con un nimbo que se confunde con un sol poniente y una distribución de la escena en círculo, sin separación de los diferentes espacios. En el *Beato del Escorial* (fig.1), la sensación de estar en otro mundo, o la sacralidad de la escena, se agudiza por el tono amarillo del fondo y los rostros y trajes solemnes de los que, casi volando, cosechan en esta tierra, enclavada en un no-lugar. A pesar de ello, es justo establecer que los arcos que sugieren la ciudad y el torno, dotan a esta ilustración de un cierto realismo necesario si se quiere aludir a la escena del relato bíblico.

En el segundo caso, la escena del *Beato de Gerona* iluminada por Ende y Emeterio, discípulos de Magius, al igual que los otros ejemplares de la misma rama ilustrativa, presenta una distribución espacial lineal y narrativa, dando



▲ Fig.1 Beato del Escorial Rama I



▲ Fig. 2 Beato de Gerona. Rama IIb

lugar a una “lectura de la imagen” del mismo tipo que la lectura textual, con un gesto que implica el movimiento de los ojos y de los labios y que significa la introducción de un tiempo, que en la ilustración emilianense no existe, porque aquélla apela al impacto visual del “golpe de vista”. Este hecho se puede asociar a la incorporación del tiempo histórico que, aunque, como en este caso, está referido a un futuro revelado, está narrado como si hubiera ocurrido, ya que es una historia en el sentido de relato verdadero escrito en los Evangelios. Si nos fijamos en el folio y medio del *Beato de Gerona* (fig.2), podemos observar que, aunque el fondo de esta miniatura es convencional, con sus franjas de colores muestra una intención de separar este mundo del otro, estableciendo también un terreno sobre el cual los personajes se posicionan, pudiéndose notar, además, que la ubicación de Cristo arriba a la izquierda, anuncia su llegada, pero sin introducirlo definitivamente en la escena terrestre. Por último, y quizás esto es lo más relevante para la propuesta de Besançon de una pintura que reivindica la presencia de lo sagrado en la vida cotidiana del hombre y su entorno, aparecen actividades agrícolas totalmente humanizadas, con una vendimia donde participan tres vendimiadores con distintos semblantes, en actitud de socialización y aun de baile –como en los mosaicos romanos–, mientras el pisado de la uva junto al torno está representada en el gesto de cansancio de alguien que, desnudo, hunde los pies en la tinaja y se quita el sudor de la frente con un cintillo, mientras sujeta la espalda para compensar el esfuerzo. Esto es lo que ha hecho comentar a algunos historiadores del arte, como Joaquín Yarza, que a veces los *Beatos* parecieran retratar más una escena de género que una de final de los tiempos.

De esta manera, a pesar de que no podemos hacer una escisión radical entre una y otra rama ilustrativa, porque ambas tienen mundos *de aquí* y *de allá*, podemos observar cómo se van presentando miradas diversas. Mientras unas apelan más al impacto de la imagen sintética (¿poética?)

como forma de acercamiento al conocimiento de lo divino –una forma en cierta medida, más silenciosa, menos textual–, otras están más asociadas a la palabra, involucrando el orden y el tiempo de la lectura como aspectos constitutivos de la mirada del que observa la imagen pintada en la superficie del pergamino. Las ilustraciones que se suscriben a esta fórmula discursiva, no necesariamente se atienen a una literalidad estricta respecto del texto, pero sí se apegan al modo del relato, representando los diálogos y las acciones que la *storia* bíblica menciona, sin jerarquizar en torno a un elemento principal, como ocurre en los primeros. Esto provee a estas escenas de una cinética fundamentada en el movimiento de cabeza –y probablemente de manos– del lector.

Bernard McGinn da cuenta de la importancia del Apocalipsis en la construcción del cristianismo medieval, incluso hasta después del año mil, no solamente por parte de quienes, como Beato, definitivamente defendían el milenarismo –no aceptado por la ortodoxia–, sino también por otros, como Beda o Gregorio Magno, quienes vivían “a la sombra de la segunda parusía⁽³⁾” (Mc Ginn, 1995). Ése fue el motivo por el que Gregorio insistió en su política iconódula que no solamente buscaba el conocimiento de la Biblia por los iletrados, como se resalta usualmente, sino que enfatizaba dos elementos fundamentales para la salvación: el recuerdo y el arrepentimiento producido por la conmoción que provocan las imágenes aun más que la palabra. Como plantea Baschet, esta última función es un aspecto afectivo y anagógico⁽⁴⁾, que permite ampliar la noción de *transitus* que lleva a la salvación (Baschet, 1996). Esto está presente en ambas ramas de los *Beatos*, aun los más literarios, pues el Apocalipsis, como género, tiene una retórica visual, visionaria, que quiere traer hacia acá el futuro revelado. Así, la vista se va equiparando y confundiendo con las funciones del oído: la lectura y las representaciones plásticas son visuales, mientras la misma lectura es sonora

(1) Mirsa Acevedo Molina. Doctora (c) en Edad Media, Universidad de Santiago de Compostela; licenciada en Estética, Universidad Católica de Chile; máster en Historia del Arte, Universidad Mayor.

(2) Ilustrador del *Beato de la Biblioteca Morgan* y, parcialmente, del de La Tábara, y cuyos discípulos y seguidores ilustraron el de la Catedral de Gerona (también su copia italiana), el de Facundo BNE 14-2, el de Silos, de la Universidad de Valladolid y el de la Seo Urgel.

(3) Del gr. *παρουσία* (*parousía*) ‘presencia’, llegada’. Advenimiento glorioso de Jesucristo al fin de los tiempos.

(4) Relativo a la anagogía. Sentido místico de la Sagrada Escritura, encaminado a dar idea de la bienaventuranza eterna.

y conlleva imágenes que apelan a la visualidad. Ése es el contexto de difusión de códices apocalípticos como los *Beatos de Liébana*, que pertenecen a un género preferido en este ambiente, dado que reúne los requisitos que permiten la triple funcionalidad de enseñar, recordar y conover.

“Bienaventurado el que lee, y los que oyen las palabras de esta profecía, y guardan las cosas en ella escritas; porque el tiempo está cerca” (Ap. 1: 1-3)⁽⁵⁾.

En el *Apocalipsis* de Juan podemos observar que la utilización de los verbos relacionados con los sentidos y con las facultades de la recepción y decodificación de las impresiones –como la memoria y las emociones–, se ajustan al modo que Besançon llama “gnóstico”, que fuerza al receptor a traer hacia sí al más allá. Podríamos señalar, entonces, que la presentación de las escenas de tipo menos narrativo probablemente encarna de mejor manera el espíritu del género literario en el que se fundamenta. Con este tipo de representación, estamos frente a la segunda función de la imagen que plantea Gregorio Magno. Lo que se busca es que el receptor de la imagen leída (por medio del ojo lector o por medio del oído que escucha la lectura) o vista en la ilustración, impacte por la potenciación de la percepción.

El siguiente pasaje da clara cuenta de lo anterior:

“He aquí que viene con las nubes, y todo ojo le verá, y los que le traspasaron; y todos los linajes de la tierra harán lamentación por él” (Ap. 1: 7-8).

La acción de ver, es el centro de la oración y conlleva emoción inmediata, en este caso lamentación. Sin embargo, en el *Beato de Gerona*, en lugar de la lamentación, la ilustración impacta por la belleza de la llegada del Señor, entre nubes vegetales y flores, mientras abajo, algunos lloran y otros se alegran. Ésta es de las pocas ilustraciones de este pasaje en que los humanos miran directamente a Cristo, sea contentos, tristes o dudosos, mientras en la mayoría de los otros ejemplares, a pesar de lo que dice el texto, atienden más a la prohibición de la visión de Dios,



▲ Fig. 3 Beato de Gerona.

entendiendo que la potencia de esa visión mata. Aquí puede haber una influencia de las posiciones de Juan Escoto Eriúgena, quien en el siglo IX, en la corte de Carlos El Calvo, elaboró una interpretación de Pseudo Dioniso Aeropagita donde plantea que las teofanías son automanifestaciones de Dios que pueden tener visualidades diversas. Si el pasaje fue interpretado de esta manera, no solamente se hacía posible mirar al señor que viene en la nube, sino que se justifica plenamente este modo de representación de un cielo vegetal que invita al *transitus* desde lo visible terreno a lo invisible celestial. Así, nuevamente encontramos en un ejemplar de la rama II, una reivindicación de lo terrenal a pesar del género que se está ilustrando.

Otro pasaje que vale la pena analizar por su potencia expresiva frente a los sentidos de los auditores es el Ap. 8: “Cuando abrió el séptimo sello, se hizo silencio en el cielo como por media hora”.

Los *Beatos* son capaces de ilustrar este silencio, produciéndose una verdadera sinestesia entre sonido-silencio y figura-color, haciendo una trasposición entre oído y vista. Por otra parte, la figuración del cielo a partir de estrellas con forma vegetal reforzadas con letras rojas que arman la expresión *silentium est*, también combina diversas formas de expresión y percepción.

Este ejemplo es parte del volumen de la *Biblioteca Morgan*, ilustrado por Magius. Es importante considerar el contexto de la lectura de este silencio, desde la digresión de la “Palmera de los Justos” del folio anterior que queda en la hoja opuesta, enseñando el esfuerzo que implica el buen



▲ ▼ Figs. 4 y 5 Silencio en el cielo. Beato Morgan. Fol. 133 (detalles)



▲ Fig. 6 Beato Morgan- Fol. 132v-133



camino, que contrasta con las letras rojas que indican el comienzo de un nuevo capítulo. Este silencio es el momento de calma antes de la debacle provocada por la cuarta trompeta que hace oscurecer la tierra. Un recurso estilístico propio de un drama que nos recuerda el concepto freudiano de *unheimlich*, cuando lo cercano se convierte en extraño y algo anuncia el advenimiento del mal. Este recurso está también fundamentado en la misma *Explanatio* que Beato hace sobre el pasaje apocalíptico:

“Cuando abrió el séptimo sello se hizo silencio en el cielo: vio un momento de silencio, en el que contempló la misma visión”.

De esta manera, insiste en la relación entre la visión y la experiencia del silencio. Tal como lo hace notar Prado-Vilar (2013), “con la repetición de la palabra *video*, Beato está exhortando al lector a ver el silencio en el cielo, a imaginarlo, a meditar sobre él como imagen” (p.28). El discurso mismo de Beato está incitando a traer hacia nosotros al cielo entendido como cosmos –estrellas–, pero también como trasmundo, lugar de la eternidad. Habría en esta ilustración una expresión mucho más cercana a las concepciones gnósticas que en las otras de la misma rama que hemos analizado, dando cuenta de que hay una dialéctica entre unos y otros modos de representación en los *Beatos* de la rama II, ordenando el pensamiento de manera oral, temporal, tanto como alentando una salida hacia lo contemplativo. Hasta este punto llegaremos por esta vez, porque al tocar la contemplación estaríamos abordando el *habitus* propio de la vida monástica, que merece un estudio aparte, algo que ya desarrolla Prado-Vilar en el trabajo mencionado.

Hemos visto cómo las discusiones teóricas sobre el papel de la vista para el conocimiento, tienen un rol en la forma en que se ilustran y componen los libros, pero existe un aspecto más práctico de estas discusiones que redundan en la legislación sobre las imágenes y su presencia en lugares públicos u objetos de devoción y lectura. Tampoco hay que olvidar la claridad que tenían los jerarcas de la iglesia sobre el poder de las imágenes, las promovieron o las rechazaron, en los espacios públicos, de tal modo que se utilizaban como recurso preferido en los textos y especialmente en los sermones, habiendo una especie de simbiosis entre palabra e imagen y una alusión circular entre una y otro a través de los *tituli* en pinturas y esculturas (Ver Santiago Castellanos, 2004 y Rocío Sánchez, 2014).

Así, se elabora también durante la alta y plena Edad Media un discurso no solamente verbal, sino también a

través de las propias imágenes, que reivindica el papel de los sentidos, especialmente de la vista. Así es como se construyen verdaderos aparatos visuales para producir determinados efectos en las almas de los cristianos, es decir, en su psique y en última instancia en su conducta, convirtiéndose en recursos de poder. Uno de estos aparatos, quizás el más complejo de ellos, es el de los libros, que ocupan todas las herramientas tecnológicas disponibles para potenciar el efecto deseado. Esa visualidad se construye desde el cruce de un conjunto de materialidades que confluyen en la eficacia comunicativa de la imagen: letras, columnas, pergaminos, relación columnas-ilustraciones, tintas, colores, movimientos, *tituli*, también ilustraciones y otras pinturas y dibujos, glosas, subrayados, tachados, costuras, tapas que a veces tienen pedrerías, marfiles, herrajes y otros proyectos que son en sí obras completas; de modo que se hace evidente que el libro no es apenas un aparato visual, sino un “artefacto cultural” (ver Rodríguez Porto, 2008). Es que los libros son objetos con los que interactúa el usuario a través de su cuerpo: lo huele, lo toca, lo siente, e incluso raspa algo del libro para darle utilidad apotropaica a su materialidad, o para minimizar el poder de algún demonio allí presente.

El análisis de ilustraciones que hemos hecho no es sino un pequeño apéndice de todas las visualidades que participan de un proyecto mucho más complejo en el que instalarse para comprender mejor este artefacto en el campo de fuerza en el que se ubica, es decir, con una perspectiva más flexible y temporalmente más amplia que llega hasta donde nosotros mismos estamos situados. Aunque quise comenzar por este lugar, no pude, porque el rendimiento de este pequeño pliegue que toqué, fue lo suficientemente revelador como para detenerme allí un momento.

BIBLIOGRAFÍA

- *Baschet, Jérôme. “Introdução: a imagem-objeto”, en Schmitt, Jean-Claude et Baschet, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Le Léopard d'Or, Paris, 1996.
 - *Beato de Liébana. *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*. Traducción: Biblioteca de Autores Cristianos, A. del Campo Hernández y J. González Echegaray. Cantabria, 2006.
 - *Besançon, Alain. *La imagen prohibida*. Siruela, Madrid, 2003.
 - *Castellanos, Santiago. “El poder de la imagen textual”, en *La hagiografía visigoda, dominio social y proyección cultural*. Fundación San Millán de la Cogolla, Logroño, 2004.
 - *Mc Ginn, Bernard. “El fin del mundo y el comienzo de la cristiandad”, en Malcolm Bull, ed. *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*. FCE, México, 1995, págs. 75-108.
 - *Prado-Vilar, Francisco. “Silentium: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Moderna”, en *Revista de poética medieval* N°27, 2013, págs. 21-43.
 - *Rodríguez Porto, Rosa. “El territorio del códice; presencias, resistencias e incertidumbres”, en *Revista de poética medieval*, N°20. Alcalá de Henares, 2008, págs. 127-162.
 - *Sánchez Amejeiras, Rocío. *Los rostros de las palabras: Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Akal, 2014.
- Ilustraciones: ediciones facsimilares de *Beato de Gerona* (Catedral de Gerona), *Beato de Facundo* (BNE 14-2), *Beato del Escorial* (Museo Histórico Nacional de España) y *Beato de la Librería Morgan* (N. York).

(5) Todas las citas apocalípticas están sacadas de *Beato de Liébana*, 2006.

Huellas en el casco histórico de Montpellier

Por Vivian Orellana Muñoz (texto y fotografías)



Montpellier, ciudad medieval

Cuando un visitante llega a esta ciudad mediterránea de 272 mil habitantes en el sur de Francia, lo primero que se le advierte es que debe conocer su casco histórico, llamado popularmente *Ecusson*, por su forma cartográfica, que es casi un pentágono, o un escudo (*écu*, en francés). Esta denominación, tomada de la heráldica, es pertinente para una urbe de origen medieval.

Al adentrarnos por sus callejas estrechas y sinuosas, pavimentadas con adoquines y todas vestidas de color beige, con sus iglesias, monumentos y la catedral de Saint Pierre, se hace evidente que, efectivamente, fue fundada en plena Edad Media, aunque su bella plaza principal, La Comedia, que debimos dejar atrás para ir por esas callejuelas, fuera construida mucho después, en 1755.

No es fácil resumir en algunas páginas sus diez siglos de historia medieval. Aun así, le invitamos a acompañarnos en la visita, apenas un esbozo de lo que fueron aquellos tiempos.

Restos que testimonian el pasado

Parte de la historia de la ciudad se hace patente gracias a importantes y muy bien conservados vestigios, que datan de entre el fin del siglo XII y principios del XIII. Destacan los pertenecientes a la antigua fortificación: la Torre de los Pinos, la Torre de la Babotte, la Puerta de la Blanquerie o Puerta Antigua (*Vieille Porte*) y la Puerta de la Pila Saint Gély.

Iniciamos el recorrido por la Torre de los Pinos, llamada así simplemente porque en su cúspide crecieron estos árboles. Está en el actual boulevard Henri IV. Hoy alberga a dos asociaciones dedicadas a difundir el patrimonio histórico de la ciudad; pero en 1800 acogió un convento para señoritas. Y la anécdota cuenta que Nostradamus profetizó que cuando murieran esos pinos sería el fin de la ciudad. Entonces, los cambiaron por un árbol más perenne.

La Torre de la Babotte, por su parte, está ubicada en el boulevard del Observatorio, que recibe su nombre debido a que el baluarte sirvió –y sirve aún– de observatorio astronómico y es, desde 1981, sede de la Asociación de Astronomía Popular de Midi. Es una de las 25 torres que, originalmente, constituían la ciudad fortaleza.

Otra destacada huella arquitectónica de la época en que, como veremos más adelante, la ciudad constituyó una “Comuna Cerrada”, es la Puerta de la Blanquerie o Puerta Antigua. En ese lugar hay una fuente en la que se blanqueaba pieles. Los desechos de este trabajo luego eran lanzados a un canal, llamado por entonces de Merdanson, cuyo nombre deriva del occitano *merde* (‘mierda’, en castellano), en referencia al pestilente olor que desprendía aquella actividad. Hoy que el barrio ya no hiede, se llama Verdanson. Esta puerta está en el boulevard Louis Blanc y da acceso a la actual Calle de la Universidad.

Por su parte, los restos de la Puerta de la Pila Saint Gély están situados en la calle de la Arquebuse. Han sido trasladados de su sitio original, debido a que por ahí pasa hoy el tranvía. La puerta, que servía de entrada a los extranjeros y peregrinos, en sus orígenes estaba situada tras la fosa y puente levadizo típicos de la Edad Media y sus ciudades fortaleza.



▲ Torre de los Pinos



▲ Torre de la Babotte

Al interior de estos muros, la vida de los comerciantes y los artesanos era trepidante. Se fabricaban sábanas de color rojo, especialidad local, teñidas con cochinilla, insecto que todavía se usa con esos fines en otras partes del mundo, como América Latina. Los nombres de muchas vías de la actual ciudad rememoran sus oficios, como la calle de los Tintoreros o la de los Plateros.

Las causas del declive del poblado que entonces era Monte Pestelario fueron las comunes a toda aquella época medieval: la peste, la hambruna, las Cruzadas y la asfixia y muerte del sistema feudal debido a las luchas de poder y por derechos de herencia entre las distintas dinastías. Pero también hay una razón más específica: la anexión de Marsella como territorio francés, con su puerto como el eje marítimo más importante del Mediterráneo para ir en busca de especias, telas como la seda y otros productos exóticos, quitando al pequeño puerto local, Lattes, toda su otrora ferviente actividad.

Hoy, la grandeza e impronta de Montpellier radican en su calidad de ciudad cosmopolita y en la temprana creación de dos facultades universitarias prestigiosas, siendo la de Medicina, la más antigua en ejercicio en el mundo occidental.

HISTORIA DE LA CIUDAD

Dinastía de los Guilhem

Cruzada por el río Lez, Montpellier se sitúa en el departamento de l'Herault. En su origen, la ciudad se llamaba Monte Pestelario. La versión más consensuada del significado de este nombre es que Monte proviene de *mont*, lo cual parece evidente pues la ciudad está construida sobre un monte de poca altura, y Pestelario, de *pestel*, que significa pestillo en lengua occitana, hablada corrientemente entre los habitantes de la región de Languedoc. Entonces, la traducción literal sería Monte Pestillo, aludiendo a la idea de ciudad cerrada con llave; sabido es que la mayoría de las ciudades medievales estaban fortificadas y poseían enormes puertas. En textos oficiales en latín, Montpellier es denominada *Mons Pessulanus*, que también significa Monte Pestillo. El uso fue produciendo una contracción, ayudada también por la imposición del francés como lengua oficial.

Su fundación tiene lugar en el año 985, en pleno Medioevo. En un principio era un vasto terreno agrícola, que pertenecía a Bernard, conde de Mauguio, y a su esposa Sénégonde, quienes decidieron legar estas tierras a un tal Guilhem, por su lealtad y dedicación. Él fue el primero de una larga dinastía familiar y fundador de Montpellier, pese a que el primer habitante fue un siervo llamado Amalbert, de cuyos ancestros no hay rastros.

Guilhem I no hizo votos ni acto de obediencia hacia el obispo de Maguelone, población colindante y de data más antigua, al momento de declarar sus tierras, por lo que no quedó constancia documentada sobre la ciudad en ese período. Este hecho, según algunos autores, dio a Montpellier una impronta independentista.

Los primeros documentos manuscritos nos llevan hasta Guilhem V, hijo de Ermenegarde (1074 - 1121), quien, según un acta de 1090, poseía la mayor cantidad de territorio, pero no era el señor feudal absoluto de Montpellier, ya que debía compartir las tierras con algunos parientes. Un hecho interesante es que, pese al trato

discriminatorio que sufrían las mujeres en esta época, los hombres se denominaban a menudo con el nombre de pila de la madre y no por el apellido paterno. Como se muestra más arriba, usar el "hijo de..." fue una constante que podría equivaler al uso del apellido materno en el mundo hispanoparlante. Y, como los nombres de pila se repetían de generación en generación, usar el de la madre hacía más fácil distinguir a unos de otros.

En 1096, durante el gobierno de Guilhem V y cuando la sede papal estaba en Aviñón, llegó a la ciudad el papa Urbano II para exaltar el deber de todo buen católico de luchar en las Cruzadas, argumentando que la Catedral de San Pedro y San Pablo en Maguelone, era el segundo lugar de la Cristiandad después de Roma. Este mensaje sedujo a Guilhem, quien partió en cruzada a Jerusalén. Al retornar, casó a su hija con el conde de Mauguio, ciudad cercana a Montpellier.

Su sucesor, Guilhem VI, no gozó de mucha fortuna, pues era rechazado por la burguesía de Montpellier, quienes protagonizaron una revuelta en 1140 para exigir derechos, buscando instalar un gobierno de tipo comunal. La idea no fue aceptada por Guilhem VI y huyó a refugiarse a su castillo en el puerto de Lattes. Con la ayuda del conde de Barcelona, más una tropa de soldados, logró luego derrotar a los rebeldes y recuperar Montpellier.

El séptimo Guilhem tendrá mejor suerte: contará con el beneplácito del papa Alexander III, al que defendió en varias ocasiones en su conflicto con el emperador del sacro Imperio Germánico, Federico Barbarroja, quien desconocía la autoridad papal. Cuando Alexander III partió al exilio fue acogido en Montpellier, lo cual acarreo muchos beneficios a la incipiente ciudad (si se le puede llamar así, pues era ante todo un gran feudo por donde pasaban muchos peregrinos haciendo el *Cami Roumieu*, camino de los romeros, hacia Santiago de Compostela, en España). Entre las favorables consecuencias se cuentan el crecimiento del comercio y el surgimiento de diversos oficios. En las calles de Monte Pestelario podía verse trabajando a herreros y talabarteros, entre otros.

Su decisión de enmurallar la ciudad, transformándola en la *Commune Cloture* o Comuna Cerrada, en 1196, llevó al monarca a escoger, de entre las familias más pudientes, a siete ciudadanos notables para encargarles esa labor, prometiéndoles inmunidad en caso de cometer errores. Comenzaron las obras y a los habitantes se les hizo pagar impuestos específicos para financiar este enorme proyecto. Así, la Comuna Cerrada se irá construyendo a lo largo de varios años y con inmensos gastos.

Este mismo Guilhem repudió a su esposa Eudoxie, porque sólo le había dado una hija, Marie, lo que en la Edad Media ponía en jaque la sucesión del feudo y sus castillos. Así fue que el rey comenzó a convivir con Agnes de Castilla, quien le dio ocho hijos, el mayor de ellos un varón que recibió también el nombre de Guilhem. Para desposar a Agnes pidió al papa Inocencio III que anulara su anterior matrimonio, pero éste no le respondió. En una nueva consulta, solicitó el reconocimiento de su hijo mayor como su futuro heredero. A esto sí contestó el Papa, pero con una negativa, argumentando que esos hijos eran fruto de una relación adúltera; es decir, bastardos. Con Guilhem VIII no cesó de prosperar la ciudad, hasta alcanzar un desarrollo notable tanto intelectual como económico. En relación a la herencia, no bajó los brazos y desheredó a

su hija, dejando como heredero a su primogénito varón, Guilhem.

Este último Guilhem, IX, disfrutará un corto reinado. Su calidad de bastardo y una investidura impuesta por su padre, significaron una fuerte presión de la burguesía que prefería a la hija legítima, Marie; quizá porque era de un carácter más dócil y, por lo mismo, fácil de convencer a la hora de las necesarias demandas. Esto significó la abdicación de Guilhem IX. Marie desposó a Pierre II de Aragón, con lo cual se perdió el linaje.

Otras dinastías

Pierre II, rey de Aragón, repitió la historia de su suegro: rechazó a Marie por haberle dado sólo hijas. Sin embargo, la separación entre ellos terminó cuando él acudió en su búsqueda al castillo de Mireval. Se cuenta que

Primeras facultades de la Universidad de Montpellier

Antes de la existencia de la universidad, tanto en Medicina –que como enseñanza se había convertido en una actividad lucrativa y casi monopolica– como en Derecho, ya habían dictado cátedras liberales independientes, destacados docentes como Gui de Chauliac, médico cirujano, considerado una eminencia en su especialidad en el siglo XIV. A ellos se sumaban profesores venidos del extranjero. En esos años, y a modo de ejemplo, un italiano de apellido Placentín fue el primer profesor de Derecho. Esta característica ha dado a Montpellier, históricamente y hasta hoy, estatuto de ciudad abierta al mundo.

El 26 de octubre de 1289, la bula del papa Nicolás IV dirigida a estudiantes y profesores de la naciente Universidad de Montpellier, que comenzaba diciendo "Porque la sabiduría ilumina los corazones humanos y los conduce a la virtud", oficializó la enseñanza de las carreras de Derecho, Medicina, Letras y Artes y Teología, aunque por mucho tiempo no tuvieron un espacio físico propio para dictar sus clases.

Ése era un problema menor en la ciudad, que, al igual que muchas otras de Europa, fue assolada por la Peste Negra, responsable de la muerte de millares de personas. La epidemia brotada en 1361 diezmo a gran parte de la población y fue acompañada de grandes tormentas y heladas que, a su vez, fueron empobreciendo el suelo, hasta dejarlo imposibilitado para labores agrícolas. El resultado fue una gran hambruna y, consecuentemente, la difusión del saber experimentó un período de inercia.

El papa Urbano V, devoto de Montpellier

En 1367, la visita del papa Urbano V entusiasmó a los montpellerinos, pues ordenó varias obras de edificación: los colegios de San Benito y San Germán; un monasterio benedictino, que sirvió de residencia episcopal y que, con el paso del tiempo, se transformó en la Facultad de Medicina y cuya vasta capilla es hoy la catedral de Saint Pierre, y la Escuela los 12 Médicos o Escuela de Mende, llamada así porque los estudiantes pobres que se albergaban allí, gratuitamente, provenían de esa ciudad de la región de Languedoc.

ambos entraron a caballo en Montpellier y fueron recibidos entre aplausos por los habitantes. De este reencuentro nació Jacques I de Aragón, el Conquistador, que se destacó por ser un soldado de la fe católica que participó en varias cruzadas, tanto en las islas Baleares como en Andalucía.

Jacques I de Aragón ascendió al trono a los cinco años, tras quedar huérfano y fue educado por la Orden de los Templarios, quienes hicieron de él un caballero para las cruzadas. En la edad adulta combatió en Mallorca y Menorca, expulsando de allí a los árabes. Gracias a estas conquistas, floreció la actividad en el puerto de Lattes y se acuñaron monedas de plata, antes monopolio de la ciudad de Mauguio. Habiendo conquistado también Valencia y tras un reinado de casi sesenta y tres años, Jacques I de Aragón falleció en esa misma región, en Alcira, el 12 de julio de 1276.



▲ Facultad de Medicina y catedral de Saint Pierre

Los vínculos de este Pontífice con Montpellier surgieron al estudiar Derecho Canónico en la ciudad, por lo que quiso retribuir a su población mediante la creación de dichas escuelas diocesanas. En ello fue apoyado por su hermano, el cardenal Anglic Grimoard, quien creó el colegio San Ruf, inspirado en su propia escuela y alma máter de Valencia. Estos colegios fueron los primeros centros de enseñanza superior.

El mágico triángulo del Caribe

Por Jorge Calvo

Tres plumas notables, tres creadores que, mediados por su fuerte ligazón con las gentes de la América profunda, narraron historias entrañables de seres mínimos. En Carpentier, García Márquez y Rulfo hay una nueva dimensión para la magia y la realidad; éstas son manifestaciones de la vida y la muerte en permanente retroalimentación. Los tres bajo el sol del Caribe y dibujando un triángulo imaginario cuyos vértices son Sayula, Aracataca y La Habana, plasmaron sobre el papel sendos retratos de un continente mestizo, que se reinventa al ritmo de su historia, entre revoluciones, mitos, huracanes, espectros, amores, venganzas y olvido.

Creación del mundo y testimonio de él. O cuando la ficción de autores lúcidos es documento de sus pueblos.

Afluentes que concurren a la creación del Nuevo Mundo

Cuando las carabelas comandadas por Cristóbal Colón, luego de navegar tres meses en aguas desconocidas, inesperadamente se vieron enfrentadas a un relieve que despuntaba por encima de la línea del horizonte y Rodrigo de Triana lanzó aquel “¡tierra a la vista...!” que aún resuena en las páginas de la historia, lo que tenían ante sí era la silueta de una de las muchas islas de una región que luego sería conocida en el vasto mundo como El Caribe. Los forasteros pusieron pie en una de las islas Lucayas, sita entre Florida y Cuba, a la que llamaron San Salvador. Pero ahí y entonces los aborígenes denominaban esa tierra como *Guanahani*.

El Caribe ha sido investigado por variedad de científicos a partir de sus características geográficas, históricas, políticas y socioculturales. Una definición exacta no existe. El Caribe es escurridizo y controversial, algunos acentúan similitudes derivadas del aspecto histórico. O geográfico. Otros prefieren buscar afinidades culturales, a pesar de la pluralidad étnica, religiosa y lingüística que lo caracteriza.

El Caribe fue el epicentro del llamado *Descubrimiento* y, por tanto, escenario del primer choque entre dos mundos. Ahí se inicia el proceso de conquista que se extendería a todo el continente. Fue de inmediato un destino en el que confluían las entonces potencias de España, Inglaterra, Francia y Holanda, que rivalizaban por el dominio sobre tierras colmadas de riquezas en las que establecer su hegemonía.

La colonización emprendida por los europeos plantea prontamente el tema de la mano de obra: La población aborigen se niega a trabajar. En lugares como Cuba prefieren el suicidio en masa. Se trae, entonces, fuerza de trabajo de África y se inicia un nuevo y próspero negocio, la esclavitud. En un siglo se rapta de sus lugares de origen y se transporta encadenados a veinte millones de africanos. La mayor plaza de comercio de esclavos es precisamente Cuba. Diversas gentes, lenguas, colores, hábitos, credos, se entreveran. Arriban nuevos dioses. Quetzalcóatl y Tláloc

deben abrir espacio en sus altares a Cristo y sus apóstoles; se suman nuevas deidades orishas; Changó habla un idioma diferente; Hunab Ku observa esta proliferación. Deben aprender a coexistir.

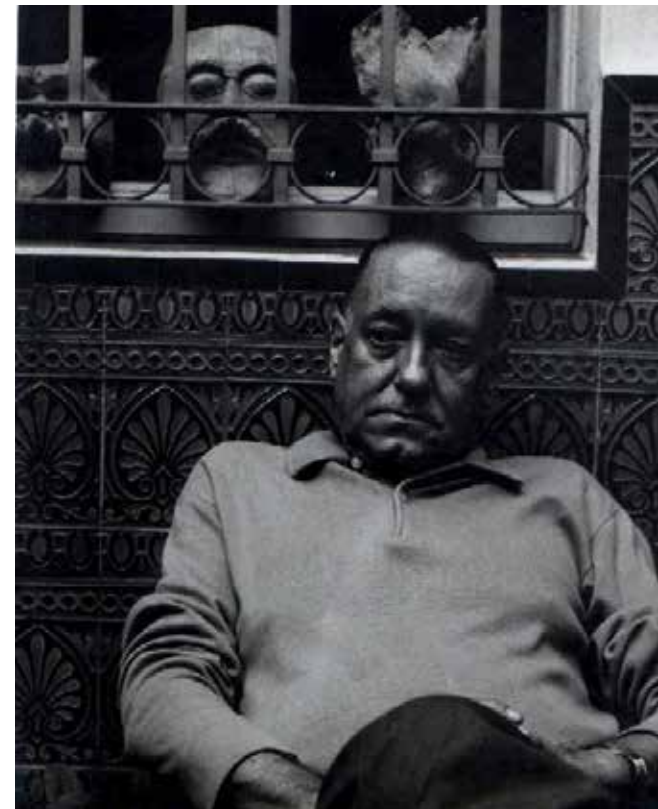
Nuevos enormes navíos surcan los océanos transportando tesoros: oro, café, plata, patatas, cobre, bananas, níquel, esclavos. Surge la piratería, los filibusteros y corsarios infestan los mares; se da el secuestro, los prisioneros; se existe en una tierra de intercambios y amalgamas. Los españoles traen jesuitas que catequizan, los ingleses traen hindúes con costumbres contemplativas, de África llegan dioses temibles que exigen sacrificios y conjuros. Todos convergen, se encuentran y se mezclan en ejercicios de sincretismo cultural. En breve, esta mixtura deviene característica fundamental del territorio llamado América, Hispanoamérica, Latinoamérica y “nuevo continente”.

Y esta naciente realidad dará origen a una nueva literatura.

Alejo Carpentier

Uno de los más grandes exponentes de las letras hispanoamericanas del siglo XX, cuyo nombre asoma asociado a esa explosión literaria conocida como Boom Latinoamericano, de indiscutibles raíces cubanas, nació en Lausana, Suiza, en diciembre de 1904. No era hijo de cubanos, su madre fue una maestra de idiomas de origen ruso y su progenitor, un arquitecto francés. En Cuba cursó la educación básica, pero buena parte del bachillerato la hizo en Europa. Inició en La Habana estudios de arquitectura que no concluyó, aunque devienen una obsesión fascinante en su obra.

Durante aquellos primeros días en la Facultad de Arquitectura, Carpentier escribe sus primeros artículos para la revista *Discusión* y después colabora en *Carteles*, donde el año 1924 llega a ser jefe de redacción. Participa activamente en el autonombrado Grupo Minorista, que quiso ser un puente entre las corrientes vanguardistas europeas y los incipientes movimientos artísticos de



la isla. Eventualmente realiza trabajos para la Revista de Avance, publicación en la que comparte páginas con Horacio Quiroga, Miguel Ángel Asturias y otros destacados escritores.

Tras estampar su firma en un manifiesto en contra del dictador Machado y pasar 40 días encarcelado, Alejo Carpentier, en marzo de 1928 se ve obligado a refugiarse en París; en este período escribe su primera novela *Ecue-Yamba-Ó*. En la Ciudad Luz el escritor se vincula por un corto tiempo a círculos de intelectuales y artistas surrealistas. La importancia de esta relación aparecerá después en el ensayo *De lo real maravilloso*, que, en oposición al surrealismo, propone como elemento central la existencia de lo real maravilloso latinoamericano.

Entre 1928 y 1959 Carpentier alterna residencia en Cuba y Europa (especialmente París), hasta que, con el triunfo de la Revolución, ocupa el cargo de director de la Imprenta Nacional de Cuba, para más tarde, en 1966, ser nombrado embajador de Cuba en Francia, cargo en que le sorprendió la muerte, en 1980.

La concepción de lo real maravilloso en Carpentier

Entre las pistas que el mismo autor proporciona, apreciamos que postula a América Latina como una región singular en el planeta, al tiempo que problematiza las formas que adoptan las relaciones (diálogo, supeditación, imitación...) entre la América morena y el continente europeo. El texto de Carpentier *De lo real maravilloso americano* adquiere una dimensión fundamental y fundacional, toda vez que se trata de yuxtaponer y confrontar visiones de mundo, desde lo latinoamericano con el resto de las culturas que pueblan el planeta.

Un primer e incipiente esbozo de esta obra se anuncia a modo de prólogo en su novela *El reino de este mundo* (1949). Las vivencias de Carpentier durante un viaje a Haití en 1943 lo sitúan ante una dimensión hasta entonces

desconocida para él de lo que en esencia era América Latina en su conjunto. Entonces la vio como parte de una totalidad. En líneas iniciales de aquel texto se puede leer:

“Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores de Petro y del Rada, me vi llevando a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años”.

Ya este párrafo anuncia las constantes a desarrollar en su literatura: el contraste entre las letras latinoamericanas, que encuentran su razón de ser en la exuberante y maravillosa materialidad del paisaje, contra la casi artificiosa maravilla que, en su opinión, han ido agotando las letras europeas en las últimas tres décadas.

En los quince años que median entre *El reino de este mundo* y el volumen de ensayos *Tientos y diferencias* (1964), Carpentier publicó algunas de sus obras más reconocidas: *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *La guerra del tiempo* (cuentos, 1958) y *El siglo de las luces* (1962). En este período, el autor continúa desarrollando su tesis en torno a lo real maravilloso. Entre la génesis esbozada en aquel prólogo y el ensayo ya terminado no existe diferencia de posturas, sino más bien una profundización. En el intertanto ha incorporado nuevas experiencias, viajes y conceptos de los que hay testimonios en el ensayo y, luego de un recuento de las impresiones que le dejaron los viajes –el encuentro con la naturaleza y los hombres–, retoma el ensayo que sigue de forma casi íntegra el texto original de 1949.

La tesis central sobre lo real maravilloso la expresa Carpentier del siguiente modo:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.

Estas conclusiones adquirieron forma; el autor contempla en Haití la fe colectiva del pueblo en los poderes licántropos de Bouckman. Para él, aquello expresa lo maravilloso que anida en las historias de los habitantes de este continente. Es de esta construcción cotidiana de lo maravilloso que el escritor latinoamericano debe escribir, porque es allí donde se reconoce, es ése el rincón del mundo que lo dota de sentido y le proporciona una cosmovisión del universo.

De todos los libros que escribió, el que sin duda mejor contribuye a sentar las bases de este mito es precisamente *El reino de este mundo*, donde los personajes ficticiales de Ti-Noel y su amigo Mackandal encarnan poderes ocultos capaces de convocar fuerzas primitivas feroces –como el despiadado huracán– para convertirlos en aliados de una rebelión histórica que en tiempos difíciles los esclavos de Haití emprenden contra el poderío colonial francés. Calificada como una de las novelas “más acabadas que haya

podido producir la lengua española”, según su casa editora, *El reino de este mundo* “recrea de forma incomparable los acontecimientos que, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, precedieron y siguieron a la independencia haitiana. Estimulado por la prodigiosa historia original y valiéndose de su consumado arte de escritor, Alejo Carpentier embarca al lector, merced al poder de su palabra, en un mundo exuberante, desaforado y legendario (...)”.

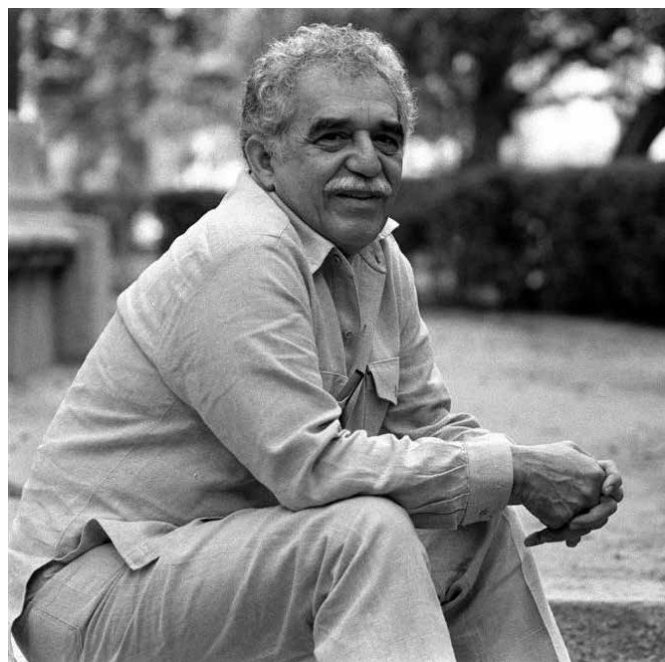
El siguiente es un fragmento de esta obra fundacional:

En aquel momento, vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivió, en el espacio de un pálpito, los momentos capitales de su vida; volvió a ver a los héroes que le habían revelado la fuerza y la abundancia de sus lejanos antepasados del África, haciéndole creer en las posibles germinaciones del porvenir. Se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. Tí Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida, en el Reino de este Mundo.

Gabriel García Márquez, nombre que a menudo se alza como el único patriarca del realismo mágico.

Escritor colombiano nacido en 1928 en Aracataca, costa caribeña de Colombia. Su padre fue un telegrafista que apenas llegó a trabajar al pueblo se enamoró perdidamente de la bella joven que poco tiempo después habría de dar a luz a Gabriel, Premio Nobel de Literatura en 1982. Colombia ya era un país profundamente desgarrado por más de 32 guerras civiles entre liberales y conservadores, iniciadas en el momento mismo en que declaró su independencia de la corona española. El abuelo de Gabriel, junto a otro coronel legendario, inició y perdió las 32 guerras civiles que se narran en *Cien años de soledad*.

Cuando el padre de Gabriel arribó a la zona ya todo eso era parte del pasado y, el padre de la novia no quería que su hija se casara con un advenedizo, un serranillo oriundo de la brumosa capital, de modo que para burlar al destino envió a su hija en un viaje de dos años por los poblados de la región donde tenía parientes. Pero en cada pueblo había una oficina de correos y de ese modo el telegrafista se mantuvo en permanente contacto con su amada y apenas ésta regresó del largo viaje, él se puso su mejor traje de empleadillo fiscal y se presentó a pedir su mano. El padre cedió pero exigió a cambio que el primer hijo que tuvieran



se quedara a vivir con ellos. Fue así que Gabriel, el mayor de nueve hermanos, pasó su infancia al cuidado de sus abuelos maternos. Sus padres fueron a residir a la lúgubre y remota Bogotá. Gabriel vivió junto al abuelo en ese pueblo de la costa atlántica que había sido escenario de ataques piratas, de trata de esclavos, de la invasión de hindúes taciturnos, griegos emprendedores y turcos traficantes, una región diezmada por las innumerables guerras civiles y en la que a comienzos del siglo XX se instalaron las compañías bananeras. Con ellas llegó el despilfarro y los prostíbulos donde las adolescentes más hermosas de la zona bailaban desnudas la cumbia con un billete de cien pesos encendido en la mano en lugar de una candela, como es la tradición en esos parajes tropicales, a la hora en que el abrasador mediodía obliga a las personas a tenderse en hamacas a dormir la siesta y ni siquiera los alcaravanes se atreven a pasearse bajo el sol que calcina hasta los pensamientos.

Todo esto, que ya era pasado cuando Gabriel nació, se lo contó su abuelo mientras lo paseaba por los alrededores: desde los españoles locos que intentaron cruzar a pulso una gigantesca carabela de un océano a otro, hasta los más disparatados inventos del mundo que los gitanos en su eterno ir y venir llegaban proclamando. El pequeño niño acudió un día a presenciar atónito el más fabuloso invento que el hombre podría haber concebido: por cinco pesos, un gitano taciturno dejaba entrar a los espectadores a la enorme carpa y allí abrían un gran baúl para mostrar el diamante más colosal que se pudiera imaginar y, por otros diez pesos, un gitano con aspecto de bárbaro permitía que se tocara. Al poner la mano encima, *eso quemaba*. “¿Qué es esto?” –preguntó Gabriel–. “El diamante más grande del planeta” –respondió su abuelo–. “No –corrigió categórico el gitano–. Es hielo”. Así comienza *Cien Años de Soledad*, pero aún le tomaría a Gabriel más de veinte años llegar a estar en condiciones de sentarse a escribir esa novela.

Junto a su abuelo el niño conoció la historia de la comarca, se enteró de las guerras civiles, de los saqueos de piratas, del tráfico de hombres, mujeres y diamantes, de la fiebre del banano que trajo la hojarasca y de una infinidad de cosas relacionadas con el conocimiento del mundo, ya que el abuelo poseía un enorme diccionario que, con

el tiempo y el uso, se iba descuadernando. Cada vez que deseaba conocer el significado de una palabra, consultaba el mamotreto. Desde entonces, para Gabriel el diccionario representa algo mágico que explica todo sobre la vida y el mundo. Otras cosas se las enseñó su abuela, todo lo relacionado con un universo poblado de espíritus, con muertos que deambulaban por la casa, tías que se sentaban a tejer su propia mortaja y morían al terminarla, y toda una serie de cosas increíbles. Cuando tenía ocho años sucedió lo más importante que, según él mismo contó, le pasó en la vida: murió su abuelo. Entonces vino desde la remota y lluviosa Bogotá una señora a buscarlo; era su madre. Recién entonces la conoció. Se fue, bajo el infinito aguacero de la que le parecía la ciudad más triste del mundo, a vivir para siempre con ella.

Al cumplir 18 años y estando a punto de ingresar a la universidad, se enteraron de que en Aracataca había muerto hasta el último de sus familiares. Acompañó entonces a su madre para vender la casa donde había transcurrido su infancia, en el que resultó ser un viaje de reencuentro con el pasado. Recuerda que el tren los dejó a la deriva en una estación destartada y caminaron bajo el implacable mediodía de la canícula por un pueblo fantasma que se caía a pedazos, lleno de polvo y donde no se movía un alma, hasta que su madre se detuvo delante de una casa y se quedó mirando fijamente al interior; allí, una mujer de su misma edad cosía sentada frente a una máquina. Pasaron varios segundos hasta que de pronto la mujer se puso de pie, caminó hasta la puerta, se quedó boquiabierta mirando a la recién llegada y gritó: “¡Comadre!”. Se abrazaron y lloraron media hora mientras Gabriel miraba los restos moribundos de ese pueblo que había soñado como el lugar más maravilloso del mundo. Todas las imágenes del pasado que atesoraba en su memoria fueron destruidas a la vista de ese pueblo a punto de desaparecer, como efectivamente sucede en el capítulo final de *Cien años de soledad*. En aquel instante, nace en García Márquez la necesidad de contar: el tremendo deseo de salvar en el mundo de las palabras el lugar paradisiaco donde había transcurrido su infancia, de contar esa historia, para que no muriera.

Él mismo ha dicho: “El realismo mágico no existe, ése es un nombre de fantasía que los europeos y los racionalistas franceses le pusieron a esta literatura simplemente porque no es una literatura de ideas, construida a pulso sobre la base de una tesis que haya que demostrar”. García Márquez también ha señalado que desde los ocho años no le ha vuelto a suceder nada interesante. De los muchos títulos que publicó, reproducimos un fragmento de la que el propio cataquero considera su mejor novela, *El otoño del patriarca*:

Tiene fiebre en los cañones, no sirve. Nunca volvimos a oírle aquella frase hasta después del ciclón cuando proclamó una nueva amnistía para los presos y autorizó el regreso de todos los desterrados, salvo los hombres de letras, por supuesto, ésos nunca, dijo, tienen fiebre en los cañones como los gallos finos cuando están emplumando, de modo que no sirven para nada sino cuando sirven para algo, dijo, son peores que los políticos, peores que los curas, imagínese, pero que vengan los demás, sin distinción de color para que la reconstrucción de la patria sea una empresa de todos.

Juan Rulfo

Rulfo nació el 16 de mayo de 1918 en una tierra dura y escarpada: el estado de Jalisco, a unos 500 km de Ciudad de México. La vida en las tierras bajas ha sido siempre austera. Es una zona deprimida que azotan las sequías y los incendios. Las revoluciones, las malas cosechas y la erosión del suelo, la han ido desalojando de a poco. Allí arribó Rulfo a la vida, en el pueblo de Sayula, en épocas de revolución. Luego, en el pueblo de San Gabriel, pasó los años de la infancia. “Algunas aldeas aún parecen dar señales de vida entre la polvareda, pero vistas de cerca son cementerios (...). La gente allí es hermética, no hablan de nada (...). El paisaje es desierto absoluto. Los vivos están rodeados por los muertos”.

La muerte persigue a Rulfo

Recuerda cómo la aldea de su infancia, ahora un cráter lunar, se fue despoblando de a poco. “Había un río. Nosotros nos íbamos a bañar en tiempo de secas al río. Actualmente ese río no trae agua”. En la época de la Revolución Cristera (1926-1928) falleció el padre de Rulfo, cuando él tenía 6 años y, dos años más tarde, murió su madre. Lo tomaron a su cargo las monjas josefinas francesas. Rulfo se crio en un orfanato y lo recuerda como una correccional. Él dice “es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”.

A los 15 años se trasladó a la capital. Lo que hayan sido los primeros tiempos en la estrepitosa ciudad para un joven pobre, sin amigos ni relaciones, es algo de lo que Rulfo no habla. Pero quedó una cicatriz. Era una vida ambulante de empleos ocasionales y siempre precarios. También estudió un poco de leyes y en su tiempo libre asistía a cursos de literatura en la universidad. Después consiguió un empleo administrativo y se escondió en la burocracia. Desde 1962, Rulfo trabajó en el Instituto Indigenista, organismo que trata de rescatar e integrar a la vida mexicana las



primitivas comunidades indias superadas por el progreso. Escribe muy poco; su reputación se basa en dos libros que suman menos de 300 páginas. “En México –dice– estamos estabilizados en un punto muerto”.

“Yo sólo me sé expresar en forma muy rudimentaria”, señala con una sonrisa humilde. Un hombre que no supo muy bien cómo llegó a la literatura, quizá por culpa del cura párroco de San Gabriel, en la época de las guerras cristeras. Rulfo se apropió de la biblioteca del religioso y leyó todos los libros, la mayoría novelas de aventuras; en ellas conoció el mundo y desde entonces caminó por parajes lejanos, buscándose.

Fue en 1940 cuando, asediado por la soledad de la gran ciudad, tomó la pluma y por primera vez compuso una enorme novela que luego destruyó porque le pareció hipersensible “y eso se debía precisamente a que trataba de desahogarme por ese medio de la soledad en que había vivido, no sólo en Ciudad de México, sino que desde que estuve en el orfanatorio”.

En 1945 publicó su primer cuento, *Nos han dado la tierra*, y luego siguió publicando uno cada año, hasta que en 1953 los recopiló en el libro *El llano en llamas*. Nueve años más tarde escribió *Pedro Páramo*, que vio la luz en 1955, y desde entonces se dedicó a cosechar fama, humildemente.

Se le considera uno de los pocos escritores regionalistas brillantes que ha producido América Latina y un milagro de nuestra literatura. No fue propiamente un renovador, sino por el contrario el más sutil de los tradicionalistas. En eso radica su fuerza. Escribe sobre lo que conoce y siente, con la sencilla pasión del hombre de la tierra en contacto inmediato y profundo con las cosas elementales: el amor, la muerte, la esperanza, el hambre, la violencia. Rulfo no filtra la realidad a través del lente de los prejuicios civilizados. La muestra directamente, al desnudo. Es un hombre en oscuro concierto con la poesía cruel y primitiva de los yermos, las polvaredas aldeanas, las plagas y las insolaciones. Su lenguaje es tan parco y severo como su mundo. Es un estoico que no vitupera la traición y la injusticia sino que las sufre en silencio, como parte de la epidemia de la vida misma. Es un necrólogo de pluma afilada que talla en la piedra y el mármol. Por eso su obra brilla con un fulgor lapidario. Está escrita con sangre. Juan Rulfo falleció en 1986.

Haber sabido captar lo que tiene de fuerza elemental esta región de la cultura latina es tal vez el principal mérito de este autor que, como narrador, pertenece a una tribu aparte. Uno que toma sus impulsos siempre de la fuente. En su paisaje novelesco de pronto se llega a un lugar en que se escucha un diálogo. Quienes hablan son dos muertos. “¿Cuánto tiempo llevas aquí?”. Y en esa superposición de capas, de culturas y de seres, caben todos. Todos están allí entremezclados, conversando. Desde los aborígenes hasta los asesinados por ese patrón feudal llamado Pedro Páramo. En esa novela de Rulfo, son los habitantes de América que, desde la muerte, refieren su historia a los vivos. En Rulfo es más importante el pálpito y la puntada. Y, sin embargo, la vida continúa. “Es más dificultoso resucitar un muerto que dar la vida de nuevo”, dice en alguna parte, resumiendo la actitud general. Sus personajes son a veces demasiado tenues y fragmentarios para darse en toda su humanidad. Son criaturas pasionales, enteramente definidas por su situación y se desbaratan al primer impacto. Pero hay

corrientes subterráneas que llevan cautelosamente a otra dimensión. Vivir, en Rulfo, es morir desangrado. Late en cada gesto la mortalidad, desentrañando esperanzas, derramando fuerzas, vaciando ilusiones. El lenguaje en él se presenta cargado de vaticinios y premoniciones, como en esta otra frase en que una mujer dice de su marido ausente: “Es todavía la hora en que no ha vuelto”.

En la tierra de los condenados nadie es responsable de sus faltas. Empero, todos son culpables. Son figuras huidizas, chisporroteos humanos que se esquivan pronto en la vastedad de la llanura. Rulfo no cuenta una historia; capta la esencia de una experiencia. Y dice: “En mi obra, utilizando el lenguaje hablado, he tratado de mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran”. Para Rulfo, el pasado puede enterrarse, pero nunca ser olvidado.

FUENTES:

*Alianza Editorial: www.alianzaeditorial.es

**La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo de Federico Campbell. UNAM, Ciudad de México, 2003.



▲ Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier junto a Carlos Fuentes. París, septiembre de 1979. Foto: www.fundacioncarpentier.cult.cu.



▲ Gabriel García Márquez y Juan Rulfo. Ciudad de México, c. 1982. Foto: Archivo del Fondo de Cultura Económica.

Reseña literaria

Por María de los Ángeles Barrera

Escribir para eludir al olvido

Si escribir es enfrentar una contienda entre los pensamientos y la palabra escrita, leer es asumir implícitamente el resultado de esa batalla y dejarse cautivar por lo que el autor nos propone. Pero, ¿qué sucede cuando éste expone el proceso que le significa redactar para preservar su memoria? Acontece entonces que el lector se filtra bajo la piel del escritor, se identifica con sus dolores o alegrías, hace revisión de las propias aflicciones o empatiza con las emociones que se vierten en el papel.

La invención de la soledad, de Paul Auster, publicada en 1988, es el grito desesperado de un hijo adulto en busca de un padre ausente. Autobiográfica, esta obra no sólo narra los sucesos y sentimientos que experimenta el autor por la pérdida abrupta de su progenitor, sino que además incita a una reflexión sobre los tópicos de la vida y la muerte, que, alejada de toda cátedra, nos permita descubrir la esencia de quien está tras la pluma. Para ello, vierte sus argumentos en dos textos. El primero es Retrato de un hombre invisible, donde intenta dilucidar el carácter peculiar de su padre.

La propuesta no es un ensayo sobre el sufrimiento o la ausencia; es un real y emotivo ejercicio de escritura en el que él mismo se posiciona confrontado con su padre y luego con su papel de hijo y progenitor.

Lo que inquieta en esta prosa es la humanidad de sus personajes. Tanto el padre como el hijo son fieles reflejos de la realidad que los contiene; no son meras representaciones de ficción. El atrevimiento de escribir con sinceridad es el más difícil ardid en la literatura.

El segundo texto, Libro de la memoria, hace de la escritura instrumento primordial para reconstruir y preservar los recuerdos. Es el estado puro del ejercicio de escribir. “Un hombre se sienta solo en una habitación y escribe. El libro puede hablar de soledad o compañía, pero siempre es necesariamente un producto de la soledad”, apunta el narrador. Escribir para esquivar el olvido.

A través de personajes individualizados sólo por una letra mayúscula relata diversos acontecimientos que un lector bien atento puede entrelazar con el relato del primer libro.



Paul Benjamin Auster es también traductor, guionista y director de cine. Nació en Newark, Nueva Jersey, el 3 de febrero de 1947 y se graduó en la Universidad de Columbia en 1970; estudió literatura francesa, italiana e inglesa. Miembro de la Academia Americana de Artes y Letras y Comendador de la Orden de las Artes y Letras de Francia, ha recibido múltiples premios literarios, entre ellos el Médicis 2003, por su novela *Leviatán*, y el Príncipe de Asturias de las Letras, en 2006.



La invención de la soledad

Autor: Paul Auster
Editorial: Anagrama
Año de edición: 2012
Género: Biografías, memorias
ISBN: 9788433976055

QUINTO PASILLO (extracto)

Daniel Leblanc-Poirier

El centro de la ciudad

Es fácil confundir el vértigo y la pasión. Por eso las prisiones no se construyen en terrenos elevados. La policía estaba estacionada en una esquina el día que me cambié a la calle del boulevard. Tenía 19 años. Llegué a un departamento sin balcón en el tercer piso, pero desde un comienzo, lo que me llamó la atención fue la altura del edificio. Vuelvo a comenzar. El Place du Boulevard es un edificio de dieciocho pisos. Yo llegaba de los suburbios con la idea de arrojarme directo al vértigo. Ok. Vuelvo a comenzar. Pido un café con leche en un lugar de la calle Ste. Catherine que aún no conozco. Mientras lo bebo, miro a la gente pasar y me prometo formar parte de su revolución algún día. La policía está estacionada en la esquina de la calle. A los diecinueve años, Mylene y yo nos separamos hacia el final del verano, fue entonces cuando me arrojé al vértigo. Me mudé al Place du Boulevard. Renté un departamento, pero volvimos en octubre. Nos besamos apenas nos vimos. Fue en la meseta Mont Royal, lo recuerdo bien.

En aquella época, no me gustaba ese lugar. Prefería el centro de la ciudad. Cada noche caminaba alrededor de la Ste. Catherine, entre St. Denis y St. Laurent, y merodeaba entre las pequeñas extravagancias de las putas, su manera de posar con un puño en la cadera e inclinarse hacia los automóviles. En una ocasión, le pagué a una veinte piastras para que tomara un café conmigo. Era su fiesta. Ella se comió un pastel y charlamos. Pasé un buen momento. Me contó que estaba embarazada y más tarde bebimos whisky en honor a su embarazo. Pero esa noche, completamente solo en mi cama, miré con disgusto la luz de los neones que entraba por mi ventana. Pensaba en Mylene. Recordaba la escena de la tarde en la que nos reconciamos en Barcelona, haciendo el amor bajo la ventana del albergue. Mi ventana, entonces, ya no se abría sobre las risas españolas, sino que dejaba entrar el ruido de las ambulancias que se dirigían hacia el Saint Luc.

Las anormales ladronas de belleza

Más o menos por el mismo tiempo, comencé a llamar a todas las chicas «mis pequeñas anormales ladronas de belleza». Era porque la revolución no comenzaba y nos aburríamos, esa época fue soporífera, la vida era plana. Pasábamos jornadas enteras fumando cigarrillos y esperando algo, que el sistema mostrara una falla y ahí golpearíamos, pero nada sucedía. Por eso las trataba así, para jugar con ellas. A ellas les gustaba. Un día me contrataron en un hospital de cuidados de largo tratamiento en la esquina de René Levesque y St. Dominique, olvidé mis historias de federales y de autos de policía estacionados en la esquina de la calle, me convencí de que no eran reales. Me simplifiqué y me dediqué a mis tareas de hospital, intenté ayudar a los discapacitados a robar pedacitos de felicidad a diestra y siniestra. Eso me ayudaba, era mi pasillo hacia la paz. Pero ahí, la paz no se prescribía. Revendedores de droga pasaban a ver a los pacientes, y también prostitutas. Los tipos firmaban el registro como Myke, Henry, Paul; las putas firmaban como Chanel, Candy, Bianca. Me sentía prisionero de un mecanismo que trituraba mis ideales. A grandes rasgos, mi papel principal en los diferentes pisos era encender cigarrillos para los pacientes demasiado incapacitados como para fumar solos. Debía encender los cigarros para ellos y luego conducirlos hacia un caño lleno de tizne que hacía el vínculo entre el cigarro y su boca. Fumaban sosteniendo aquella tripa como si se agarraran al cordón umbilical.

En medio de todo eso, inicié una amistad con una paciente. Se llamaba Pagona. Tenía una belleza como para golpearse la cabeza contra el asfalto, pero estaba toda contrahecha sobre su silla. Oía bien. Yo utilizaba el tiempo de mi descanso para hacerla comer. Lo hacíamos juntos, yo comía un bocado de mi sándwich y le daba una cucharada de puré de papa. Los custodios descuidaban a los pacientes a la hora de las comidas. Les hacían comer platos de purés. Mezclaban todo lo que había en la cocina y les metían esa papilla asquerosa por la garganta. El plato principal, la sopa, las galletas saladas, el postre. Todo eso mezclado. Todo eso hasta el fondo de la garganta. Era un trabajo en cadena. Pagona no era tratada así. Era yo quien le daba de comer. Yo comía un bocado de mi sándwich y le daba una cucharada de puré de papa. Un día, después de mi cambio de turno, la saqué del hospital. Estuvimos en St. Hubert. Fuimos al cine. Ella estaba feliz. Reía. Era bueno sentirla flotar. Yo sentía que cambiaba su Vida, que le permitía la posibilidad de elevarse como un globo de helio despegándose de su silla de ruedas... En el camino de regreso, la luna estaba tan

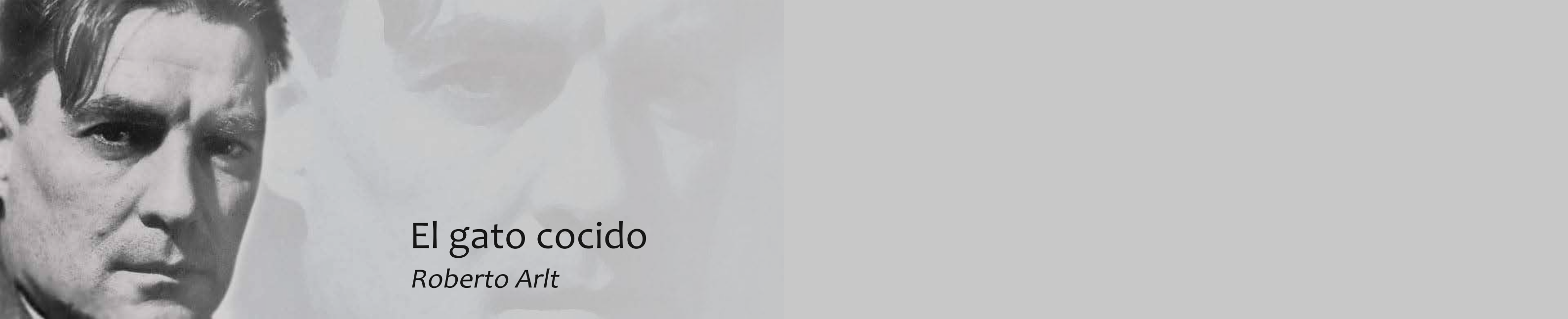
plena como ella. Elogié su cabello rojizo mientras empujaba la silla lo más lentamente posible para alargar su paseo. La revolución de sus ruedas era lo único que importaba. Yo me sentía liberado de un gran peso. Al regresar a casa, esa noche, me sentía como una buena persona. Sentía que valía algo, que podía brindarle alegría a alguien. Pero al día siguiente me encontré con mi jefe. Parecía estar molesto. No estaba permitido usar las pausas para ocuparse de un paciente en particular. Menos aún sacar a los pacientes del establecimiento «para paseos recreativos». Mierda. «Es que es injusto para los otros, Daniel. ¿Lo comprendes?» Tenía ganas de decirle FUCK OFF. Yo estaba sentado en su sillón beige y no debía parecer contento. Las persianas cerradas de la oficina dejaban filtrar una lluvia perezosa. Me mordía las uñas. Cuando preguntó: “¿Está claro?” Dije que sí. Regresé a mi trabajo. Pasaron algunos días. Un mediodía, el encargado que daba de comer a Pagona, la tomó contra ella. La obligó a tragar su puré a como diera lugar. Ella babeaba y me veía; pero yo no podía hacer nada. Me levanté y me marché. Así, sin más, sin decirle una palabra a nadie. Salí por la puerta principal y me enrolé en el boulevard René Lévesque. Jamás regresé a trabajar. Ese día no llovía. Anduve errando mucho tiempo alrededor de donde conocí a Mylene aquella mañana. Caminé por la calle Ste. Catherine, entre Bleury y St. Mathieu, pasando dos veces, sin saberlo, por el lugar exacto en el que el Viejo ebrio cantarían algo de Hank Williams. Entonces, no imaginaba que ese punto de la calle llegaría a ser, para mí, el lugar de lo irreversible, la clase de lugar al que ni siquiera es necesario regresar y en el cual me hundo como en una piscina que ya no tiene agua. Un músico de jazz goteaba su aliento en una

trompeta, sin pasión. La música sucia que producía atrajo a la lluvia y, de pronto, las nubes se agruparon sobre mi cabeza. Comenzó a llover. Era obvio que al tocar jazz de esa manera, algo sucedería. Las ascuas de los paseantes se apagaron. Tal como de la miseria, huyeron como hormigas hacia un refugio. Yo seguí caminando. Intenté encender un cigarro, pero no era posible. Se empapó y lo arrojé. La lluvia rodaba sobre mis lentes oscuros como pequeños tractores sin nada que cosechar. Entré a un Burger King y pedí una Whopper junior. No tenía suficiente dinero como para comprarme una verdadera Whopper. Y como nada es casual, fue precisamente ese día que conocí a Margaux. La encontré en el café. Ella nunca supo que yo acababa de renunciar a mi empleo. No le dije nada. Yo estaba muy por encima de la situación. Vestía una camisa rosa a cuadros y jeans. Yo no era del tipo con trabajo estable de todas formas. Los gritos de los pobres resonaron en la noche pálida. Miré a la banqueta y aún no había pintura sobre ella. No sabía que llegaría a haberla. No había más que una mancha de grasa del tocino que derramaba cada mañana al apoyar mi sartén contra la ventana.



Daniel Leblanc Poirier
(Neubraunschweig, Canadá, 1984)

Escritor canadiense francófono que pasa su tiempo entre Montreal y Nueva York para realizar un sueño de adolescencia: Publicar, al menos una vez en su vida, un poemario, una novela y registrar un álbum. Misión cumplida: Tres recopilaciones de poesía le valieron los premios Félix-Leclerc, el Zénob-Jean-Lafrenière del Festival Internacional de Poesía de Trois-Rivières en Quebec y el Coup de Coeur de la gala de la Academia Literaria de Montreal. Su primera novela, *El quinto pasillo*, fue finalista a los premios Antonine-Maillet y Champlain, y clasificó entre los “10 libros canadienses indispensables” de la Revista Los Libreros. Parte de la corriente literaria post-punk y celebrado por la crítica de su país, ha sido traducido al español. El corolario ha sido su disco *Caramel*, de estilo folk poético, aparecido en diciembre de 2014. Dos veces Premio Revelación Gaston-Lallement; en 2009 Premio de Poesía Félix-Leclerc y en 2010 Premio de Poesía Jean-Lafrenière - Zénob.



El gato cocido

Roberto Arlt

Me acuerdo.

La vieja Pepa Mondelli vivía en el pueblo Las Perdices. Era tía de mis cuñados, los hijos de Alfonso Mondelli, el terrible don Alfonso, que azotaba a su mujer, María Palombi, en el salón de su negocio de ramos generales. Reventó, no puede decirse otra cosa, cierta noche, en un altillo del caserón atestado de mercaderías, mientras en Italia la Palombi gastaba entre los sacamuelas de Terra Bossa, el dinero que don Alfonso enviaba para costear los estudios de los hijos.

Los siete Mondelli eran ahora oscuros, egoístas y crueles, a semejanza del muerto. Se contaba de este que una vez, frente a la estación del ferrocarril, con el mango del látigo le saltó, a golpes, los ojos a un caballo que no podía arrancar de los baches el carro demasiado cargado.

De María Palombi llevaban en la sangre su sensualidad precipitada, y en los nervios el repentino encogimiento, que hace más calculadora a la ferocidad en el momento del peligro. Lo demostraron más tarde.

Ya la María Palombi había hecho morir de miedo, y a fuerza de penurias, a su padre en un granero. Y los hijos de la tía Pepa fueron una noche al cementerio, violaron el rústico panteón, y le robaron al muerto su chaleco. En el chaleco había un reloj de oro.

Yo viví un tiempo entre esta gente. Todos sus gestos transparentaban brutalidad, a pesar de ser suaves. Jamás vi pupilas grises tan inmóviles y muertas. Tenían el labio inferior ligeramente colgante, y cuando sonreían, sus rostros adquirían una expresión de sufrimiento que se diría exasperada por cierta convulsión interior; circulaban como fantasmas entre ellos.

Me acuerdo.

Entonces yo había perdido mucho dinero.

Merodeaba por las calles de tierra del pueblo rojo, sin saber qué destino darle a mi vida. Una lluvia de polvo amarillo me envolvía en sus torbellinos, el sol centelleaba

terriblemente en lo alto, y en la huella del camino torcido oía rechinar las enormes ruedas de un carro cargado de muchas grandes bolsas de maíz.

Me refugiaba en la farmacia de Egidio Palombi.

En el laboratorio, encalado, Egidio trituraba sales en un mortero o, con una espátula en un mármol, frotaba un compuesto. En tanto que yo me preparaba un refresco con ácido cítrico y jarabe, Egidio decía, sonriendo tristemente:

-Esta receta me cuesta ocho centavos, y se la cobraré a dos pesos y sesenta y cinco.

Y sonreía, tristemente. O, anochecido, abría la caja de hierro que en otros tiempos perteneció a don Alfonso, sacaba el dinero, producto de la venta del día, y lo alineaba encima del tapete verde del escritorio.

Primero los amarillentos billetes de cien pesos, después los de cincuenta, a continuación los de diez, cinco y uno. Sumaba, y decía:

-Hoy gané ciento treinta y cuatro pesos. Ayer gané ciento ochenta y nueve pesos.

Y sus grandes ojos grises se detenían en mi rostro con fijeza intolerable. Con un anonadamiento invencible me inmovilizaba su crueldad. Y él repetía, porque comprendía mi angustia, repetía, con una expresión de sufrimiento dibujado en el semblante por una sonrisa:

-Ciento treinta y cuatro pesos, ciento ochenta y nueve pesos.

Y lo decía porque sabía que ya había perdido mi fortuna. Y ese conocimiento le hacía más enorme y dulce su dinero, y necesitaba verme pálido de odio frente a su dinero para gozarse más sabrosamente en él.

Y yo me preguntaba:

-¿De quién le viene esta ferocidad?

En un automóvil de seis cilindros me llevaba a casa de su tía Pepa, la hermana de su padre. Allí comía, para no gastar en el hotel, y la vieja, recordando el egoísmo de su difunto hermano, se regocijaba en esta virtud del sobrino.

Cuando yo llegaba, la tía Pepa me hacía recorrer su caserón, abría los armarios y me mostraba rollos de telas, bultos de frazadas y joyas que ella regalaría a sus futuras nueras y conducíame a la huerta, donde recogía ensalada para el almuerzo o me mostraba las habitaciones desocupadas y la sólida reja de las ventanas.

Si no, hablaba, interrumpiéndose, tomándome de un brazo y clavando en mí sus implacables ojos grises, más grises aún en el arco de los párpados. Y a espaldas del sobrino, me contaba de su hermano muerto, de su hermano que yo comprendía había robado en todas las horas de su vida, para dejar un millón de pesos a los hijos de María Palombi.

La vieja vociferaba:

-Y esa perra tiró todo a la calle.

Cuando nombraba a su cuñada, la tía Pepa masticaba su odio como una carne pulposa, y exaltándose, contábame tantas cosas horribles, que yo terminaba por sentir cómo su odio entrábase a tonificar mi rencor, y ambos nos deteníamos, estremecidos de un coraje que se hacía insoportable en el latido de las venas.

Y yo me preguntaba:

-¿De dónde les viene a esa gente un alma tan sucia?

Y a veces creía en la herencia trasegada de la María Palombi y otras en la continuidad del terrible don Alfonso Mondelli. Después comprendí que ambos se complementaban.

Esta historia explicará el alma de los Mondelli, el egoísmo y la crueldad de los Mondelli, y su sonrisa, que les daba expresión de sufrimiento, y su belfo colgante como el de los idiotas.

Y esta historia me la contó, riéndose, el hijo de la tía Pepa, aquel que fue una noche al cementerio a robarle el chaleco al padre de María Palombi.

La tía Pepa tenía gallinas en el fondo de la casa, y junto al brasero, siempre acurrucado a su lado, un hermoso gato

negro.

Cuando una de las gallinas se «enculecó», la tía Pepa consiguió una docena de «verdaderos» huevos catalanes.

Más tarde nacieron once pollitos, que iban de un lado a otro por el patio de tierra, bajo la implacable mirada de la vieja.

Vigilándoles, el gato negro se regodeaba, enarcando el lomo y convirtiendo sus pupilas redondas en oblicuas rayas de oro macizo.

Una mañana devoró un pollo, y estropeó a otro de un zarpazo.

Cuando la tía Pepa recogió del suelo la gallinita muerta, el gato, soleándose en la cresta del muro, malhumorado, la espiaba con el vértice de sus ojos.

Doña Pepa no gritó. Súbitamente amontonó en ella tanta ira, que, desesperada, fue a sentarse junto al brasero.

Al mediodía el gato entró al comedor. Se deslizó prudentemente, atisbando el ojo gris de la patrona, y deteniéndose a los pies de la mesa, maulló dolorosamente.

La tía Pepa le arrojó un pedazo de carne asada.

Después que los muchachos salieron, la vieja tomó una lata vacía, en cuya tapa circular hizo varios agujeros, y la llenó hasta la mitad de agua.

Preparó también cierto alambre, de esos que se utilizan para atar los fardos de pasto, y llamó al gato con voz meliflua. Este se deslizó como a mediodía, prudente, desconfiado. La tía Pepa insistía, llamándole despacio, golpeándose un muslo con la palma de la mano.

El gato maulló, quejándose de un desvío, luego, acercóse, y frotó su pelaje en la saya de la vieja.

Bruscamente, lo metió en el tacho, con los alambres ató la tapa, echó más carbón en el brasero, colocó la lata encima, y tomando la pantalla, suavemente, movió el aire para avivar el fuego.

Y sentada allí, la tía Pepa pasó la tarde escuchando los gritos del gato que se cocía vivo.

ERIK SATIE

bajo el prisma de María Eugenia Meza Basaure

Melancólico y sagaz Satie

Entrar a la habitación de Erick Satie, ésa a la que por 30 años no había entrado nadie.

Entrar quizá el 2 de julio de 1925 (Satie había dejado este mundo un día antes y ya no podía impedirles el ingreso).

Entrar porque se es su amigo.

Entrar y enfrentarse a una estela de objetos, cartas, breves escritos, dibujos, herencia digna de este compositor cargado de ironía, desdén y, por qué no, de cierta amargura para mirar el mundo.

¿Qué ven? Una colección de un centenar de paraguas, siete ternos de terciopelo en sus respectivas bolsas y muchas, muchas cartas que jamás envió. Las principales, aquellas para Suzanne Valadon, aparentemente su único amor, con la que tuvo una relación de seis meses, pero a quien le escribió toda la vida. Ven el retrato que ella le hizo en 1893; trozos de obras u obras completas que escribió en los lugares más insospechados.

Sienten que con él se ha marchado no sólo un amigo, sino un genio. Uno que fue muy diferente en medio de otros diferentes.

Satie fue parte del momento anterior a la tormenta de las vanguardias y parte también de esa tormenta. Amigo de muchos talentos inadaptados que, con él, legaron obras eternas ya fuese en la plástica o la música, el ballet o el teatro. Colaboraron mutuamente. Registraron sus rostros o sus obras, como el fotógrafo Man Ray.

Cuando en París, con escándalo y pugilatos (cómo no) estrenó en 1917 su ballet Parade, había en esa función un peso artístico que entonces despreciaron público y crítica y que hoy mataríamos por presenciar: los rusos Serguéi Diaghilev y Leónide Massine estuvieron a cargo de la dirección y la coreografía, respectivamente; Pablo Picasso hizo los decorados y diseñó el vestuario; Jean Cocteau había creado el argumento y Guillaume Apollinaire redactó el programa que recibieron los asistentes. Algunos estudiosos dicen que en él se usó por primera vez el concepto de surrealismo. Todos embarcados en una misma "loca aventura" que mezclaba instrumentos tradicionales con una máquina de escribir, dos sirenas de vapor, una rueda de lotería, una matraca, un "botellófono" (conjunto de botellas afinadas según la cantidad de agua que contengan) y un revólver que, efectivamente, era disparado. Como para salir arrancando si uno no estaba alineado con las nuevas corrientes de la época.

A esas alturas, la obra de Satie ya era conocida. Primero por las piezas de cabaret escritas para el famoso

café Le Chat Noir, donde se juntaba toda la primera línea del arte de avanzada y luego por unas curiosas obras místicas destinadas ya sea a los Rosacruces, orden de la que fue compositor oficial y maestro de capilla, o a una iglesia que él fundó y de la cual era el único feligrés: la Iglesia Metropolitana de Arte de Cristo el Guía.

Usaba su lápiz afilado para escribir obras musicales alejadas por completo del romanticismo (odiaba a Beethoven) y del desarrollo convencional de la llamada música de conservatorio, pero igualmente para dejar indescifrables comentarios de carácter a los intérpretes en sus partituras. En lugar de los convencionales *avanti con tutti* o *allegro ma non troppo*, les sugería "muy turco, pregúntese sobre sí mismo, equípese de clarividencia, muy perdido, abrid la cabeza, supersticiosamente, ligero como un huevo, como un ruiñón con dolor de muelas, moderadamente, le ruego".

Los nombres de sus obras no andaban lejos en excentricidad. Este hombre de ojos vivaces e inquisitivos las llamó *Gimnopedias*, *Ojivas*, *Gnosianas*, *El pez soñador*, *Desesperación agradable*, *Tres fragmentos con forma de pera*, *Verdaderos preludios blandos (para un perro)*, *Oro viejo y viejas corazas*, *Embriones disecados*, *Descripciones automáticas*, *Sonatina burocrática*, por nombrar algunas.

Su vida transcurrió entre Honfleur, en la baja Normandía, París y una localidad cercana a la capital gala, Arcueil, adonde llegó debido a los problemas económicos que lo alejaron de Montmartre, el centro de la bohemia. También podría decirse que su existencia transcurrió entre el alcohol y las largas caminatas; entre la soledad y la divina compañía de amigos, como Maurice Ravel y Claude Debussy, o de enemigos (no sólo los críticos, sino también artistas como Breton). Fue un adelantado. Puso ironía y sátira en la música. Inventó las melodías incidentales. Compuso ballets, música para cine, cuando éste era silente. Escribió óperas.

Dos veces estuvo en una escuela de música. La primera vez, de niño, en el Conservatorio, donde decretaron que no tenía talento. La segunda vez, de adulto, en la Schola Cantorum de Vincent d'Indy, hasta donde llegó cansado quizá de que le criticaran su falta de conocimientos formales o, tal vez, sólo para reírse un poco de la academia, a la que tuvo siempre por las cuerdas. Alguna vez escribió, sin embargo: "Los críticos dicen de mí que soy divertido... No es verdad... No soy divertido... No quiero serlo... Soy triste... Un melancólico... un llorón... como el sauce".

Diez frases y un poema

De la larga lista de citas de Satie que es factible encontrar, nos quedamos con éstas. Para mayor abundamiento, sería bueno conseguir los libros del propio autor, *Cuadernos de un mamífero* (Editorial Acanalado, Barcelona, 2006) y *Memorias de un amnésico y otros escritos* (Editorial Fugaz, Madrid, 1989).

▸ Yo me llamo Erik Satie, como todo el mundo.

▸ El músico es quizá el más modesto de los animales, pero el más orgulloso. Él es quien inventó el arte sublime de estropear la poesía.

▸ Sepan que los niños son más jóvenes que muchos viejos.

▸ A las arañas les gusta la música como a la mayoría de nuestros compositores.

▸ Los artistas de nuestro tiempo se están convirtiendo en hombres de negocios, y tienen los mismos

razonamientos que los notarios.

▸ Hay que aprender a ver a lo lejos. A lo lejísimos.

▸ Antes de componer una pieza, camino multitud de veces a su alrededor acompañado por mí mismo.

▸ Cuando era joven me dijeron "Ya lo verá usted cuando tenga cincuenta años". Ahora tengo cincuenta y aún no he visto nada.

▸ La jornada del músico: • Despierto: a las 7:18; inspirado: de las 10:23 a las 11:47 • Como a las 12:11 y me levanto de la mesa a las 12:14. • Ocupaciones diversas (esgrima, reflexiones, inmovilidad, visitas, contemplación, ingenio, natación, etcétera): de las 16:41 a las 18:47.

• La cena se sirve a las 19:16 y se termina a las 19:20.

• Me acuesto regularmente a las 22:37. • Semanalmente despierto sobresaltado a las 3:19.

▸ El año pasado dicté varias conferencias acerca de la inteligencia y la musicalidad en los animales. Hoy les hablaré de la inteligencia y musicalidad en los críticos. Son temas muy semejantes

▸ El pulpo: El pulpo está en su caverna. /Se divierte con un cangrejo. /Lo persigue. /Se le ha atragantado. /Espavorido, se pisa los pies. /Bebe un vaso de agua salada para recuperarse. /Esa bebida le sienta muy bien y le cambia las ideas.



FUENTES:

www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/185-yo-me-llamo-erik-satie-como-todo-el-mundo

https://lecturassurgidas.com/2013/11/21/erik-satie-pentagramas-emociones-penurias-y-rebeldia_b/

ILUSTRACIÓN:

Marcelo Escobar

La tinta de...

Autores nacidos en junio

*Ahora que estoy de vuelta,
como nacido de nuevo,
ando amando al ser humano,
a la estrella y al lucero,
buscando en ellos la fuerza
para hablar de nuestros pueblos;
es el camino elegido
y por él me voy derecho.*

Ángel Parra, *Autorretrato*.

El profesor la miró, mudo de estupefacción. -Esto es realmente algo maravilloso -dijo al fin-. Ha aprendido a leer de la noche a la mañana, y esto con una corrección que raras veces se encuentra en los principiantes. -Muchas cosas extraordinarias pasan en la vida -repuso la señora Sesemann sonriendo satisfecha-. Hay también con frecuencia felices coincidencias, el encuentro de dos hechos, como, por ejemplo, un nuevo afán en el discípulo y un nuevo método por parte del maestro.

Johanna Spyri, *Heidi*.

En seguida, Haley tomó un par de pesados grilletes y se los colocó en los tobillos. Un murmullo de indignación salió de todos los labios, y la señora protestó:

-Haley, puedo asegurarle que es innecesario que tome esa precaución.

-¡Uno no puede fiarse de los negros! -le respondió el tratante- (...).

-¡Ya me figuraba yo que éste era el trato que le iban a dar a mi pobre Tom!- exclamó la tía Clotilde, llena de indignación, mientras sus hijos se agarraban a sus faldas llorando con desconsuelo.

Harriet Beecher Stowe, *La cabaña del tío Tom*.

He aquí que una ojeada a la interrogación misma, en el momento en que creíamos alcanzar la meta, nos revela de pronto que estamos rodeados de nada. La posibilidad permanente del no-ser, fuera de nosotros y en nosotros, condiciona nuestras interrogaciones sobre el ser. Y el mismo no-ser circunscribe la respuesta: lo que el ser será se recortará necesariamente sobre el fondo de lo que el ser no es. Cualquiera que sea esta respuesta, podrá formularse así: El ser es eso y, fuera de eso, nada.

Jean-Paul Sartre, *El Ser y la nada*.

En todos los cafés hay, o un televisor, o un aparato de música a todo volumen. Si todos se quejaban como yo, enérgicamente, las cosas empezarían a cambiar. Me pregunto si la gente se da cuenta del daño que le hace el ruido, o es que se los ha convencido de lo avanzado que es hablar a los gritos.

Ernesto Sabato, *Primera carta: Lo pequeño y lo grande, La Resistencia*.

Es extraño lo ciega que está la gente. Se horrorizan ante las cámaras de tortura de la Edad Media, pero están orgullosos de tener sus arsenales llenos de armas.

Bertha Von Suttner, *¡Abajo las armas!*

Ojo con el libro

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



El cantar de los nibelungos. Anónimo

Descargar en: <https://www.dropbox.com/s/bdzq6l9cso4k46s/ElCantarDeLosNibelungos.pdf?dl=0>

Este poema épico, escrito alrededor de los años 1200-1204, ha llegado a constituirse en la epopeya nacional alemana. Está compuesto por estrofas de cuatro versos de arte mayor, divididos en hemistiquios. El hilo central encuentra fundamento en una antigua leyenda germana de amor, traición, fidelidad y muerte, pero se le incorpora elementos históricos, y, en su conjunto, la pieza corresponde a un cantar de gesta que adscribe a literatura cortesana propia de un tiempo en que el cristianismo germánico aún no lograba erradicar el sustrato pagano. Sigfrido, cazador de dragones de la corte de los burgundios, poseedor de un don otorgado por Tamkappa que le hace invisible, ha desposado a Crimilda tras liberarla del castigo de Odín; pero, por ayudar al hermano de ésta, valiéndose de su poder sobrenatural, acaba siendo víctima de una venganza y es ultimado. Esto desata la sed de revancha de su amada y un profuso derramamiento de sangre.



Viaje a Portugal. José Saramago

Leer en línea: <http://leerlibrosenlinea.com/viaje-a-portugal-jose-saramago-online/>

Quien haya leído a Saramago sabe bien que cada libro suyo es un baúl de sorpresas. Éste no es la excepción. A medio camino entre la crónica y la novela, *Viaje a Portugal* es un acercamiento no a una geografía a secas, ni a una historia, ni al arte y la cultura de ese país –el menos europeo de Europa, según el propio autor señaló muchas veces–, sino a lo humano y lo telúrico. Es su tierra natal a la que viaja el Premio Nobel 1998, no para conocerla que ya la conoce, sino para encontrarla, en el más amplio (y profundo) sentido del término. Desde Trás-os-Montes hasta el Algarve y desde Lisboa a su amado Alentejo, es el propio Portugal quien nos interpela; los objetos y el paisaje dan cuenta de su historia y los seres que lo habitan se ven retratados en su más rica y compleja diversidad. Esta bitácora novelada acaba siendo reflejo de un recorrido vital y roza a menudo lo fantástico, en especial cuando hasta las piedras cobran vida, para permitirse ingeniosos y entrañables diálogos con el hombre.



El perfume. Historia de un asesino. Patrick Süskind

Leer en línea: <http://leerlibrosenlinea.net/el-perfume-patrick-suskind/>

El mérito de esta primera novela del escritor alemán, probablemente no radique tanto en su trama, ni en los oscuros recovecos de la mente de su protagonista Jean-Baptiste Grenouille, ni en la naturalidad con que describe un mundo que hoy nos resulta tan ajeno; es más, tal vez ni siquiera se sustente en la empatía que suscita en el lector un asesino en serie, cuando se toma nota de su profunda soledad y abandono. Todo ello, que ya hace de la obra una pieza interesantísima, se ve potenciado por la rica pluma con que fue escrita. Y ésa es su gran virtud: La prosa lírica del germano despierta nuestros sentidos; gatilla una verdadera sinestesia que corre por vías de doble sentido en nuestro cerebro. Vemos desfilar ante nuestros ojos un texto de fina urdiembre, que nos habla de aromas y de la búsqueda de una esencia única, sublime... y acabamos paladeando cada palabra. Mal podría extrañarnos, entonces, que, desde su publicación en 1985, *El perfume* haya vendido ya más de 153 millones de ejemplares, en 46 idiomas.



Moby Dick. Herman Melville

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/8g3go62oyjqv081/MelvilleH_MobyDick.pdf?dl=0

Se trata de una de las grandes obras de la literatura universal; para muchos, el libro de aventuras culpable de su actual hábito lector. Esta novela marcó el punto de madurez de Melville, al combinar con maestría el relato y una fuerte carga simbólica, aunque la crítica de su tiempo no fuera capaz de notarlo. Es una gran metáfora del mundo y de la naturaleza humana. El pretexto es narrar la historia de un hombre obsesionado con dar caza a Moby Dick, la ballena blanca, una ficción inspirada en la tragedia del barco ballenero Essex hecho zozobrar por un colosal cachalote albino en el Pacífico. Pero el trasfondo es la persecución de metas monumentales, las nociones del bien y del mal que hay en cada hombre y la constante revisión –sin pretensiones y tal vez por ello más valedera– de las relaciones que establecen los hombres entre sí y con el mundo. Un libro para releer, para convocar a los más jóvenes y propiciar un enriquecedor diálogo literario entre generaciones.

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.