

LA DANZA

- LA DANZA DENTRO Y FUERA DEL ESCENARIO.
DOS VOCES PARA DOS ENFOQUES: DOCENCIA Y MEMORIA
- REINTEGRARSE CON EL SER, CON LOS OTROS Y CON EL
UNIVERSO A TRAVÉS DE LA BIODANZA
- EL ÁGORA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA



• LEE JUNG SEOB, EL PINTOR LEYENDA DE COREA • HENRI CARTIER-BRESSON, CON TODO EL PESO DE SU NOMBRE • ALBERT CAMUS: RESPONDER DESDE LA ÉTICA • GOTAS DE TINTA: LA RÚBRICA SARAMAGO • CHARLES BUKOWSKI BAJO EL PRISMA DE BENITO MARTÍNEZ • ÍTACA, DE CONSTANTINO KAVAFIS

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jorge Calvo, Santiago de Chile
Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
Benito Martínez, Ottignies-Louvain-la-Neuve, Bélgica
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Marcelo Escobar, Santiago de Chile

CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

PORTADA:



Dutch National Ballet interpretando *Sarcasmen*.
Festival Montpellier Danse, 2017.
Fotografía de Angela Sterling.

E D I T O R I A L

En el universo todo danza: los planetas hacen rondas solitarias alrededor de una estrella mayor y los átomos de todo lo existente danzan en torno a un centro. ¿Por qué no habría de danzar el ser humano, primordialmente alrededor de una fogata?

Pensando en esto decidimos dedicar el tema central de este número a esta disciplina, pero no sólo en sus aspectos de espectáculo o goce, sino también desde las diferentes formas en que el movimiento y la danza pueden ayudar al ser humano a conectarse consigo mismo, con los demás, con el planeta. Una mirada diferente a una parte del mundo del movimiento: danza y educación, danza y memoria, danza y desarrollo personal. Igualmente tratamos la danza-creación y visitamos uno de los festivales más interesantes del circuito europeo: el festival internacional de Montpellier.

Pero no es el único tema. En esta edición de AguaTinta se dan cita muchos grandes, aportando con sus únicas visiones de la plástica, las letras y la imagen. Develamos los misterios de Lee Jung-seob, pintor coreano considerado hoy como la máxima renovación plástica, pero muerto en soledad y pobreza en 1956; damos un siempre insuficiente vistazo a la vida y obra (inmensa obra) de un fotógrafo que es sinónimo de ese arte, Henri Cartier-Bresson; compartimos la pluma de José Saramago: los une la ética frente a la vida y a su modo de expresión. Y para hablar de ética, traemos al último de los grandes del siglo pasado: Albert Camus sobre cuya posición se explaya Jorge Calvo.

Celebramos también la llegada al equipo de Benito Martínez, quien aporta a nuestras páginas la exuberancia del Trópico y que hace su entrada en la personalísima sección Bajo el prisma de... trayendo del brazo a Hank Chinaski, *alter ego* de Charles Bukowski.

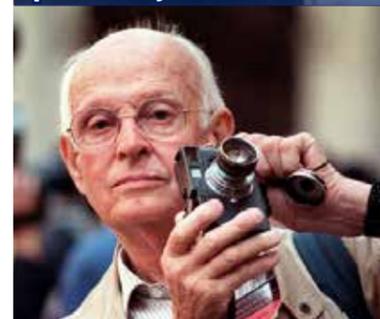
En otras de nuestras secciones habituales nos visitan Kavafis y su grandiosa *Ítaca*; un poema inédito del poeta Gustavo Becerra, y la pluma de Jorge Marchant Lazcano, autor chileno contemporáneo traducido ya al inglés y al francés, que acaba de lanzar su novela basada libremente en la vida de grandes divas del teatro nacional.

revista@aguatinta.org

E N E S T A E D I C I Ó N



4 ❖ Lee Jung-seob, el pintor leyenda de Corea



12 ❖ Cartier-Bresson, con todo el peso de su nombre



28 ❖ Reintegrarse con el ser, los otros y el universo



42 ❖ Gotas de tinta: La rúbrica Saramago

Colectivo AguaTinta
Avda. Portales 3960, of. 413
Santiago de Chile
revista@aguatinta.org
www.aguatinta.org
www.facebook.com/AguaTintaOrg
[@AguaTintaOrg](https://www.yumpu.com/es/AguaTinta)



❖ Dirección de fotografía:
Brian Tufano, en
Billy Elliot

❖ Reseña de cine:
El abrazo de la serpiente,
de Ciro Guerra



22 ❖ La danza dentro y fuera del escenario

33 ❖ El Ágora de la danza contemporánea

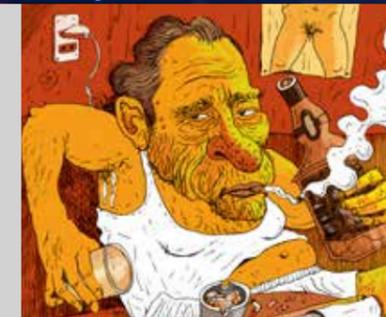


38 ❖ Albert Camus: Responder desde la ética

❖ Inéditos:
La casa azul saqueada,
de Gustavo Becerra

❖ Reseña literaria:
Desconfianzas,
de Jorge Marchant

❖ Libro libre: *Ítaca*,
de Constantino Cavafis



46 ❖ Bukowski bajo el prisma de Benito Martínez

AGUATINTA

Año 3, Nº26
Julio de 2017

Lee Jung-seob, el pintor leyenda de Corea

Por Claudia Carmona Sepúlveda



▲ Lee Jung-seob expone su obra en Tongyeong, 1954.

Nació el 10 de abril de 1916, en la hoy norcoreana localidad de Pyongwon, provincia de Pyongannam-do, poco después de que la Corea unificada de la dinastía Joseon quedara bajo el dominio colonial de Japón. Ejerció cuanto pudo la resistencia cultural al invasor y se opuso a la escisión de la península, pero no logró torcer un destino mediado por la histórica disputa de ese territorio, por la Segunda Guerra Mundial y por la Guerra de Corea. Hoy, el nombre de Lee Jung-seob, el que pintó añorando a su mujer e hijos, se reconoce como sinónimo de renovación artística, y, casi paradójicamente, es Corea del Sur la nación que le rinde póstumo tributo y ha instalado su figura en el altar de sus más grandes creadores.

Una eterna pugna

Sucesivas oleadas de tropas han tomado o intentado tomar el control de la península de Corea desde que la historia ha dejado registro. Su ubicación en el continente asiático constituye un punto estratégico entre los territorios de China y Japón como los conocemos hoy, por lo que dominar desde sus colinas los tres mares que la rodean ha sido la ambición del emperador chino Han Wuti en 109 a. C., de los mongoles desde 1231 y por casi un siglo, del soberano feudal japonés Toyotomi Hideyoshi a fines del s. XVI, de los manchúes en el siglo XVII y, en 1905, nuevamente de los nipones tras el establecimiento de la supremacía de Japón sobre China. Ese año Corea fue anexada al naciente imperio y en 1910 pasó a constituirse en su colonia. Instalados los japoneses en tierras peninsulares se hicieron de sus riquezas, en especial carbón mineral, pero también de insumos alimenticios que comenzaron a ser enviados a Japón en desmedro de la población local. Alrededor de 170 mil agricultores y pescadores japoneses se asentaron en Corea e iniciaron la explotación de sus recursos. Los coreanos que cruzaron el mar buscando un supuesto bienestar en el propio Japón, así como quienes

partieron a la también ocupada Manchuria, no tuvieron mejor destino que los que permanecieron en su tierra, pues en su calidad de inmigrantes fueron víctimas de la segregación.

La política de asimilación impuesta por el imperio negaba a los coreanos el derecho a su lengua y cultura. El sistema educativo fue el mejor enclave para aplicarla, y en las escuelas los estudiantes debían vestir según la tradición japonesa, seguir sus costumbres, respetar sus íconos desechando los propios y escribir su nombre con la grafía nipona.

A merced de la historia

Seis años después de iniciado este período colonial nació Lee Jung-seob. Su abuelo era comerciante y tenía un buen pasar, de modo que, ya instalados en la ciudad de Pyongyang y pese a la situación de desmedro en que estaba la población local, el muchacho tuvo una buena educación y pudo dar curso a sus inquietudes artísticas; también ejerció su derecho al libre pensamiento. Una anécdota de sus tiempos de estudiante ilustra esto: convocado a decorar con sus creaciones los márgenes y espacios en blanco del



▲ Bull, 1953.



▲ Fighting Bulls, 1955.



▲ A Bull and a Child, 1955.

anuario escolar, pintó en una de sus páginas la imagen de la península de Corea ardiendo bajo el fuego aéreo japonés. Como era de esperar, la publicación fue censurada y la generación de ese año se quedó sin el tradicional libro de recuerdos.

Tras graduarse de la secundaria de Osan, Jung-seob se trasladó a Japón y se inscribió en la escuela de arte Bunka Gakuen que amplió ante sus ojos los límites de la creación; supo de las vanguardias occidentales y se mostró particularmente impactado por el Fovismo y por las posibilidades que éste le daba para retratar de un modo muy personal el paisaje natural y humano de su tierra natal. En Bunka Gakuen, fue expresamente desalentado a representar bueyes o toros pues eran símbolos del espíritu coreano; pero el joven de la colonia desoyó por completo la imposición, incluso la desafió enviando un toro trazado a lápiz a un concurso japonés de arte.

Por entonces fue que conoció a la joven japonesa Yamamoto Masako, su futura esposa; ella y los hijos que tuvo la pareja inspiraron un altísimo porcentaje de su obra posterior. Entre 1940 y 1941, dedica a su amada una seguidilla de postales a lápiz y acuarela que reflejan su

resolución a amarla y protegerla; se representa a sí mismo como cazador, pescador, recolector, como el hombre que trepa árboles y vence obstáculos para hacerse del sustento que les provee una naturaleza pródiga. Las últimas postales, en cambio, son algo menos optimistas y muestran a la joven rodeada de peligros: era su forma de representar la fragilidad del entorno que termina por quebrarse cuando Japón ataca Pearl Harbour y entra de lleno en la Segunda Guerra Mundial.

Pese a ser un artista que provenía de una colonia, las aptitudes de Lee Jung-seob fueron reconocidas por la crítica nipona. Fundó la Asociación de Nuevos Artistas que reunía a pintores coreanos de estilo occidental y organizó algunas exhibiciones colectivas. No por estar asentado en Japón dejó de pintar los paisajes ni los símbolos de su país; tampoco renunció a firmar con su nombre coreano.

Ya casado con Yamamoto Masako, Jung-seob se vio en serias dificultades para sostener el hogar, debido a la casi nula venta de sus pinturas. El arte no lograba constituirse en el oasis en medio de la guerra que tal vez imaginó. Muy por el contrario, el recrudecimiento del conflicto observado hacia 1943 significó que incluso hombres

de las colonias fueran reclutados, por lo que decidió trasladarse de regreso a Corea evadiendo ser enrolado. En 1945 se instalaron en el puerto de Wonsan, al noreste de la península. Allí les sorprendió la buena nueva: el 15 de agosto de ese año, con Hiroshima y Nagasaki convertidas en escombros radioactivos, Japón capitulaba en forma incondicional ante Estados Unidos y Corea recuperaba su independencia.

Sobre el horizonte más prometedor que parecía abrirse ante los ojos de la familia –que ya contaba con su primer hijo–, pendía ahora una única amenaza: la inminente escisión de su país. Jung-seob se unió a grupos de artistas que se resistían a esa posibilidad y proclamaban la necesidad de mantenerse unidos sobre bases culturales. Algunos de sus dibujos de entonces, como el titulado *Three People*, reflejan una suerte de temor ante el futuro de su pueblo. El período de relativa calma no duró mucho. La difteria cobró la vida del primogénito en 1946, mientras Jung-seob preparaba una exposición, sumiéndole en una profunda pena. A ello se sumó el fortalecimiento del conflicto interno agravado por la intervención de las nuevas potencias, Estados Unidos y la Unión Soviética.

Como muchos de sus compatriotas, Lee Jung-seob, su mujer y los dos pequeños hijos nacidos en 1947 y 1949, Taehyun y Taeseong, respectivamente, buscaron un mejor sitio para vivir, huyendo del enfrentamiento en ciernes; se instalaron primero en Busan y posteriormente en Seogwipo, isla de Jeju, al sur de la península, frente al más amplio mar al que se pueda abrir una costa coreana. Las creaciones más alegres, coloridas, con temáticas centradas en la familia, en el juego de los niños, plagadas de peces, cangrejos, soles, sonrisas y abrazos, son de este período en la vida del artista, un paréntesis de felicidad de corta duración que vivirá añorando el resto de su existencia. En 1950 estalla la Guerra de Corea.

El nuevo ambiente bélico supuso el empeoramiento de las condiciones de vida ya precarias de la familia, y, ante la carencia de sustento estable, Yamamoto (ahora Lee Nam-deok, su nombre coreano) toma a sus hijos y vuelve a Japón. La separación debía ser temporal, pero se extendió indefinidamente. Ella y los pequeños abordaron en julio de 1952 un barco japonés y pasó un año antes de que el padre pudiera visitarlos por apenas una semana. De las cartas escritas a su mujer en este período, pletóricas de añoranzas y sueños por cumplir, se conserva hasta hoy unas 160, algunas de las cuales suelen formar parte de las exposiciones de su obra.

Desesperado por conseguir el dinero que le permitiera reunirse con su mujer e hijos, Jung-seob se dedicó a trabajar en diversos oficios, incluyendo el de maestro de artesanía en una escuela, donde enseñó técnicas como el enlacado en madreperla.

Cuando ya ni siquiera era posible conseguir tela o papel para pintar, se las ingenió para dibujar con un pequeño punzón sobre el papel de las cajetillas de cigarrillos. Cincelaba suavemente el aluminio trazando un diseño, luego aplicaba algo de pintura y retiraba el exceso, dejando ranuras irisadas que quebraban el fondo metálico del papel. Una técnica surgida de la carencia y de la incontrolable necesidad de expresión del artista, que acabó convertida en la impronta de su trabajo.

Muchos de los varios toros pintados al óleo sobre

papel por Jung-seob vieron la vida en estos años y muestran con escalofriante claridad la evolución de su ánimo: desde el toro de mirada y pose decidida, presto a la embestida, de 1953, año de su breve visita a Japón, hasta la descomposición del trazo y la opacidad cromática de los que representa hacia 1955, sangrantes o enfrentados en pugna, cuando incluso perdió contacto con su mujer.

La frustración de no ver a su familia, el fracaso de algunas exposiciones y las constantes privaciones le llevaron a un arranque en el que quemó un importante volumen de su obra.

Intenta luego reconciliarse con su capacidad creadora y reafirmar su calidad como artista, de la que venía dudando, y ejecutó algunas obras más, entre las que se cuenta el único autorretrato que se conserva, realizado a lápiz en 1955.

Su salud física y su estabilidad mental se fueron debilitando con asombrosa rapidez. Permaneció largos períodos en cama, enfermo y sumido en la tristeza, incluso cayó en más de una ocasión al hospital. Durante una de sus varias convalecencias pintó sus últimos cuadros: una serie cuyo motivo común era la ventana del cuarto en que pasaba sus días. Tituló la serie parodiando un filme estadounidense protagonizado por Marilyn Monroe: *River of no Return*.

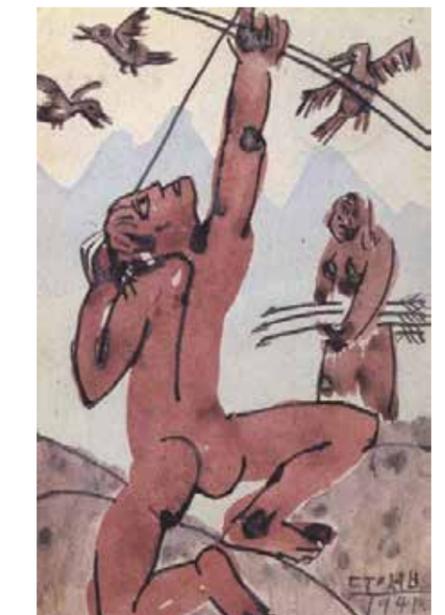
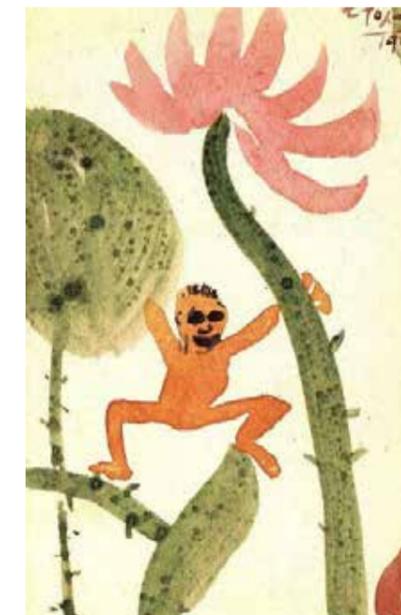
Sin cumplir su objetivo de reunirse con sus seres amados y apenas cumplidos los 40 años de edad, Lee Jung-seob falleció en completa soledad el 6 de septiembre de 1956 en el hospital de la Cruz Roja de Seúl. Sólo cuatro días después, algunos amigos se enteraron de su muerte y tardaron incluso un tiempo en obtener el dinero para pagar los gastos hospitalarios adeudados y poder retirar su cuerpo.

Reconocimiento póstumo

Un hecho casi fortuito suele señalarse como el inicio de la valoración de la obra de Lee Jung-seob: En 1955 el director del Centro de Cultura de Estados Unidos en Corea, Arthur McTaggart, sintió curiosidad por los dibujos trazados sobre papel de cigarrillos y adquirió tres de ellos. Un año más tarde, los entregó al Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, gatillando el interés de los especialistas tanto en su trabajo como en las condiciones en que se vio obligado a desarrollarlo. Pero ya el artista había dejado este mundo.

En términos pictóricos, se reconoce hoy a Jung-seob como un renovador de la plástica de su país, como quien la puso en diálogo con las vanguardias y técnicas eminentemente occidentales; para muchos es el padre del expresionismo a la manera coreana. Desde el punto de vista de su temática, toda una generación ve representada su propia vida en las pinturas de Jung-seob, a través de los símbolos y escenarios propios de Corea, de la resistencia al imperio japonés, la fragmentación en tiempos de guerra, la añoranza, el empuje y la fe. Su historia le ha convertido en leyenda.

Para Seúl, el llamado “pintor de la desventura”, el que no recibió galardón alguno en vida, el que con dificultad logró vender alguna de sus piezas, es fiel representante del espíritu coreano, por lo que su obra es objeto de estudio de las nuevas generaciones y se mantiene en permanente exposición.



▲ Parte de las docenas de postales realizadas por Lee Jung-seob entre 1940 y 1941, principalmente en lápiz, tinta y acuarela.



▲ Family and Pigeon.



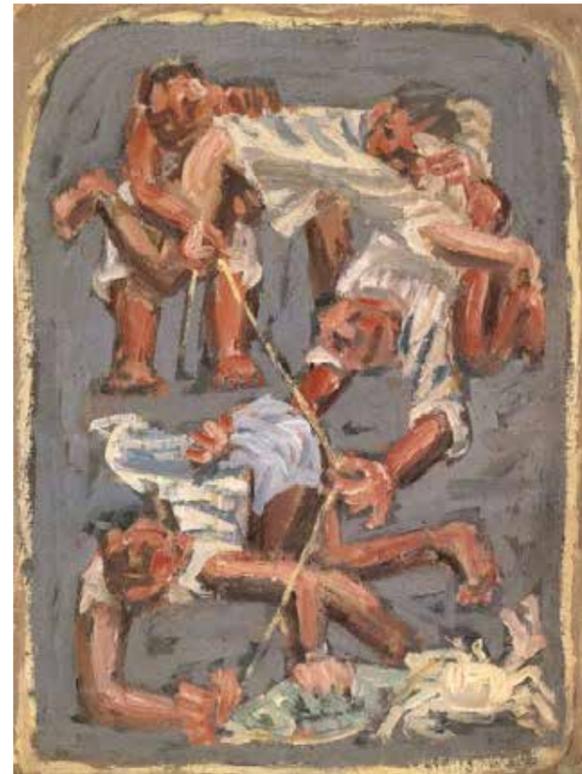
▲ A Man and Children.



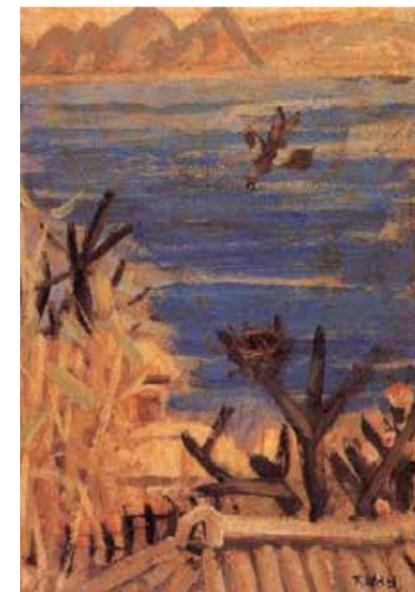
▲ A Family on the Road.



▲ Children in Spring.



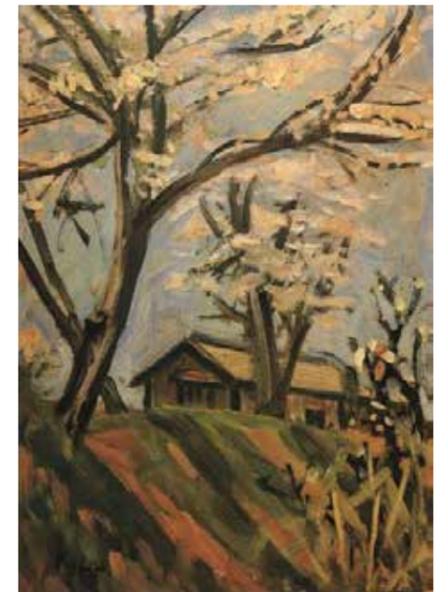
▲ Boys on the Beach.



▲ Landscape with a Magpie.



▲ Thatched Houses.



▲ Scenery.



▲ Boys Playing with Fishes.

2016 fue el año del centenario de su nacimiento y marco de una serie de homenajes y retrospectivas de su obra, la más importante de las cuales fue la reunión de una cantidad inédita de dibujos, pinturas y documentos en el Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Corea del Sur. Las salas fueron ambientadas para recrear los espacios en que se desenvolvió el artista, aportando el contexto necesario para comprender sus creaciones. El teatro, la televisión y la prensa se sumaron a los tributos con el estreno de obras, programas y reportajes, y las escuelas y universidades hicieron lo propio poniendo en valor la obra de Jung-seob ante las nuevas generaciones.

Fuentes (consultadas entre el 2 y el 15 de julio de 2017):

* Arts Avenue 2016: Exhibition "Lee Jung-seob Died" <https://www.youtube.com/watch?v=N94Z5HtkXgU>

* Korea.net. Lee Jung Seob: the Man, the Artist: <http://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=138949>

* Peace Insight. Lee Jung-seob: <https://www.youtube.com/watch?v=oeZg3uwUmUw>

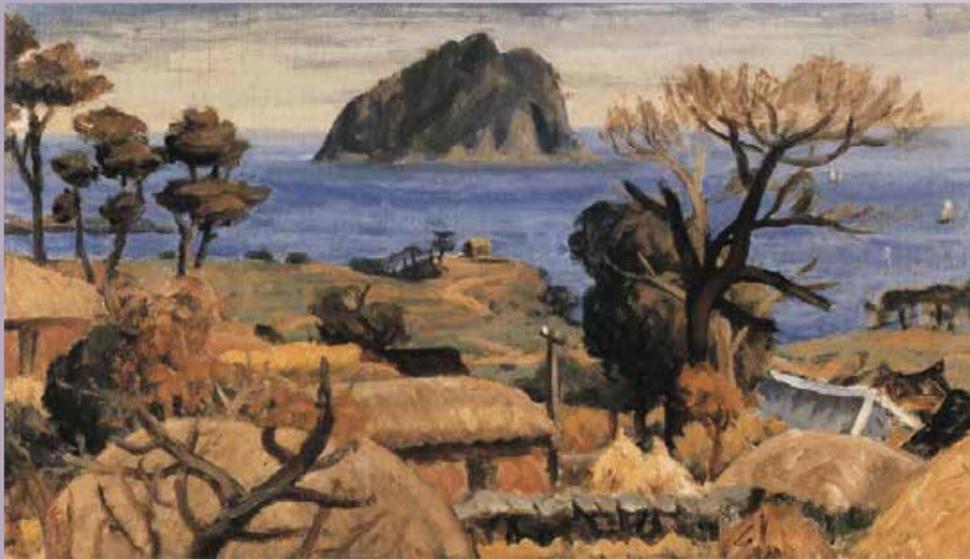
* The Korea Herald: http://khnews.kheraldm.com/view.php?ud=20160606000338&md=20160609003512_BL



▲ The Sun and Children.



▲ Full Moon.



▲ Scenery with Seopseom Island in the Distance.



▲ Seogwipo Fantasy. Óleo sobre madera prensada.



▲ River of no Return, 1956.



▲ Family and Fishes. Trazado sobre papel de cigarrillos.



▲ Love. Trazado sobre papel de cigarrillos.

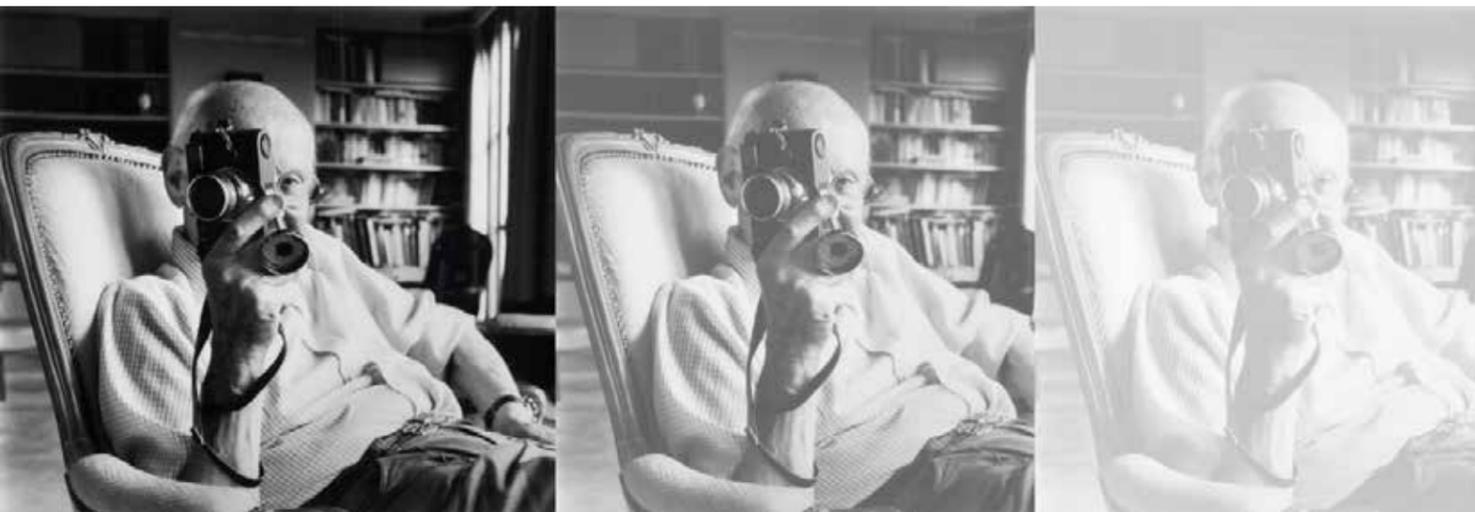


▲ Family. Trazado sobre papel de cigarrillos, 1953.

Henri Cartier-Bresson, con todo el peso de su nombre

Investigación y curatoría: Marcia Vega

Texto: Claudia Carmona Sepúlveda



La obra fotográfica y los caminos abiertos por Henri Cartier-Bresson en esta disciplina corren a la par con buena parte de la historia de los sitios que visitó, de su Francia natal y de los universos artísticos en que se desenvolvía con particular interés y soltura. Guerras, movimientos sociales, vanguardias culturales y vida cotidiana fueron blanco de su cámara y los retrató con un sentido de inmediatez que hizo escuela.

Profesional visionario y consciente del valor de sus instantáneas y de las de algunos de sus colegas, como registros históricos, cofundó una de las más prestigiosas agencias fotográficas. Fue un privilegiado testigo de su tiempo y hoy es reconocido como padre del fotoperiodismo. Su trabajo fue aplaudido en vida con diversos galardones y ha sido bautizado como el "ojo del siglo XX".

Oír o leer su nombre desencadena en nuestra mente una seguidilla de imágenes que testimonian una época. El último siglo del segundo milenio fue, ni más ni menos, tiempo de profundos cambios en el orbe. Las hegemonías pasaron de unas a otras manos. Tuvieron lugar los dos más grandes conflictos bélicos que ha visto la humanidad, la Primera y la Segunda Guerra mundiales, y se constató la que fuera antesala de esta última, la Guerra Civil española, inicio de uno de varios sistemas totalitarios, otra característica del siglo XX. Esto y más vio Henri Cartier-Bresson. Revoluciones, sucesivas transformaciones en el mapamundi, erigirse –y caer– el muro de Berlín, la vida en las colonias europeas en África, el liderazgo de personajes

como el Che Guevara y el Mahatma Gandhi, el triunfo del comunismo en China, y, en cada territorio enmarcado por esos acontecimientos, vio hombres y mujeres empeñados en su diario vivir, bajo las condiciones que fuera. Ciclos vitales a escala humana. Lo vio y lo registró.

Vino al mundo el 22 de agosto de 1908, en Chanteloup-en-Brie, departamento de Sena y Marne, Francia, en un hogar en el que había cabida para el arte: su bisabuelo había sido artista, su tío era un impresor de prestigio y su padre un diseñador textil aficionado al dibujo. Estudió en el Lycée Condorcet de París y la literatura fue una de sus grandes pasiones desde muy joven; bien pudo haberse dedicado a escribir o a pintar, pues tenía interés también



▲ Calzada de la Avenida del Prado. Marsella, 1932.

en la plástica, como queda demostrado con sus estudios de cubismo con André Lothe, entre sus 19 y 21 años de edad. La política también era vía para su espíritu observador y crítico, particularmente en épocas de su rebelde adolescencia, y se orientó hacia el comunismo. Fue durante su estadía de casi un año en Costa de Marfil que comenzó a experimentar con una humilde cámara de segunda mano que le había sido regalada, lo que resultó en la publicación de un reportaje. Pero lo que acabó de ganarlo para la fotografía fue una foto de Martin Munkácsi aparecida en 1931 en la revista Arts et Métiers Graphiques, una icónica instantánea del húngaro que muestra de espaldas a tres niños africanos corriendo desnudos a zambullirse en las aguas del lago Tanganica.

En 1932, ya de regreso en Francia y en contacto con las corrientes surrealistas de la Ciudad Luz, compra una Leica de 35 mm. y emprende un recorrido por Europa en compañía de sus amigos Leonor Fini y André Pieyre de Mandiargues, a quienes fotografió en varias ocasiones tanto en sesiones como espontáneamente; lo mismo hacía al recorrer las calles y capturar la vida tal como transcurría ante sus ojos. Ésta fue su táctica favorita: atrapar instantes, gestos y acciones sin poner a nadie sobre aviso. El resultado de su trabajo fue valorado muy pronto y comenzó a exponer tempranamente. El sentido de instantaneidad de sus fotografías, las características de la Leica y su mirada del mundo estaban dando vida a



▲ Detrás de la estación de Saint-Lazare. París, 1932.

un estilo personal que le hizo un espacio en publicaciones como *Voilà* y *Photographies*. Antes de finalizar la década, habiendo expuesto ya en galerías de Ciudad de México, Nueva York, Madrid y París, incursionaba en el cine dejando testimonio de los efectos de la guerra sobre los hombres. De ese tiempo son los documentales relativos a la Guerra Civil española, *Victoire de la vie* y *L'Espagne vivra*, y otro sobre la Brigada Abraham Lincoln, que registró la vida de tropas estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial. Fue además cuando inició su colaboración como asistente del realizador galo Jean Renoir.

En 1940 se unió al ejército de su país, como parte de la unidad de Cine y Fotografía, pero el 23 de junio de ese mismo año fue capturado por los alemanes y enviado a un campo de prisioneros; permaneció allí hasta 1943 cuando su tercer intento por escapar tuvo éxito. De ahí en adelante no sólo volvió con bríos a la fotografía testimonial y al cine, sino que se unió a una organización secreta para ayudar a prisioneros y fugitivos, fundó un departamento de fotografía para la resistencia y fue comisionado para realizar un filme que documentara el retorno de prisioneros franceses a su país.

Terminada la guerra, se revincula con el arte y sus exponentes; vuelve a viajar a Estados Unidos donde colabora para Harper's Bazaar fotografiando artistas y escritores, ciclo que finaliza con una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, en



▲ Tras las puertas correderas de la plaza de toros, Valencia. 1932.



▲ St. Bernard, cerca de la estación de tren de Austerlitz. París, 1932.



▲ Niños jugando en la calle. Madrid, 1933.



▲ Henri Matisse en su casa. Villa Le Rêve, Vence, Francia, 1944.



▲ Hombre en bicicleta calle abajo. Hyères, Francia. 1932.



▲ Una mujer sostiene a un bebé envuelto. Ciudad de México, 1934.



▲ Refugiados haciendo ejercicio. Punjab, India, 1947.

1947. Ese mismo año se une a Robert Capa, David "Chim" Seymour, William Vandivert y George Rodger, para fundar la agencia cooperativa Magnum Photos, hasta hoy, si no la más importante, una de las más prestigiosas agencias fotográficas del mundo, que salvaguarda y vela por los derechos del material de profesionales de diversas nacionalidades, para quienes es un privilegio constituir ese acopio de imágenes.

Sus deseos de conocer y documentar el mundo lo llevaron a un recorrido de tres años por Asia, entre 1948 y 1952. Alcanzó a registrar los últimos momentos del líder espiritual Mohandas Gandhi, así como los días inmediatos a su asesinato, ocurrido el 30 de enero de 1948. El

reportaje resultante de esta serie es uno de los ensayos fotográficos más valiosos de la revista LIFE. Pero no sólo la India y sus conflictos fueron captados por la lente del fotorreportero francés; también lo fueron Japón, Burma, Indonesia, Pakistán y China. En este último país documentó en imágenes los últimos seis meses del Kuomintang y los primeros seis meses de la República Popular. A poco de volver a Francia publicó el que para muchos es la biblia del fotógrafo, su libro *The Decisive Moment* (1952), que abarca dos décadas de su obra y recoge los principios fundamentales de su estética.

En 1954 se convierte en el primer reportero autorizado por la Unión Soviética para hacer fotografías

en ese territorio desde el comienzo de la Guerra Fría.

La década de 1960 lo encuentra viajando por diversos destinos cumpliendo encargos para la revista LIFE. México y Cuba en 1963, Japón en 1965, India nuevamente en 1966; entre 1968 y 1969 recorre Francia comisionado por Reader's Digest. Fotografió en París algunas escenas del movimiento de Mayo del 68, parte de las cuales expuso *AguaTinta* en su edición N°13 (<http://aguatinta.org/wp-content/uploads/2017/02/AguaTinta-013.pdf>)

Hacia 1974 dejó su activa participación en Magnum, agencia que continúa resguardando su obra, para dedicarse a dibujar, actividad que siempre desarrolló en sus tiempos libres. De ello surge, en 1975, su primera exposición de

dibujos en la Carlton Gallery, Nueva York. De ahí en más sólo hizo fotografías en forma ocasional.

En 1987 se presentó una colección de su obra, titulada *The Early Work* en el MoMA de Nueva York y, en 1988, el Centre National de la Photographie de Francia celebró el octogésimo aniversario del fotógrafo con la creación del Premio Henri Cartier-Bresson.

Junto a su esposa Martine Franck y a su hija Mélanie, idean en 2000 la que hoy es la Fundación Henri Cartier-Bresson, cuyo objeto es proporcionar un hogar permanente para sus obras, así como un espacio de exposición abierto a otros artistas. Dos años más tarde, la Fundación es reconocida como un sitio de interés público por el Estado francés.

Para Henri Cartier-Bresson la fotografía debe ser el resultado de una buena composición. O, como lo señalara el propio fotógrafo: "Tomar una fotografía es contener el aliento cuando todas las facultades convergen en un rostro que huye de la realidad. Es en ese momento que captar una imagen se convierte en una gran alegría física e intelectual. Tomar una fotografía significa reconocer, simultáneamente y en una fracción de segundo, tanto el hecho mismo como la organización rigurosa de las formas visualmente percibidas que le dan sentido. Es poner una cabeza, un ojo y un corazón en el mismo eje". No solía cargar mucho equipaje técnico, por lo general una lente de 50 mm. y, para casos especiales, una de 90. Admiraba al húngaro André Kertész, a propósito de quien señaló alguna vez: "Inventemos lo que inventemos, Kertész siempre fue el primero".



◀ Centro de Manhattan. Nueva York, 1947.

Entre las personalidades del arte y el pensamiento retratadas por Cartier-Bresson se cuentan los artistas plásticos Pablo Picasso, Leonor Fini, Alberto Giacometti, Francis Bacon, Marcel Duchamp, George Braque; los fotógrafos Man Ray y Alfred Stieglitz; los científicos Louis Pons, Irene y Frederic Juliot-Curie; los escritores Ezra Pound, Albert Camus, André Breton, Samuel Beckett, Truman Capote, Pieyre de Mandiargues, André Malraux, François Mauriac, Aldous Huxley, William Faulkner, Pablo Neruda, Colette, Susan Sontag y Jorge Luis Borges; los filósofos Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Carl Jung, Roland Barthes y Emil Cioran; el músico Igor Stravinski, el dramaturgo Arthur Miller y el cineasta John Huston, y, entre los líderes y estadistas, Martin Luther King, Mohandas Gandhi, Fidel Castro, Ernesto Che Guevara.

Henri Cartier-Bresson, quien –como queda probado– se ganó con creces el apelativo de “Ojo del siglo XX”, murió en su casa de Provenza el 3 de agosto de 2004.

Enlaces de interés:

Fundación Henri Cartier-Bresson:
<http://www.henricartierbresson.org>

Documental L'Espagne Vivra (1938):
<https://www.youtube.com/watch?v=I9zE9TMv4P8>

Documental Le Retour (1954):
https://www.youtube.com/watch?v=30N6_i7TGh4



▲ Truman Capote. Nueva Orleans, 1947.



▲ La gente se amontona para recibir 40 g. de oro cada uno, tras el debilitamiento del papel moneda. Shangai, diciembre de 1948.



▲ Gandhi dicta mensaje antes de romper su ayuno. Delhi, 1948.



▲ Tren llevando las cenizas de Gandhi. Delhi, 1948.



▲ Un campesino cuyo mercado se ha cerrado llega a Pekín para vender sus verduras y se sienta a comer sus provisiones. Beijing, diciembre de 1948.



▲ Scanno, en Abruzzo, Italia, 1951.



▲ Les Halles. París, 1952.



▲ Escuela básica. Moscú, 1954.



▲ Trabajadores en el Hotel Metropole. Moscú, 1954.



▲ Muro de Berlín. Alemania Occidental, 1962.



▲ Árboles bordeando el camino. Brié, Francia, 1968.



▲ Man Ray y Marcel Duchamp. París, 1968.

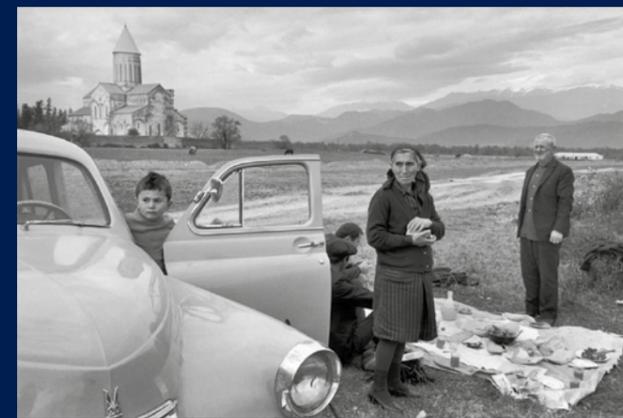


▲ 4 de Julio. Aspen, Colorado, 1971.



▲ Samuel Beckett. Londres, 1964.

“Para mí la cámara es un libro de bocetos, un instrumento de intuición y espontaneidad, el maestro del instante que, en términos visuales, cuestiona y decide simultáneamente. “Con el fin de dar un ‘significado’ al mundo, uno tiene que sentirse involucrado en lo que se enmarca a través del visor. Esta actitud requiere concentración, disciplina de la mente, sensibilidad y un sentido de la geometría. Es por economía de medios que se llega a la sencillez de expresión”.



▲ Monasterio Alavardi (siglo XI) Visitantes de los kolkhozes celebrando San Jorge. Telavi, Georgia, 1972.



▲ En un tren. Rumania, 1975.

Dirección de fotografía

Por Marcia Vega



Billy Elliot

Tutor 1: ¿Qué sientes cuando bailas?

Billy: Como si sintiera un cambio en todo mi cuerpo. Y tengo este fuego en mi cuerpo. Sólo estoy allí. Volando como un pájaro. Como electricidad. Sí, como electricidad.

Un talentoso niño persigue su sueño de convertirse en bailarín, a pesar de las expectativas y prejuicios de su entorno, un pueblo minero en County Durham. Su empeño coincide con la prolongada y violenta huelga de 1984 contra Margaret Thatcher, por el cierre de las minas de carbón británicas. Es *Billy Elliot* (2000), filme dirigido por Stephen Daldry sobre el guion de Lee Hall, quien desarrolló la historia a partir de su obra de teatro *Dancer*, estrenada dos años antes como ensayo leído, en el Live Theatre en Newcastle upon Tyne. Hall se vio fuertemente influenciado por el libro *Step by Step* de la fotógrafa finlandesa Sirkka-Liisa Konttinen, sobre una escuela de danza cerca de North Shields. En 2009, Hall declaró que prácticamente cada cuadro de *Billy Elliot* reflejaba una escena de *Step by Step* y que cada miembro del equipo de dirección de arte tenía su ejemplar del libro.

El director de fotografía de esta realización, **Brian Tufano**, nació en 1939, en Shepherd's Bush, al oeste de Londres. Durante la Segunda Guerra Mundial su familia se mudó a un pueblo minero en Gales a cuya sala de cine iba a menudo con su madre, una cinéfila declarada. Comenzó a trabajar a sus 16 años como botones en los estudios

Lime Grove de la BBC, ubicados precisamente en su barrio natal. Gracias a su madre que intercedió por él ante Ronald Waldman, Tufano pasó a ser aprendiz de camarógrafo asistente, luego auxiliar, en seguida asistente y muy rápidamente, en 1963, camarógrafo. El siguiente paso fue el de proyccionista, acompañando a los equipos de filmación de la BBC. Buscando mejorar, estudió la obra del realizador Jack Cardiff y una serie de películas desde su fotografía. Permaneció veintiún años en esa corporación.

Debutó en cine a fines de 1970 como director de fotografía y en el departamento de electricidad; rodó con Franc Roddam en *Quadrophenia* (1979) y como fotógrafo adicional en *Blade Runner* (1982). Trabajó con directores como Stephen Frears, Jack Gold y Alan Parker. En 1992 fue asignado a la serie *Mr. Wroe's Virgins*. No obstante, es más conocido por sus colaboraciones con Danny Boyle en *Shallow Grave* (1994), *Trainspotting* (1996) y *A Life Less Ordinary* (1997); por su labor con Damien O'Donnell en *East Is East* (1999), y por la propia *Billy Elliot*, que le valió la nominación a los premios BAFTA, en la categoría Mejor Fotografía.

Actualmente está a la cabeza del Departamento de Fotografía de la National Film and Television School (NFTS). En 2001, Brian Tufano ganó el Premio BAFTA por Contribución Destacada al Cine y Televisión y, en 2002, el Premio Especial del Jurado por Contribución Excepcional a la Película Británica Independiente.

Reseña: El abrazo de la serpiente

Por María Eugenia Meza Basaure

Una épica en blanco y negro

Muchos tópicos se han escrito sobre *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, Colombia-Venezuela-Argentina, ficción) y, la verdad, es que resulta un poco difícil salir de ellos al ver esta película fuera de lo común en forma y fondo.

Primero, el destacar su fotografía en blanco y negro. Un blanco y negro refulgente, utilizado con maestría por el director de fotografía David Gallego, que deja ver hasta los más pequeños detalles de las hojas, troncos, lianas y otros elementos vegetales de la selva. El agua y su movimiento también adquieren otra dimensión, quizá más corpórea, más densa, gracias a esta decisión fotográfica que fue tomada muy tempranamente por el director, influenciado por los diarios de viaje que le sirvieron de punto de partida, llegada e inspiración.

Esos diarios fueron aquellos dejados por los científicos Theodor Koch-Grünberg y Richard Evans Schultes –el



primero alemán, el segundo estadounidense– que, en diferentes momentos de la primera mitad del siglo XX y con muy diferentes motivaciones, se adentraron en la selva colombiana y conocieron diversas tribus, muchas de ellas hoy desaparecidas. La historia, ficcionada, entrelaza las dos vivencias por medio de un personaje mágico, un chamán que los conoce en distintos momentos de su propia vida.

Otro de los tópicos es aludir a que este viaje iniciático de ambos occidentales “civilizados” es equivalente al del protagonista de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, un marinero que va en busca de un elusivo Kurt, en el África colonizada por los ingleses y que inspiró la creación de *Apocalipsis Now*, de Francis Ford Coppola, sobre otra cruenta invasión: la de Estados Unidos en Vietnam.

Ciertamente el filme es un viaje, un descenso a un lugar arrasado por la civilización y los blancos. Los dos científicos buscan a un personaje –el chamán– que puede llevarlos a las

puertas del conocimiento mágico y se adentran por un río (otra similitud con novela y filmes anteriores) en una selva densa y misteriosa a la que, sin embargo, durante la mayor parte del tiempo, bordean. La película colombiana pone en imágenes y en historia un paisaje exterior e interior con un ritmo lento, jalonado de tanto en tanto por situaciones violentas filmadas de modo oscuro, las que ocurren en ambas vidas, iluminadas por antorchas y hogueras. Son momentos que contrastan fuertemente con las imágenes del día, transparentes y diáfanos, que van narrando las otras alternativas de los dos viajes, provocando un contrapunto y suavizando el paso entre uno y otro tiempo. Es que el tiempo real en que existen es indiferente; lo que importa es el viaje de los héroes que, en verdad, son uno solo.

Y llegamos al tercer tópico: el del periplo en busca de un objeto mágico. La estructura del cuento clásico, analizada desde Vladimir Propp hasta los estructuralistas, es aplicable a esta historia en que alcanzar la *yakruna*, planta sagrada, es la motivación de los dos científicos. Los

dos deben pasar por distintas pruebas pero, dado que son héroes degradados, no conseguirán reestablecer el cosmos. Uno de los dos muere y el otro es tragado por la selva.

Por mi parte, creo que el filme de Giro Guerra remite a dos obras de culto que presentan sendos personajes obsesionados por un sueño: *Aguirre, la ira de Dios* y *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog. La selva que lo aprisiona y cierta atmósfera de misterio y cercanía de lo ominoso las hermana y pueden ser vistas como caras de la misma moneda: la ruptura de un mundo primitivo, conectado íntimamente con la naturaleza, pero a la vez brutal en ciertas conductas aunque con leyes específicas de protección de la

selva. Lo que nos lleva a un cuarto tópico: el planteamiento de que el filme es una apología del buen salvaje, un discurso estético que reafirma la teoría expresada por Jean-Jacques Rousseau en el *Origen de la desigualdad entre los hombres*.

Todos estos tópicos son correctos. *El abrazo de la serpiente* es todo eso. Y, a la vez, bastante más: es una mirada distinta y quizá estetizante a la historia y el presente de un país atravesado por diversas formas de violencia desde sus inicios. Otra manera de encontrar con éxito una narración épica que explique los conflictos profundos de una sociedad quebrada por décadas. No en vano la realización ha acumulado 34 galardones, entre ellos el de la Quincena de los Realizadores en el Festival de Cannes y una postulación a Mejor Película Extranjera en la versión 2016 de los premios Oscar.

La danza dentro y fuera del escenario

Por María Eugenia Meza Basaure y Patricia Parga-Vega

*“El movimiento es el más poderoso y el más peligroso medio conocido del arte”
Martha Graham*

*“Podría bailar este sillón”
Isidora Duncan*

La danza y el ritmo han acompañado a los seres humanos desde la época en que las antorchas iluminaban al grupo que bailaba buscando conjurar las energías y tener una buena caza, aplacar a los elementos y, quizá, despertar sus deseos. Los dibujos rupestres nos muestran danzantes hombres con lanzas. Ya avanzada la vida humana sobre la tierra, el baile se sacralizó aún más, nació Terpsícore y fueron las mujeres quienes detentaron el conocimiento de los movimientos mágicos. Y de los lascivos (¿cómo no recordar a Salomé?).

La danza, una visión del espacio y del tiempo, se basa en experiencias concretas, las transforma en abstracciones que buscan expresar belleza y se constituye en “un producto del mundo simbólico que por medio del cuerpo traza y evoca el mapa del alma humana”⁽¹⁾.

Movimiento y expresión sin palabras, la danza y el baile son un “viaje de sobresaltos y riesgos donde se van a reeditar procesos básicos que fincaron la constitución misma del sujeto. Uno de esos procesos fundamentales, que resulta clave para analizar el vínculo con el cuerpo, tiene que ver con el narcisismo y su mundo de imágenes, identificaciones e idealizaciones, el cual determina nudos específicos en la estructura subjetiva, como son: la tensión omnipotencia, la castración y la problemática identidad/apariencia, ambos elementos entreverados con un proceso

del que se habla mucho pero se comprende poco, y que es la valorización de sí mismo”⁽²⁾.

Por ello, más allá de los escenarios, en los cuerpos y las almas de sus intérpretes, el movimiento rítmico provoca cambios profundos que trascienden lo artístico y forman parte de los procesos de autoconocimiento y valoración. La profesionalización del baile llevó a creer que éste era sólo posible para cuerpos perfectos, trabajados en el rigor y en la disciplina dolorosa. Y que, por lo mismo, debía practicarse únicamente en función de la representación y hasta cierta edad.

Las dos entrevistas que siguen demuestran que la danza es alimento sin tiempo, que permite diversos tipos de expresión y que activa poderosos motores del aprendizaje y la memoria.



© Géraldine Georges

María Eugenia Undurraga: “La práctica musical corporal puede llevar a algo que no tiene fin”

“La educación por y para el ritmo es capaz de despertar el sentido artístico de todos los que se someten a ella”.

Émile Jacques-Dalcroze.

Profesora de enseñanza de la Rítmica en la Academia de Música de la comuna de Evere, de Bruselas, María Eugenia Undurraga, diplomada en el Instituto Jean Dalcroze de la capital belga, posee una experiencia cercana a las tres décadas en el método desarrollado, hace más de cien años, por el músico y pedagogo suizo Emile Jaques-Dalcroze, precursor de la asociación entre el ritmo y el movimiento como resumen de la originalidad profunda del pensamiento.

Según Dalcroze, la práctica de la rítmica –disciplina muscular del ritmo, el movimiento y la música– es accesible a todos, puesto que todos poseemos facultades de imaginación y expresión, así como la capacidad de desarrollar estas facultades. El niño o niña formado en este método es capaz de realizar la organización rítmica de cualquier trozo musical. No se trata de “gimnasia rítmica”, sino de una formación musical de base que permite la adquisición de todos los elementos de la música. El “Método Dalcroze” pretende, igualmente, la percepción del sentido auditivo y la posterior expresión corporal de lo percibido, ya que el cuerpo, instintivamente, traduce en gestos y movimientos el ritmo de cualquier canción escuchada.

¿Por qué se interesó en el Método Dalcroze de la rítmica?

Dalcroze fue un virtuoso del piano que trabajó con la bailarina estadounidense Isadora Duncan y que, muy temprano, se dio cuenta de que para aprender música no

bastaba con tener habilidades técnicas, o sea, tocar bien, sino que había que tener, al mismo tiempo, un desarrollo muscular, psicomotor y emocional. Todos, elementos que se plasmaban en un trabajo dentro del espacio. Entonces él unió tiempo, espacio y ritmo. Esa fusión fue la que me interesó, porque integraba la danza, la música, la expresión corporal, el teatro.

A mitad de mi formación comencé a realizar prácticas porque me interesaba mucho trabajar en los sectores más diversos posibles. Así es que cuando terminé mis estudios, en el año 88, me fui a trabajar a las academias y a los centros de acogida de minusválidos mentales. En la actualidad realizo mi trabajo con niños de las escuelas primarias [entre 5 y 12 años]. Me especialicé en ese sector porque creo fundamental reconocer la importancia de la inteligencia rítmica en los niños, como elemento de equilibrio y armonía para un buen desarrollo como individuos y entes sociales.

¿Cómo fue la experiencia de trabajar con niños minusválidos mentales? ¿Qué resultados concretos se desprenden tras la aplicación de la metodología?

Trabajé durante dos años con niños diagnosticados con trastornos por déficit de atención, con hiperactividad severa, autistas y con graves deficiencias. La idea era aportar cursos que no estaban contenidos en el programa tradicional, como rítmica, música, expresión corporal, cerámica, deportes, para que tuvieran *a posteriori* la posibilidad de encaminarse en la vida. Era un proyecto totalmente autónomo, es decir, no estaba inscrito en un plan estatal. El trabajo era bastante difícil, sobre todo porque yo era muy joven. Era muy complicado trabajar con niños autistas, había algunos que eran muy violentos junto a otros muy pacíficos; había que acostumbrarse a que de pronto te tiraran cosas a la cabeza, o que te quisieran atacar

(1) Nafia Marianne Laurence Bahena Yaghen-Vial. *Las metáforas de Terpsícore.*

(2) Margarita Baz. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza.*

con tijeras, por ejemplo. Pese a ello, logramos realizar un trabajo integral, satisfactorio. El equipo pedagógico estaba muy contento con lo logrado, aunque yo, en tanto pedagoga, me quedé con ganas de ir más lejos, pero el proyecto estaba subsidiado sólo por ese tiempo.

¿Canalizó esas ganas en otras instancias?

Efectivamente, luego trabajé cerca de siete años en La Clairière, centro de acogida para adultos con graves deficiencias mentales, ahí trabajábamos especialmente la expresión corporal y el movimiento, inscrito en el marco de la actividad recreativa. Podría parecer extraño, pero con ellos obtuve muchos más resultados. El grupo estaba compuesto por siete a ocho mujeres adultas, autistas, con síndrome de Down, esquizofrenia... Muchas no hablaban, entonces había que compartir de otra manera, pero fue un trabajo mucho más largo. La ventaja es que siempre estaban las educadoras, y en caso de algún problema ellas eran las que contenían para que yo pudiera seguir con el resto.

¿Y con niños diferentes?

Me ha tocado recibir en las clases de Rítmica de la Academia a muchos niños con déficit de atención, hiperactividad, o bien con serias dificultades de dislexia. Van a la escuela tradicional y vienen a Rítmica, porque sus profesores consideran que, aparte de la psicomotricidad o la logopedia, necesitan un aporte suplementario, algo que los conecte a su cuerpo y los haga trabajar el espacio, la coordinación y el desarrollo auditivo. La Rítmica para eso es excelente.

La importancia de desarrollar en los niños el aspecto sicomotor grueso, antes que el fino, es considerada por los neurólogos como una prioridad.

Sí, está comprobado. Los estudios dan cuenta de que, sobre todo en los niños, es importante el trabajo intelectual, pero que también haya una acción corporal. Es lo que Dalcroze postulaba a comienzos del siglo pasado: que el cerebro no funciona de manera independiente, sino que está vinculado a todo el aparato nervioso y muscular. Es así como el método refuerza las aptitudes auditivas y motrices, la memoria y la concentración; educa la sensibilidad, la espontaneidad y la capacidad de representación rápida; estimula la creatividad y favorece una integración armónica de las facultades sensoriales, afectivas y mentales del niño.

Creo que la importancia de este aporte está en que, principalmente en los niños, su primera acción es moverse. Es decir, la adquisición cognitiva no es lo primordial, es el sistema motor el que genera el desarrollo. En la primera etapa de la infancia, todo pasa por la acción: tocar, sentir, degustar... lo que constituye la experiencia.

El problema con la educación tradicional es que el niño de dos y medio a cinco años pasa de una acción bien estructurada, intelectual, en la escuela infantil, con clases de psicomotricidad una vez por semana, que no es suficiente, a la escuela primaria, donde deben permanecer muchas horas sentados. Tiene clases de gimnasia, pero ya no hay psicomotricidad, ni se canta en las clases. O sea, todas las capacidades del niño, su energía, no están debidamente canalizadas o no tienen por donde salir.

¿Y qué pasa con los niños con destrezas limitadas en el marco de la educación tradicional?

Mientras el sistema no acepte que estos niños tienen una manera diferente de mirar el mundo, de analizarlo y de aprender –que no es ni mejor ni peor que otro– va a ser muy difícil lograr una verdadera integración.

¿Qué aporta la Rítmica?

En una conversación con la directora honoraria del Centro Dalcroze de Ginebra, Marie-Laure Bachmann, me contaba de los beneficios que obtienen los niños en la escuela con la práctica de la Rítmica y del movimiento, como parte del programa general de educación, al mismo nivel que las materias tradicionales. Y los mejores resultados no son porque estas disciplinas produzcan efectos mágicos o porque los niños sean más inteligentes, simplemente es que se les da otras herramientas y se desarrolla un área de la inteligencia que antes no se tocaba.

El desarrollo psicomotor integral es muy importante en los comienzos de la infancia. Aprender a caminar, a moverse, a coordinar los movimientos, a pasar de un espacio al otro respetando las dimensiones de la puerta, de la ventana; es decir, a medir de manera inconsciente la distancia y el espacio. Todas esas cosas no se aprenden en la escuela, se aprenden porque hay un buen desarrollo psicomotor entre lo que hacen la cabeza, las manos y los pies. Una vez que ese desarrollo global está más o menos bien instalado, se comienza la etapa del desarrollo psicomotor fino, a hacer cosas cada vez más específicas, más especializadas, como la manipulación de un lápiz, la noción de dirección de la escritura de izquierda a derecha siguiendo una línea recta; la habilidad para dibujar y pintar y, un poco más tarde, ejecutar un instrumento. Si tú tienes todos esos elementos adquiridos, en principio puedes enfrentar de manera óptima cualquier aprendizaje de matemáticas, ciencias u otro.

La música, la rítmica, la expresión corporal, la danza, el teatro, todo este lenguaje artístico cada vez más valorado en todas las investigaciones en neurología y psicología como un elemento altamente positivo, debe ser considerado e incluido como una materia del mismo rango e importancia que las matemáticas, las ciencias y el lenguaje. Mientras ello no suceda, va a ser complicado que haya un verdadero desarrollo o que pueda realmente aportar sacándolo del nivel de la anécdota.

¿Cómo se organiza una clase de Rítmica tipo?

La clase de Rítmica se da en una sala amplia y desprovista de muebles, con sólo un soporte musical que, en este caso, lo hago yo al piano. Una clase tipo está formada, esencialmente, por cuatro partes. La primera tiene que ver con la reacción, auditiva, física, visual. O sea, reaccionar corporal o vocalmente a un estímulo exterior, sin más referentes que el oído y el espacio, y el único instrumento es su cuerpo. Las reacciones auditivas del comienzo son un precalentamiento que agudiza la escucha, la concentración, la conciencia de equilibrio, del espacio y el desplazarse sobre diferentes ritmos y detenerse de manera instantánea tras una instrucción y comenzar a moverse juntos nuevamente. Todas estas exigencias, que parecen fáciles, en realidad son mucho más complejas de lo imaginado.



▲ Niños en ejercicios de la clase de Rítmica, a cargo de la profesora María Eugenia Undurraga.

Una segunda parte implica ejercicios sobre un ritmo específico, con la representación corporal de las negras, las corcheas. En otras, es la inmersión musical misma, donde deben percibir, caminar, formar grupos, imaginar y dar una dimensión corporal al ritmo. O sea, entender que una negra es el equivalente a un tiempo. Pero, ¿un tiempo en relación a qué? Y comprender que va a serlo en relación a lo que todos decidamos que va a ser en ese momento. Sin embargo, entenderlo intelectualmente no es suficiente. Cuando le dices a los niños “este tiempo es el equivalente a una negra”, racionalmente les queda claro; pero para que sea integrado, organizamos juegos.

Cuando todas esas competencias están más o menos bien instaladas, pasamos a la tercera etapa que es la implementación de todo ello. Ya di la materia, ahora tenemos que ver cómo nos podemos organizar para imaginar una pequeña secuencia en la que se pueda ver ese ritmo, pero sin nombrarlo, sin percibir. Los niños crean una pequeña coreografía, para la que es necesario que hayan integrado el tiempo y su implementación en el espacio.

La última etapa es la conclusión final, que generalmente la hacemos cantando. Agregamos elementos para complementar el trabajo estético, que sea bello y que todo el mundo se sienta bien. Yo los hago cantar mucho, me interesa todo el trabajo auditivo, el aprendizaje de notas, y cantamos todos por igual. Muchas veces los padres me dicen “pero si mi hijo/a canta tan mal, es desafinado/a”; y yo les digo que no es que cante mal o desafinado, pasa que entre lo que sale de su interior y lo que escucha hay una

diferencia, pero eso es un ajuste que se va haciendo poco a poco. Y lamentablemente, los niños no lo ejercitan porque alguien les dice que cantan desafinado o consideran que la canción es fea y eso los desmotiva y no cantan más.

¿Cuáles son los objetivos a mediano y largo plazo?

Eso es infinito. En el fondo el aspecto más interesante de la rítmica es que la práctica musical corporal te puede llevar a algo que no tiene fin. Porque el movimiento y el trabajo corporal siempre se van alimentando, no hay límite. Ahora, como profesora de una institución, donde mi trabajo con los niños tiene una duración de tres años, pensando que comienzo con ellos cuando tienen cinco años y los dejo con ocho, debo tener un programa anual, con un final en el último año, en que los niños demuestren una serie de adquisiciones y competencias que les van a permitir hacer música, danza o teatro, o simplemente no hacer nada si no les apetece seguir una línea artística. Mi objetivo es que, al fin de esos tres años, los niños logren un desarrollo emocional, corporal, auditivo y de adquisiciones técnicas que los dejará con una base para luego –si lo desean– iniciar estudios de solfeo.

Todas estas competencias se van adquiriendo por etapas. Por ejemplo, en primer año tienen que aprender a caminar con un ritmo, parar y recomenzar en el tiempo que se les da. Aprenden a ocupar el espacio, a trabajar en grupo y adquirir la precisión en la ejecución de los ritmos. Aprender las bases de una cierta noción estética, porque los niños son muy sensibles a eso, al que las cosas sean bonitas o no, que suenen bien o no. Y, en segundo y

tercer año, se agrega otros aspectos relacionados con una puesta en práctica y la implementación de todo lo relativo a lenguaje musical, es decir, la realización de coreografías rítmicas. En el último año, está todo lo anterior, más la implementación de una orquesta. Ahí el cuerpo en sí, interviene menos, pero para ejecutar el trabajo musical mismo se necesita tener ya un control corporal, una buena discriminación auditiva y una excelente coordinación. Se representa una pieza musical de ejecución fina simple, se distribuyen roles, instrumentos, que exigen la realización de un trabajo de coordinación compleja porque los niños deben pasar de una acción a otra.

Nicolás Fuentes García: “El arte puede sanar”

A la memoria de Gastón Baltra, quien pasó el umbral mientras elaborábamos esta entrevista.

Coreógrafo, docente e intérprete, comenzó por el teatro, pero viró a la danza, egresando de la carrera de Licenciatura en Danza, mención Interpretación, de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Después de años de desempeñarse en el rol de su especialidad, estrena su primera creación coreográfica, *Sin nombre*, en el 12º Festival de Danza Contemporánea Avant Gard, Yucatán México, 2011.

Desde ese momento, no sólo ha seguido mostrando esa obra en distintos escenarios de España, Inglaterra, Dinamarca y Perú; también vinieron más tarde las coreografías *Ratio* (Razón), *Juana lejos de Domrémy* y *La pérdida de todos*, que actualmente interpreta con la Compañía Generación del Ayer, de la que forma parte, y que motiva esta entrevista.

Esta compañía de danza independiente fue creada en 1996 por mujeres mayores que hoy bordean los 65 años, ha desarrollado más 25 coreografías estrenadas y representadas a lo largo del país y en el extranjero. Ha obtenido el Fondart (fondo concursable para el fomento y la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA), así como el ya desaparecido premio Altazor, entregado por sus pares. Además, el CNCA les rindió un homenaje en el Teatro Municipal de Santiago.

¿Cómo surge la idea de trabajar con personas de una edad que no es considerada habitualmente como dentro de la danza?

Llegué a la Compañía Generación del Ayer, compuesta por Carmen Aros, Mabel Diana y Sonia Uribe, a través de Gastón Baltra, mi primer maestro de danza y exintegrante de la compañía. Él, además, conocía a mis padres, Juan y Alejandra. Juan y Gastón fueron confinados en 1973 al campo de concentración de Chacabuco, en el norte de Chile, del que, por fortuna, salieron con vida. Más tarde se reunirían ambos y mi madre Alejandra (actriz) con Jorge Ocampo (actor y pintor) y un grupo de artistas para formar la compañía de teatro infantil El Dragón, con la que tuvieron mucho éxito de audiencia. Así lograron trabajar en el arte y con ello olvidar de forma sana, por

¿Y cuál ha sido su experiencia con niños en la Academia de Música de Evere?

A mí me han tocado casos de niños que son muy hábiles en idiomas, en ciencias, en matemáticas, pero que cuando tú les pides que caminen escuchando una pulsación determinada, no pueden, están completamente perdidos. Y eso pasa no porque sean incapaces, sino porque sencillamente no tuvieron el entrenamiento adecuado, por lo que no entienden que al escuchar algo deben manifestarlo corporalmente.



algunos momentos, los horrores que ocurrían en Chile, durante la dictadura. Lo que más me conmueve es que ellos, con su generosidad artística, al hacer teatro infantil entregaron valores y esperanza a las nuevas generaciones de entonces, en un país en el que se atentaba contra la vida. Esa es mi primera enseñanza como artista y que hoy pongo como objetivo en mi vida: El arte puede sanar.

El año en que entré a estudiar teatro, mi padre me presentó a Gastón, quien me invitó a las funciones de la compañía Generación del Ayer, donde pude ver la fuerza interpretativa de cada uno de ellos, todos bailarines mayores de 60. Comprobé que todo aquello de lo que me hablaba Gastón estaba puesto ahí, en escena. Con el tiempo, ya en mis últimos años de la escuela de danza, fui invitado por Carmen Aros a trabajar en la obra *Umbrales*, de su autoría, y luego Sonia Uribe me integraría en su obra *Lo que me dio el agua*.

Para mí no era nuevo trabajar con intérpretes mayores, ya que en el teatro, cuando se requiere, se trabaja con actores de diferentes edades, lo que enriquece la obra y es una gran experiencia para los actores más jóvenes. Pero en la danza, y en especial en Chile, no es así.

¿Cómo trabajaste *La pérdida de todos*?

El tema de la memoria no era nuevo en la compañía, ya que antes de mi llegada habían hecho obras de las que tomaban el concepto de la biografía o de la vejez, entre otros. Mi objetivo era realizar una obra que tuviera como concepto la memoria, aquella enterrada para algunos pero no para todos. Esa era mi premisa y a eso le agregaba el

poder ver en escena a bailarinas mayores y, con ello, llevar la memoria al cuerpo de aquel que busca, sin saber lo que puede o no encontrar en lo más hondo del recuerdo, sin dejar pasar un día en que el futuro traiga algo especial, algo importante, algo significativo del pasado.

Hacía algún tiempo que para mí era una necesidad el crear con ellas sobre la memoria, pero tenía que documentarme muy bien. No bastaba con tener mi experiencia familiar que, sin duda, fue mi gran motivación. Sentía que existía algo que yo no conocía, de lo que no fui parte, que quizás intuía; necesitaba tener una visión más amplia. Hice un trabajo de investigación visitando lugares de memoria, recogiendo testimonios de personas anónimas, viendo documentales, leyendo documentos familiares, que fueron aportando al trabajo. Necesitaba saber todo, pero, a la vez, ser cuidadoso, porque sabía que las preguntas calarían en lo más hondo de la pena de quienes entrevisté, en la vulneración y trabajé ese concepto, entre otros, en la obra. Hubo tres mujeres que me hicieron mirar la memoria desde un prisma distinto. Me aboqué a la mirada de la mujer, porque sentí que podría entrar en un mundo ajeno al mío. Y desde ahí, el trabajo con bailarinas mayores me hizo sentido con la experiencia de vida de las entrevistadas y ver la fuerza en escena de tres bailarinas mayores que contarían esta historia.

¿El cuerpo tiene memoria?

Creo que sí. El cuerpo tiene memoria, más de lo que el ser humano cree; pero también somos seres que por naturaleza sabemos protegernos y bloqueamos momentos traumáticos hasta llegar a pensar que nunca ocurrieron. Somos vulnerables al tiempo del dolor y a las alegrías de la vida. Y es ahí donde investigo: abocándome al ser humano, para luego transformarlo en una historia por medio de la danza y otros elementos teatrales.

En el contexto de tu labor, ¿qué significa memoria? ¿Es aquella donde se cruza lo individual con lo social o hay otros elementos?

En mi labor como coreógrafo, tengo la necesidad entregar obras que logren hacer que el espectador viaje y reflexione. Así como las personas aprenden de sus experiencias de vida, intento ser una experiencia para ellos desde mi labor. Me he cruzado con la memoria en otros trabajos, tanto en la interpretación como en la coreografía. Creo que el arte es un ir y venir en el recuerdo de la humanidad, sea cual sea la obra de arte que estás mirando. Por otro lado, tengo una herencia social y artística por mis padres y maestros que son y serán parte de mí. Es así como para mí, la memoria tiene un significado de pregunta para las nuevas generaciones, es así como lo pregunto en esta obra.

¿Es desmemoriado el mundo actual? ¿Qué significa esto en términos de humanidad y qué puede hacer la danza al respecto?

Así como habitamos la tierra, nos manejan y hacemos manejar hasta que todo no da más, se hace presente el caos, como guerra, como dictadura, como guerra civil, etc. Y así volvemos a la calma y creemos tener héroes que nos salvan y no tenemos otra cosa que miles de muertos y otro episodio para olvidar. Pero las nuevas generaciones preguntarán por lo sucedido. Así nos quieren controlar y

quizás tendremos que valorar más la vida y el amor.

La danza puede, por medio del discurso artístico, provocar un acto de reflexión en el público. Por ejemplo, en los actos equivocados de la humanidad. Así lo hicieron Kurt Joss con su obra *La mesa verde*; Patricio Bunster, con *La vindicación de la primavera* o Magui Marin, con *Salve*. Ellos son para mí grandes maestros y mis referencias en la danza.

Como todas las artes, la danza tiene la misión de ser reflejo de la sociedad, de la humanidad, de aquello olvidado o no informado. Como consecuencia, en ella encontramos las problemáticas del ser humano actual.



▲ *La pérdida de todos.*

▼ Nicolás Fuentes en escena.



Fuentes secundarias:

* *Tras las huellas de Terpsícore*. María Fernanda Vanegas Hernández. Disponible en: www.monografias.com/trabajos12/danzpar/danzpar.shtml#ixzz4ncH7zzzp

* *Las metáforas de Terpsícore*, Nafia Marianne Laurence Bahena Yaghen-Vial. Rev. Latinoam. De Psicopatología. Disponible en: www.scielo.br/pdf/rjpf/v5n1/1415-4714-rjpf-5-1-0152.pdf

El sistema de la Biodanza y Rolando Toro

Reitengrarse con el ser, con los otros y con el Universo

Por María Eugenia Meza Basaure

La biodanza se ha extendido por el mundo, pero tuvo su origen en Chile. Mejor dicho, en la intuición de Rolando Toro Araneda, nacido en Concepción en medio de una familia de educadores: abuelo, madre, siete tías y dos hermanos enseñaron a niños como él, que aprendió primero en la escuela básica del barrio de la Plaza Condell, en la capital de lo que es hoy la región del Biobío.

No pudo contra esa impronta docente y, luego de tres años, abandonó la Facultad de Medicina de la Universidad de Concepción para venirse a Santiago, a la Escuela Normal José Abelardo Núñez, donde en la década del cuarenta –y hasta la del 80– se formaban los profesores. Trabajó dieciséis años en escuelas primarias de Valparaíso, Talcahuano, Santiago y en el pueblo de Pocuro (Los Andes) y esa experiencia le permitió ver todo lo que la educación convencional dejaba fuera: la relación del ser humano con la naturaleza; la vinculación con los sentimientos; la necesidad de una temprana formación para la paz y la solidaridad. De su experiencia dedujo que “una de las misiones fundamentales del maestro es desarrollar las facultades espirituales e intelectuales del niño. Incitarlas, estimularlas, sin forzarlas nunca. Esto, indudablemente, habrá de producir a la larga un elemento bien dotado, sensible, rico en espíritu, para nuestra sociedad”.

En 1954 realizó el primer Festival del Niño donde participaron seis mil chicos y chicas de todo el país, que, en el patio de la Casa Central de la Universidad de Chile, presentaron orquestas infantiles, exposiciones de pintura, cerámica y juguetes pedagógicos. Poniendo en acción todas sus capacidades, convocó a organizaciones de distinto tipo para analizar las condiciones socioeconómicas y de salud en la infancia chilena buscando mejorarlas. En la ocasión dijo: “En la niñez ha de consolidarse en forma definitiva, enérgica e implacable el derecho a la vida de los pueblos. Las naciones poseen en su infancia reservas inagotables de energía creadora; el derrumbe moral y material se produce inexorablemente tras una infancia descuidada, humillada y torcida”.

Toda esa reflexión psicopedagógica lo llevó a crear un Laboratorio de Psicología en la Escuela de Educación de la Universidad de Concepción y luego a estudiar Psicología en la Universidad de Chile, donde se tituló. Por entonces conoció al doctor Claudio Naranjo, quien hasta hoy revoluciona la forma de ver cuerpo y mente y que lo integró al Centro de Estudios de Antropología Médica de la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, donde trabajó hasta 1973. Allí conoció a Lola Hofmann, a la que consideraba su maestra y fue también inspiradora de cambios de paradigma en ciencia y psicología, tras ser discípula de Carl Jung.

En esa época, formando parte de un equipo multidisciplinario, realizó sus primeros avances en danza terapéutica, en un proyecto de mejoramiento de la calidad de vida de los enfermos mentales del Hospital Psiquiátrico de Santiago. Este fue el inicio de un método que, bastante más tarde, denominaría Biodanza.

En 1966 comenzó a dar clases en el Instituto de Estética de la Universidad Católica y en ellas aplicó ejercicios y música bajo el nombre de Psicodanza. Empezó a experimentar con el LSD, en el marco de su aproximación a la mente humana y, junto a actores, músicos, psicólogos e intelectuales de la década prodigiosa, creó obras experimentales que fueron exhibidas en la mítica Casa de Luna de la calle Villavicencio, en lo que hoy es conocido como barrio Lastarria, en Santiago. En ese lugar nacieron también los Juegos de Psicodanza, que mezclaban teatro, canto, poesía, danza y música y se presentaron, a tablero vuelto, en teatros de Santiago, Viña del Mar y Valparaíso. Sobre ellos, declaró:

“Estos juegos aluden al poder musical para curar enfermedades, invocar las fuerzas de la naturaleza, despertar el amor o el deseo, armonizar las sociedades, etc... Para lograrlo hay que despertar en el hombre la musicalidad interior perdida y restituir su vitalidad animal (...). Se trata de formas libres de expresión corporal con música y sonidos dentro de pautas coreográficas permitiendo gran creatividad, sinceridad y fuerza vital de los bailarines”.

Ya en los setenta, conoció las experiencias grupales lideradas por el psicólogo Fritz Perls en las que el contacto y la caricia eran la base de las prácticas sanadoras, incorporándolas a su modelo de ejercicios.

Se fue por 10 años de Chile e, instalado en Buenos Aires, creó el Sistema Biodanza y lo aplicó en mujeres mastectomizadas pertenecientes a la Liga Argentina de Lucha contra el Cáncer. Su técnica empezó a ser reconocida y valorada. Viajó a Brasil, instaló un instituto de Biodanza, desde donde la técnica se irradió al resto de los países de América Latina. Proliferaron colaboradores, instructores e instructoras, algunos de los cuales difundieron la Biodanza en Italia y Suiza y, desde ahí, al resto de Europa, Estados Unidos, Canadá, África del Sur, Japón y Nueva Zelandia.

En 1998 regresó a Santiago de Chile y formó una pléyade de discípulos. En 2001 fue nominado para postular al Premio Nobel de la Paz por sus trabajos en Biodanza y Educación Biocéntrica en la Casa de América (Madrid, España).

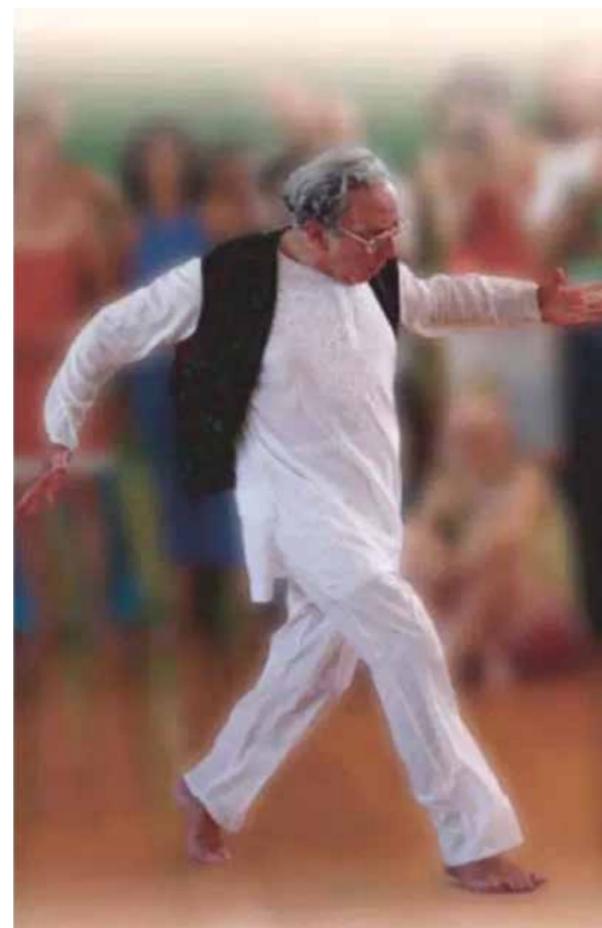
Murió en Santiago, a los 85 años de edad, dejando una estela de enseñanzas creativas y humanistas.

Pero ¿qué es la Biodanza?

Oficialmente, la Biodanza es definida como un “sistema de integración humana, renovación orgánica, reeducación afectiva de las funciones originarias de la vida”. Y su metodología consiste en la inducción de “vivencias integradoras por medio de la música, del canto, del movimiento y de situaciones de encuentro en grupo”. Son las claves de un método que recurre a secuencias simples de movimientos como llave para entrar en las profundidades del alma individual, la que será contenida por el grupo. La biodanza busca la conexión con la vida, consigo mismo, con la especie y el universo. Con ella, aseguran, se consigue la autorregulación orgánica, gracias a estados de trance que provocan reparación celular, disminuyendo el estrés. Fomenta el vínculo con las otras personas y enseña a vivir a partir de los instintos mediante experiencias de gran intensidad en el *aquí y ahora*.

Según Rolando Toro, existen cinco funciones universales, comunes a todas las personas, llamadas “Líneas de vivencia”: vitalidad, sexualidad, creatividad, afectividad y trascendencia. La biodanza estimula dichas funciones, según la necesidad de cada quien. Pero qué mejor que dejar al propio creador explicárnosla, a través de algunos fragmentos de su texto *Danzar la vida*, escrito a fines del siglo XX:

“Mi propuesta no consiste sólo en danzar, sino en activar, mediante ciertas danzas, potenciales afectivos y de comunicación que nos conecten con nosotros mismos, con el semejante y con la naturaleza”.



“La transformación mediante la biodanza no es una mera reformulación de valores, sino una verdadera transculturación, un aprendizaje a nivel afectivo, una modificación límbico-hipotalámica”.

“La deformidad del espíritu occidental culminó, durante este siglo, con los más grandes atentados contra la vida humana que conoce la historia. La patología del ego ha sido reforzada hasta extremos jamás alcanzados antes. Para sustentar esta patología, están las instituciones estatales, las ideologías políticas y educacionales. Aun más, muchos de los intelectuales y pensadores de nuestra época colaboran en este vasto proceso de traición a la vida”.

“Nuestra acción es, por lo tanto, una abierta trasgresión a los valores de la cultura contemporánea, a las consignas de alienación de la sociedad de consumo y a las ideologías totalitarias”.

“El fracaso de las revoluciones sociales se debe a que las personas que las promueven no han realizado en sí mismas el proceso evolutivo. Las transformaciones sociales sólo pueden tener éxito a partir de la salud y no de la neurosis o del resentimiento. De otro modo, los cambios sociales sólo sustituirán una patología por otra”.

“La biodanza se propone restaurar en las personas, a nivel masivo, la vinculación originaria a la especie como totalidad biológica”.

“La biodanza tiene su inspiración en los orígenes más primitivos de la danza”.

“Es importante esclarecer que la danza, en un sentido original, es movimiento vivencial. Muchas personas asocian la danza al espectáculo de ‘ballet’. Esta es una visión formal de la danza”.

“La danza es un movimiento profundo que surge de lo más entrañable del hombre. Es movimiento de vida, es ritmo biológico, ritmo del corazón, de la respiración, impulso de vinculación a la especie, es movimiento de intimidad”.

“Solamente si nuestros movimientos restauran su sentido vinculante, lograremos renacer del caos obscuro de nuestra época”.

“Participamos, así, de una visión diferente. Buscamos acceso a un nuevo modo de vivir, despertando nuestra dormida sensibilidad”.

“Estamos demasiado solos en medio de un caos colectivista”.

“Hay un modo de estar ausente con toda nuestra presencia. En el acto de no mirar, de no escuchar, de no tocar al otro, lo despojamos sutilmente de su identidad. No reconocemos en él a una persona; estamos con él, pero lo ignoramos. Esta descalificación, consciente o inconsciente, tiene un sentido pavoroso que involucra todas las patologías del ego”.

“Celebrar la presencia del otro, exaltarla en el encanto esencial del encuentro es, tal vez, la única posibilidad saludable”.

“La ternura: cualidad de una presencia que concede presencia”.

“Lo que necesitamos para vivir es un sentimiento de intimidad, de trascendencia, de vinculación gozosa y de estimulante dicha. Pues bien, en esas necesidades naturales hemos puesto nuestros objetivos”.

Fuentes: www.biodanza.org/es - www.biodanzahoy.cl/

Mariela Rivera: “Crecemos con otros y tenemos que aprender a interactuar desde el amor”

Con una biodanza modificada, llega a grupos vulnerables y los ayuda a recuperar memoria, autoestima y, principalmente, a contactar con el amor colectivo.

Estudió fotografía, se tituló, trabajó con éxito en prensa y ganó premios. Se especializó en fotos sobre la realidad de las mujeres, más allá del ajeteo de su labor como reportera gráfica en el diario La Nación. Y, en 1998, su vida cambió de rumbo: gracias a una revista conoció la biodanza y tomó clases con Rolando Toro, llegando a transformarse en su discípula y colaboradora. Por más de doce años se especializó en diversos aspectos del sistema y organizó actividades en torno a él, mientras Toro estaba en Chile.

Luego fundó, y ahora dirige, la Escuela de Biodanza del Valle Central, Santiago, Chile, parte de la International Biocentric Foundation, heredera formal de los conocimientos y redes de Rolando Toro. En ella, prepara a nuevos instructores y conduce sesiones y talleres dominicales abiertos a todo público. Además, y siguiendo los pasos de su maestro, ha sido pionera de la disciplina en Cuba, Suecia y Venezuela.

Su experiencia como profesora de biodanza es amplia y contempla trabajos con grupos de toda índole: niños/as, jóvenes, mujeres, adultos/as mayores, que en

un alto porcentaje presentan problemas derivados de situaciones traumáticas o de vidas precarias. También capacita a profesionales vinculados a realidades de alta complejidad psicosocial y personal, así como a equipos de instituciones y empresas en materias de desarrollo personal, rehabilitación afectiva y educación biocéntrica para el mejoramiento de las relaciones humanas. Y, respetando las vivencias y culturas de los grupos con que se ha relacionado, ha hecho aportes al sistema con un programa que ella denomina Aportando al Vínculo Afectivo Habilitador.

“Empecé a desarrollar esta idea de Aportando al Vínculo Afectivo Habilitador, colaborando con la psiquiatra Fanny Pollarolo en Lo Espejo [zona sur de Santiago, de bajos ingresos] con familias de esa comuna. Pude crear un trabajo de relación que se desarrolla durante todo un día, desde lo cotidiano, haciéndolo significativo. Se trata de vivencias integradoras en el hogar, usando los recursos y las capacidades existentes: se hace una once [denominación que se da en Chile a la hora del té] o un almuerzo, con ejercicios en que las personas deben decirse unas a otras



◀ Mariela Rivera junto a Rolando Toro.

lo mejor. He realizado estas experiencias también con aymaras, palestinos, haitianas. Y he tenido que aprender cosas de ellos para poder llevar a cabo los talleres”.

En su labor también destacan las sesiones de biodanza, educación emocional y educación biocéntrica para la Corporación Servicio Paz y Justicia, Serpaj; para la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas, Fasic; para la Junta Nacional de Auxilio Escolar y Becas, Junaeb; en la Casa de Acogida Rebeca Ergas, del Hogar de Cristo; con la Fundación Abengoa para niños/as migrantes en Quilicura, y con jóvenes de Lo Espejo en el programa Creando Vínculos, de la corporación Programa Interdisciplinario de Investigaciones en Educación (PIIE), y sus trabajos vivenciales terapéuticos de resiliencia en Gendarmería de Chile, en conjunto con la psicóloga Angélica Kotliarenco.

“He trabajado mucho con personas vulneradas en sus derechos humanos, con los ex-presos políticos que dieron su testimonio en el Informe Valech, con los ex-presos y torturados chilenos que viven en La Habana y Estocolmo – dice, mientras hace un alto en la preparación de su ponencia

Intervención en sistemas familiares y adolescentes de alta complejidad para el Encuentro Mundial de Biodanza, en Viña del Mar, realizado justo al cierre de esta edición de AguaTinta. Y continúa-: El trauma de la tortura es muy grande y, en Suecia, por ejemplo, los psicólogos no sabían mucho que hacer. He trabajado con mujeres que fueron violadas frente a sus padres o que vieron cómo violaban a sus madres. He estado con chilenos que vivieron con la maleta lista para volver a Chile y nunca pudieron hacerlo. Aunque las personas vivan en el *hacer*, para no mirar hacia atrás, el dolor y el trauma permanecen. Y en una sesión de biodanza, ajustada según las necesidades de cada grupo, las vivencias nuevas que experimentan les permiten resignificar su historia”.

Lleva mucho tiempo realizando estas sesiones vinculadas a los DD.HH. Las realiza por compromiso, porque jamás ha cobrado por ellas.

“En esas sesiones, con esas vivencias integradoras, la vida cobra inspiración, hay una solidaridad inmensa. Y se recupera la justicia, la belleza y el esplendor porque se vive la confianza”.



Rondas abiertas, talleres íntimos

Una de las experiencias más potentes que ha vivido en relación a este tema es una con familiares de detenidos, torturados, asesinados y desaparecidos por la fatídica Caravana de la Muerte. Al cumplirse los 40 años de su paso por el norte de Chile, se dirigió a Calama con la emblemática dirigente Anita González a realizar una ceremonia en el memorial existente, en pleno desierto.

“Tenía una antorcha que no se apagaba, regalo de Rolando Toro. La prendí y empecé a llamar a la gente, que era mucha, a que formáramos una ronda, acción fundamental en biodanza. Temiendo que nadie saliera, Anita se paró y se puso en medio del desierto para que la siguieran. De a poco la gente se fue acercando, la ronda se formó y todo el ritual fue algo muy grande para Calama, para Anita y para mí”.

La violencia contra las mujeres y los niños es otro de los temas que la mueven y conmueven. En 2007, y motivada por las cifras de femicidios, intervino el espacio público con un acto más que simbólico: hizo una ronda con 300 personas, hombres y mujeres, en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio de La Moneda, para invitar a las buenas relaciones. Y otra en Temuco, con más de 180 niños, potenciando el afecto y el empoderamiento.

Más íntimo, pero no por eso menos importante, ha sido un taller con niñas de entre 4 y 12 años, abusadas

sexualmente, internas en un hogar. Apoyada con psicólogas y supervisada por el propio Rolando Toro, ya que se trataba de una experiencia inédita, logró probar que las vivencias integradoras de la biodanza mejoraron su autoestima. Esa experiencia y otras más con niños –vulnerados o no– le hacen pensar que sus técnicas servirían para ayudar a superar en parte la crisis que se vive actualmente en los centros infantiles del Servicio Nacional de Menores, Sename, en Chile.

Junto con lo anterior, le importan la salud y la educación, porque está convencida de que la inteligencia afectiva es la clave para superar muchas enfermedades y conductas de riesgo.

“La siquiatria del Fasic me ha dicho que una sesión de biodanza equivale a 12 sesiones de psiquiatría porque, gracias al movimiento consciente y a la contención del grupo, la gente se siente tan plena que puede recordar lo que le ha ocurrido: la memoria se resignifica. Uno de los cambios que he introducido es que en ocasiones parto con la palabra que trae la memoria y trae también el placer”.

La biodanza no es un sistema individual. El grupo, lo colectivo, son su base. Sin contención no hay cambio y es por eso que ella lo resume en la frase “la neurociencia dice que nosotros no crecemos solos, sino que crecemos con otros de la misma especie y tenemos que aprender a interactuar desde el amor”.

**Fuentes:**

- www.facebook.com/escueladebiodanza.delvallecentral
- www.emol.com/noticias/Tendencias/2012/05/19/736992/La-biodanza-como-herramienta-para-generar-cambios-en-el-estilo-de-vivir.html
- <http://planetafeliz.cl/2013/09/mariela-rivera-directora-de-la-escuela-de-biodanza-del-valle-central-desde-la-afectividad-se-pueden-hacer-cambios-para-llegar-al-corazon-de-las-personas>

Festival Montpellier Danse 2017

El Ágora de la danza contemporánea

Por Vivian Orellana Muñoz

De larga y probada excelencia y calidad artística, Montpellier Danse, con sus 37 ediciones, es un festival de danza contemporánea de renombre internacional. Cada verano europeo y durante quince días, se lleva a cabo su versión central, aunque desde 1996 existe también una temporada invernal.

En sus escenarios se han presentado las mejores compañías de danza contemporánea del mundo, como la Batsheva, Nederland Dans Theater, Sankai Juku, Sasha Waltz, Carolyn Carlson, Trisha Brown, entre tantas más. En su edición número 37, del 23 de junio al 7 de julio de este año, contó con un buen número de figuras renombradas: Bernardo Montet, Mathilde Monnier, Angelin Preljocaj, Lucinda Childs y un grupo de jóvenes coreógrafos que buscan hacer su propio camino en este arte, como Nadia Beugré, de Costa de Marfil, con su obra *Alfombra roja* o Marlene Monteiro Freitas, de Cabo Verde, con su creación *Bacantes, preludio para una purga*, ambas concebidas en la residencia de Ágora, Ciudad Internacional de la Danza.

La programación incluye la exhibición, en colaboración con el canal ARTE, de videos y películas de destacados bailarines y coreógrafos y homenajes a eminentes artistas internacionales, como el ya fallecido Merce Cunningham, maestro estadounidense que estuvo presente en este festival en 1995 (*Merce Cunningham, medio siglo de creación coreográfica en imágenes*), y al holandés Hans Van Manen, con una proyección de sus más grandes obras, además de la presentación de parte de su abundante carrera coreográfica a cargo del Dutch National Ballet, de Holanda.

Una sección muy interesante es “Grandes lecciones de danza”, en la que un artista dicta su clase en forma gratuita y comparte en directo con el público. Son sesiones al aire libre, lo cual acerca la danza contemporánea al ciudadano que transita por la calle e, inesperadamente, puede asistir a una clase magistral.

Asimismo, desde 2009, con su sección “Montpellier danse dans la Metropole”, el Festival sale al espacio público para mostrar gratuitamente creaciones originales o adaptadas para la calle por los coreógrafos. Esta vez el ballet Preljocaj mostró extractos de sus obras, las que fueron interpretadas por su Groupe Urbain d’ Intervention Dansée, formado especialmente para este fin.

Inicios y fundadores

En la década de 1970, en diversas partes del mundo, especialmente en Europa y Estados Unidos, comenzó una suerte de exploración dancística que buscaba crear una nueva forma de arte que, sin renegar del ballet clásico, implicara una renovación. Así nació la danza contemporánea, que descubrió nuevos códigos de estética para reflejar el sentir del mundo, dejando atrás lo estrictamente bello y depurado de la técnica clásica. Bailar sin zapatillas de ballet, usando un vestuario novedoso y adecuado al tema y con técnicas tomadas de otras disciplinas fue parte de esta renovación que, en la escena francesa, instaló nombres como el de uno de sus máximos exponentes, Dominique Bagouet, o los de Maguy Marin, Régine Chopinot y François Verret, integrantes de la llamada Nouvelle Danse Française, y que, haciendo suyas la innovación y la creación, encontraron un lenguaje corporal distinto.

Bagouet fue un destacado coreógrafo y bailarín francés, muerto a los cuarenta y dos años, quien tras viajar a Estados Unidos para aprender y trabajar con uno de los fundadores de la danza contemporánea, el connotado coreógrafo Merce Cunningham, volvió a Francia con un inmenso bagaje que le permitió crear *Chansons de nuit* en 1976, con la que ganó el premio del concurso coreográfico internacional de Bagnolet.

Instalado en Montpellier, fundó su propia compañía y fue nombrado director del Centro Coreográfico Regional en 1980, creado según la idea de Jack Lang, por entonces Ministro de Cultura, de descentralizar el arte y la cultura, y que cuatro años después pasó a llamarse Centro Coreográfico Nacional (CCN). Su experiencia y profesionalismo atrajeron a la ciudad a numerosas compañías tanto de danza contemporánea como de ballet neoclásico, pero no existía aún un lugar idóneo para presentar sus creaciones. Finalmente, el alcalde Georges Freche escuchó la petición de Bagouet de disponer de

un espacio físico para acoger artistas, investigar, crear y mostrar la danza contemporánea profesional.

En 1986, el antiguo convento de las Ursulinas, inscrito desde 1991 en el inventario de los monumentos históricos, fue adquirido por la alcaldía de Montpellier y allí se instaló el CCN. Algunos años después, se convirtió en sede del Festival Montpellier Danse.

Para saber más sobre este importante cónclave dancístico anual, AguaTinta conversó con Gisele Depuccio, su actual vicedirectora.

¿Cómo fueron los comienzos del festival?

Aunque fue fundado en 1981 por Dominique Bagouet, él no tenía tiempo para organizarlo y dirigirlo, así es que en 1983 dejó la dirección a Jean Paul Montanari, su amigo y encargado de prensa para el festival, quien lo dirige hasta ahora. Los dos primeros festivales fueron hechos en condiciones muy simples, muy lejos de la enorme organización actual.

Antes no teníamos una sede oficial, cambiamos de oficina unas diez veces hasta que en 2001 nuestro festival se instaló en el antiguo convento de las Ursulinas,

donde funcionaba también el CCN desde 1997. Ese lugar, hoy restaurado, se denomina Agora, Cité Internationale de la Danse y reúne a dos organizaciones importantes de la danza contemporánea profesional, dedicadas al espectáculo, la formación, creación y difusión, con una residencia para acoger a bailarines y coreógrafos.

Hoy cuentan con mecenas importantes y con apoyos comunales y regionales, ¿cómo era en el comienzo?

Teníamos solamente el de la Alcaldía. Por suerte Dominique Bagouet y Jean Paul Montanari estaban aquí para recibir en condiciones más o menos adecuadas a artistas de renombre como Maguy Marin o Régine Chopinot.

¿Cuál es la característica principal de este festival?

Somos esencialmente un festival de creación. Para nosotros es importante ayudar a los artistas a crear. Jean Paul Montanari trata siempre de buscar el lugar idóneo para cada coreógrafo y su obra.

¿Presentan creaciones inéditas?

Puede tratarse de una obra creada en cualquier

parte del mundo, como la de los israelíes Sharon Eyal y Gai Behar, o de artistas que crean en el extranjero para el Kunsten Festival des Arts de Bruselas, que artísticamente es muy cercano a lo que hacemos nosotros; las obras que se crean allí, a menudo se presentan en Montpellier Danse. Pero Montanari siempre ha insistido en que las creaciones deben ser estrenadas en Montpellier, aunque sean exhibidas en el extranjero. De una veintena de espectáculos, este año tenemos 16 creaciones que han contado con nuestro apoyo económico para su producción. Disponemos de presupuesto para ello.

El director Montanari ha hecho hincapié en el carácter democrático de este festival, ¿hay realmente acceso a las salas para todo tipo de público?

Sí, totalmente. Damos la posibilidad a jóvenes y personas que reciben ayuda social de pagar sólo 5 euros, de los 33 que vale una entrada para el Teatro Corum, por ejemplo. Este año hemos vendido 3.000 entradas a ese precio, lo cual es importante.

¿Desde cuándo salen al espacio público?

Desde siempre. Incluso el destacado coreógrafo

Maurice Bejart llevó su danza a la calle cuando estuvo aquí.

¿Cuáles son las claves del éxito del Festival Montpellier Danse?

La genialidad de Jean Paul Montanari para asociar artistas y el equilibrio para conciliar las grandes compañías de danza con aquellas que hacen investigación. Este equilibrio es la marca de fábrica del festival. También lo es ofrecer espectáculos a 5 euros, llevar la danza a la calle, e incluso enseñar a los transeúntes con las "Grandes lecciones de danza". Se trata de virtuosos profesionales que salen a los espacios públicos con su danza.

Quisiera insistir en que tenemos la suerte en Montpellier, y como festival, de haber sostenido una línea artística libre por 37 años. La autoridad, representada durante 30 años por George Freche, nunca nos puso impedimento alguno; por el contrario, él fue un visionario que siempre dio la libertad necesaria a Jean Paul, quien, a su vez, siempre ha mantenido una línea artística que tiende al equilibrio entre el espectáculo y la creación contemporánea.



▲ Antiguo convento de las Ursulinas, hoy Ágora, sede del Festival Montpellier Danse. Fotografía de Vivian Orellana.



▲ Dutch National Ballet. Fotografía de Hans Gerritsen.



▲ Compañía de Sharon Eyal. Fotografía de Gil Shani.



▲ Ballet de Angelin Preljocaj. Fotografía de Jean-Claude Carbonne.



▲ Compañía de Marcelo Evelin. Fotograma video oficial.

Temáticas del Cono Sur de América en el Ágora

De las 31 coreografías que el público pudo ver en un total de 45 presentaciones, tanto en sala como al aire libre, entre los días 23 de junio y 7 de julio en Montpellier, destacamos dos que, pese a la universalidad de sus temas, nos trasladan a las tierras del más austral de los continentes: *Carne*, de Bernardo Montet, y *El baile*, de Mathilde Monnier y Alan Pauls.

Carne

Esta pieza fue creada por Bernardo Montet, coreógrafo y bailarín francés de danza contemporánea, de larga trayectoria, parte de la generación de Bagouet y discípulo de la escuela Mudra de Bruselas, dirigida por Maurice Bejart, y del japonés Kazuo Ohno, en danza Butoh. Esta última experiencia marcó su relación con el movimiento del cuerpo danzante. Es fundador y actual director de la compañía Mawguerite, en Morlaix, Bretaña, con la que presenta ésta, su más reciente creación.

Carne está inspirada en las fotografías de los últimos habitantes selk'nam tomadas por el sacerdote y etnólogo nacido en Polonia en tiempos del Imperio alemán, Martín Gusinde. Su puesta en escena es simple y desgarradora; minimalista, sin más que una rama de árbol y abundante paja en el suelo. La música, compuesta por Pascal Le Gall, en un principio retrotrae a un mundo pacífico, donde la naturaleza es el elemento primordial y llega en la forma de sonidos de agua cayendo en cascada, para luego acercarse al tecno y volverse monótona.

Sus ejecutantes –incluyendo una bailarina con la cara pintada y un bailarín que lleva una máscara de paja– son movidos por la fuerza telúrica de un terremoto, sacudidos por esta energía terrestre. Bernardo Montet nos interpela y se interpela, en relación a un pueblo extinguido por la barbarie de la civilización, para señalarnos la urgente necesidad de volver al origen y de rescatar la riqueza de otras culturas para esperar en mejor pie el futuro incierto.



▼ Fotografía de Didier Olivré.



▼ Fotografía de Christophe Martin.

El baile

La coreógrafa, bailarina, directora del Centro Nacional de la Danza en Pantin, Francia, y ex directora del Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, Mathilde Monnier, se abre en esta pieza a otras disciplinas artísticas, como ya lo había hecho antes, particularmente al teatro.

Monnier, de nacionalidad francesa, todo un referente en el mundo de la coreografía con sus más de 40 obras, premiada en 1986 por el Ministerio de la Cultura de su país por la pieza *Cru* (Crudo), presenta en *El baile* una adaptación de la homónima obra de teatro de creación colectiva, puesta en escena por Jean-Claude Penchenat en 1981 y llevada con éxito al cine por Ettore Scola dos años después. La pieza original repasaba la historia de Francia a partir de la Liberación y para ello se apoyaba en la música que estaba en boga década a década; era el baile, un entretenimiento popular, como vehículo para representar las modas, costumbres y maneras de amar de cada época.

El actual montaje se sitúa en Argentina, entre 1978 y el presente, pero ya no muestra la historia con mayúsculas, sino la memoria personal de doce jóvenes que se reúnen en un club social de Buenos Aires a bailar y cantar. Monnier trabajó los temas con el escritor argentino Alan Pauls (autor, entre otros, de *El pasado* y de la trilogía *Historia del llanto*, *Historia del pelo*, *Historia del dinero*), quien, dicho sea de paso, considera que hoy el tango está supeditado al turismo y ya no se asocia a los arrabales y la transgresión, como en sus inicios. Pese a eso, el tango está presente; también lo están, entre otros, la cumbia, el chamamé, el tecno, el rock y la zamba, esta última en los acordes de *Zamba de mi esperanza*, compuesta por Luis H. Profili y popularizada en versión de Jorge Cafrune, todo un clásico entre los sudamericanos.

El baile muestra una visión subjetiva de Argentina, de su capital, y expone a un país amnésico, fragmentado, a través de esta nueva generación cuyas luchas son muy distintas a las de quienes vivieron la dictadura y cuyo principal verdugo es más bien la economía liberal.

Albert Camus: Responder desde la ética

Por Jorge Calvo

“Pero aunque esa nostalgia explique muchos de mis errores y de mis faltas, indudablemente ella me ha ayudado a comprender mejor mi oficio y también a mantenerme, decididamente, al lado de todos esos hombres silenciosos, que no soportan en el mundo la vida que les toca vivir más que por el recuerdo de breves y libres momentos de felicidad, y por la esperanza de volverlos a vivir”.

Albert Camus, al recibir el Premio Nobel de Literatura. 10 de diciembre de 1957.



El Segundo Imperio francés

Resulta evidente, en especial si se aprecia desde cierta perspectiva temporal, que Francia no llegó a tener el vasto imperio colonial español ni aquel poderoso despliegue de dominios y posesiones que enarbolaron los británicos bajo la Union Jack de la Commonwealth; no obstante, desde comienzos del siglo XVII hasta la década de 1960, dispuso de varios enclaves coloniales, en diversas formas. En su punto más alto, entre 1919 y 1939, durante el Segundo Imperio colonial francés, el área total de tierra bajo soberanía gala alcanzaba los 13.000.000 km², lo cual considera aproximadamente el 9 % del área terrestre del mundo.

Con el fin de las guerras napoleónicas y el establecimiento del Segundo Imperio colonial francés, encabezado por Napoleón III, el imperio británico restaura a Francia la mayoría de sus colonias, en varios puntos de América, como Las Antillas y Guayana, incluido un breve intento, de 5 o 6 años, por establecer un protectorado en México. En el sureste asiático establecen control sobre la Cochinchina (actual Vietnam) y Camboya, que en adelante serían conocidos como la Indochina francesa.

Invaden también Argelia, en la costa norte de África, país que queda bajo su dominio entre los años 1830 y 1962, convirtiéndose en la colonia que más tiempo permanece en manos francesas. Argelia es asimilada a tres departamentos de Francia y se integra a la metrópoli. Como tal, fue el destino de cientos de miles de inmigrantes franceses, españoles y otros europeos, primero conocidos simplemente como colonos, y luego, a partir de la repatriación iniciada en 1962, como *pieds-noirs* (pies negros).

Albert Camus nació el 7 de noviembre de 1913, en una humilde familia de colonos galos dedicados al cultivo del anacardo, en Mondovi, Argelia. Su padre era Lucien Auguste Camus, un granjero autodidacta que, reclutado por el ejército durante la Primera Guerra Mundial, es gravemente herido por una granada en la Batalla del Marne y fallece en el hospital de Saint-Brieuc, en octubre de 1914. A raíz de este infortunio su familia se traslada al distrito de Belcourt, a casa de la abuela materna. Ahí convivían Camus, su hermano mayor, su madre y un tío, todos en un departamento de dos habitaciones. De su

progenitor, Albert no conocerá más que una fotografía y una significativa anécdota: ser espectador de una ejecución pública, visión que le significó enfermarse de manera violenta. Este episodio asoma a modo de ficción en su primera novela, *El extranjero*, e impacta fuertemente a Camus, influenciando su oposición a la pena de muerte. Cabe mencionar a su madre, Catherine Marie Cardona, una menorquina, analfabeta, con problemas de audición y un impedimento del habla derivado de un accidente de infancia. Trabajaba en una fábrica de municiones y como personal de aseo en casas ajenas. Después de la muerte de su esposo, ella mantuvo a su familia con largas horas de trabajo como criada. Aunque hubo poco despliegue de afecto o comunicación entre ellos, la relación con su madre ejerció un profundo y duradero influjo sobre el autor.

El contacto directo con la pobreza y la soledad no dejan en él un sedimento de amargura; más bien contribuyen a cimentar su pensamiento como escritor. En su infancia y juventud, Camus equilibra los avatares de la existencia con un sentimiento de armonía con el entorno natural. La pobreza le ayuda a focalizar su visión de la existencia; la miseria y la felicidad de la vida humana sobresalen claramente en un ambiente riguroso. Camus hablará de su juventud en Argelia como: “dos o tres imágenes grandes y simples a las que el corazón se abrió por primera vez” y que subyacen en la estructura de toda su obra: el sol, la orilla del mar, la montaña y el desierto.

La formación de un Premio Nobel

Al ingresar a la escuela primaria en 1918, su buena estrella lo lleva a quedar bajo la tutela del profesor Jean Grenier, quien impulsa a un adolescente Camus a obtener una beca para el lycée en Argelia. El humanismo de Grenier influyó en el pensamiento de Camus; le enseñó a dudar de las ideologías políticas abstractas, pero también, según reconoce posteriormente el propio escritor, en su despertar a un más profundo sentido de la vida: “Personalmente, tenía suficientes dioses: el sol, la noche, el mar... Alguien tenía que recordarme lo misterioso y sagrado, la finitud del hombre y su amor imposible, para que pudiera un día regresar a mis dioses naturales con menos arrogancia”.

En su paso por la enseñanza secundaria recoge

también parte del pensamiento de pesimistas como Schopenhauer y Nietzsche. Los artículos escritos en aquel período dan cuenta de ello. Aquí asoma el embrión de la actitud que adoptará Camus ante la realidad: no existe explicación racional del mundo. ¿Es posible salvarse en un mundo carente de sentido? Tanto en esos artículos como más adelante, tiende a utilizar terminología religiosa, aunque nunca aceptó ninguna doctrina de iglesia: “Tengo un sentido de lo sagrado y no creo en una vida futura”.

En esta época nace el insaciable apetito intelectual de Camus; devora todo, Gide, Proust, Verlaine, Bergson y con el tiempo se vuelve incondicional de André Malraux; aprende latín e inglés y desarrolla un interés permanente por la literatura, el arte, el teatro y el cine. También se vuelve gran entusiasta del deporte, practica natación, boxeo y fútbol. Escribe acerca de su experiencia como arquero: “Aprendí que el balón nunca llega de la dirección que uno espera. Eso me ayudó más tarde en la vida, especialmente en Francia, donde nadie juega derecho”.

En 1930 sufre un ataque severo de tuberculosis que pone fin a su carrera en el deporte e interrumpe sus estudios. Se ve obligado a dejar el insano departamento en el que vivió junto a su familia por más de 15 años. Luego de una breve temporada con un tío, decide vivir por cuenta propia. Acepta varios trabajos y se anota en la Universidad de Argelia, especializándose en Filosofía y, adicionalmente, en Sociología y Psicología.

En los inicios de esa década, el mundo atraviesa el turbulento período de entreguerras. La Primera ha dejado un saldo inconcebible de muertos junto a una secuela de incertidumbre y angustia. Una crisis económica global se deriva del Big Crash. En Europa se incubaba la Guerra Civil española; surgen poderosos movimientos ideológicos, los primeros procesos revolucionarios, como antesala de la Segunda Guerra mundial, más horrible y devastadora, a escala gigantesca, con bombardeos masivos a ciudades abiertas, campos de exterminio y genocidio, que culminará con las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki y dejará al mundo en el umbral de un futuro amenazado por la destrucción nuclear.

A poco andar se abren nuevos escenarios bélicos en Corea. Francia ve diluirse su imperio en Indochina tras

la derrota de Dien Bien Phu. En los cincuenta, se reactiva el movimiento de liberación argelino que, con audaces acciones, pone jaque a Francia en una gesta que el director italiano Gillo Pontecorvo plasma en su brillante película documental *La batalla de Argel (La battaglia di Algeri)*. Son décadas de guerra fría, de persecución masiva, tortura industrializada y miles de refugiados. En definitiva, una realidad que obligará a los escritores a plantearse muy seriamente el sentido de la escritura.

De cualquier forma, ya mediados de los años 30, Albert Camus tenía algo que decir: trabajaba en su primera novela.

El extranjero, una novela fundacional

Para ayudar económicamente a su madre, Albert Camus trabajaba en diversos oficios. Gran amante del teatro, creó, dirigió y actuó en una compañía llamada Theatre du Travail, fundada en principio para un público de trabajadores. Por esta época se une al Partido Comunista y realiza una serie de viajes escribiendo sus impresiones, en títulos como *El revés* y *el derecho* (1937) y *Bodas* (1939). Finalizando la década y decepcionado por las actitudes totalitarias, Camus abandonó el Partido y se divorció de su primera esposa, Simone Hié, con quien se había casado en 1934 tras conocerla en la Federación Argelina de Jóvenes Socialistas. También trabajó como periodista en Argelia, incorporándose a la plantilla del periódico Alger-Republican. Posteriormente, y tras instalarse en París, colabora con el diario Paris-Soir. En 1940, se casa con Francine Faure y, con la Segunda Guerra Mundial en plena ebullición, se une a la resistencia y dirige el periódico Combat. En 1942 publica su primera novela, *El extranjero (L'étranger)*, ambientada en su amada Argelia, algo que se hará usual en su trayectoria. Unos años antes, sin que llegara a imprenta, Camus había escrito un libro precursor de *El extranjero*, la novela titulada *La muerte feliz*, que aparecerá publicada de forma póstuma en los 70.

En 1938, con el debut de su primera novela filosófica *La náusea*, Jean Paul Sartre pasa a ocupar un lugar de privilegio en la curia literaria francesa y se le considera un alto cardenal o al menos un obispo en esas lides, una suerte de ‘última palabra’. Para entonces pontificaba y santificaba.

Venía de haber estudiado la fenomenología de Edmund Husserl en la prestigiosa Maison Académique Française de Berlín, entre 1933 y 1934, y los conceptos existencialistas elaborados por Kierkegaard; era una autoridad en la materia. En su novela, Sartre concluye que “la vida del hombre es vacía”. Frente a esta constatación, el hombre experimenta una profunda sensación de repugnancia, de náusea, como lo dice el título de la obra. En pocas palabras, “progreso, pasión futura, etc., no son más que ilusiones”. Y, consecuentemente, él es la voz autorizada para saludar la aparición de la ópera prima de Camus. Eso sin considerar el hervidero de rumores: En el París ocupado por los nazis, se aseguraba, ya antes de que saliera de prensa, que *L'Étranger* obtendría un rotundo éxito. Era “el mejor libro desde el armisticio”, repetían aquí y allá. Considerando la escasa producción literaria de la época, esta novela era por sí misma una *extranjera*. En un artículo que ha ingresado a la historia de la literatura, Jean Paul Sartre sostiene: “Nos llegaba del otro lado de la línea, del otro lado del mar; nos hablaba del sol, en esta desabrida primavera sin carbón, no como de una maravilla exótica, sino con la familiaridad cansada de quienes han gozado demasiado de él; no se preocupaba de sepultar una vez más y con sus propias manos al viejo régimen ni de imbuirnos la sensación de nuestra indignidad; al leerla se recordaba que había habido en otro tiempo obras que pretendían valer por sí mismas y no probar nada. Pero, como contrapartida de ese carácter gratuito, la novela era bastante ambigua: ¿cómo había que entender a ese personaje que, al día siguiente de la muerte de su madre, ‘se bañaba, iniciaba una aventura amorosa irregular e iba a reír ante una película cómica’, que mataba a un árabe ‘a causa del sol’ y que, la víspera de su ejecución, afirmando que ‘había sido dichoso y lo seguía siendo’, deseaba muchos espectadores alrededor del cadalso para que ‘lo acogieran con gritos de odio’? Unos decían: ‘Es un tonto, un pobre tipo’; otros, mejor inspirados: ‘Es un



▲ Camus fotografiado por Henri Cartier-Bresson.

inocente’. Pero quedaba por comprender el sentido de esa inocencia”.

Más tarde, en otro libro, el propio señor Camus respecto de su personaje Mersault, nos dice que no es bueno ni malo, moral ni inmoral. Estas categorías no le convienen; forman parte de una especie muy singular que el autor califica como *absurda*. Pero esta palabra adquiere en su pluma dos significados muy diferentes: lo absurdo es a la vez un estado de hecho y la conciencia lúcida que ciertas personas adquieren de ese estado. Es absurdo el hombre que de una absurdidad fundamental saca sin desfallecimiento las conclusiones que se imponen.

Luego Sartre se pregunta; “¿Qué es, pues, lo absurdo como estado de hecho, como dato original?” Y se responde: “Nada menos que la relación del hombre con el mundo. La absurdidad primera pone de manifiesto ante todo un divorcio: el divorcio entre las aspiraciones del hombre hacia la unidad y el dualismo insuperable del espíritu y de la naturaleza, entre el impulso del hombre hacia lo eterno y el carácter finito de su existencia, entre la ‘preocupación’ que es su esencia misma y la vanidad de sus esfuerzos”. Pero Sartre se apresura a señalar que todo esto ya se sabe y que a ratos da la impresión de que Camus está hablando de algo que no conoce muy bien, pero luego señala que a los maestros de Camus hay que buscarlos en otra parte: el giro de sus razonamientos, la claridad de sus ideas, el corte de su estilo de ensayista y cierto género de siniestro solar, ordenado, ceremonioso y desolado, todo anuncia un clásico, un mediterráneo. En él, todo, inclusive su método, recuerda a las antiguas geometrías apasionadas de Pascal y de Rousseau. Todo en Camus evoca a los clásicos, incluso ejecuta su prosa con una enervante economía de medios que remite a otro maestro en el arte de prescindir de los adjetivos: Ernest Hemingway.

Para Camus, es cierto que lo absurdo no está en el hombre ni en el mundo, si se los toma aparte; pero como la característica esencial del hombre es “estar en el mundo”, lo absurdo, para terminar, se identifica por completo con la condición humana: “Levantarse, tomar el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el sueño, lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo...” y luego, de pronto, los decorados se desploman y alcanzamos una lucidez sin esperanza: el mundo es un caos, una “divina equivalencia que nace de la anarquía”; no hay día siguiente, puesto que se muere. “En un universo privado de ilusiones el hombre se siente extraño. Es un exiliado sin remedio, no existe esperanza ni una tierra prometida”. El hombre arrojado a este mundo es un extranjero. Así se explica ya en parte el título de nuestra novela: el extranjero es el hombre frente al mundo.

El personaje de Mersault es en esencia un inocente, un ser absurdo obligado a existir en un medio cuyos valores no comparte, ni siquiera es un rebelde, padece una indiferencia congénita y atávica. Es un egoísta químicamente puro y, por ende, debe morir. Nadie toma partido por Mersault, no es un héroe llamado a despertar la empatía de los lectores. Es un ser intrínsecamente inhumano, es el producto de un modo de vida que en aquellos días haría desfilar a millones de seres a las máquinas de exterminio. Y, a pesar de que Mersault es compatriota y contemporáneo con el personaje de Ali La Pointe en *La batalla de Argelia*, ambos encarnan dos actitudes contrapuestas: en tanto La Pointe

se compromete hasta la muerte, Mersault muere sin comprender por qué se le castiga; él nunca hizo nada.

Sin duda entre los estudiosos y conocedores de su obra literaria, *El extranjero* es el mejor libro que escribió Camus y tal vez, como tantas otras buenas novelas, se adelantó a su época. Mersault es el tipo de ser que abunda hoy en las grandes ciudades, preocupado sólo de su propio placer, indiferente a la existencia del prójimo. Y la libertad que ejerce no lo engrandece moral o culturalmente; por el contrario, lo torna pasivo y rutinario, instintivo. Una especie de robot, de criatura accionada digitalmente, que puede asesinar o morir sin que exista motivo alguno, un ser (un espécimen) que llegó finalmente a la meta: se ha deshumanizado completamente. Y es esto sobre lo que busca llamar la atención, lo que condena Albert Camus, un escritor que conserva como único recuerdo de su padre que se quebró ante la muerte de un hombre.

Otros textos

Su ensayo *El hombre rebelde*, en el que precisa su modo de pensar, también ha recibido elogios de la crítica. Su novela *La peste* (1947) supone un cierto cambio en su pensamiento: la idea de la solidaridad y la capacidad de resistencia humana frente a la tragedia de vivir se imponen a la noción del absurdo. Se trata de una obra realista y alegórica a la vez, una reconstrucción mítica de los sentimientos del hombre europeo de la posguerra, de sus terrores más agobiantes. Por su parte, relatos breves como *La caída* y *El exilio y el reino*, son textos en los que orientó su moral de la rebeldía hacia un ideal que salvara los más altos valores éticos y espirituales, cuya necesidad le parece tanto más evidente cuanto mayor es su convicción del absurdo del mundo.

En 1957, ante la audiencia reunida en la Academia sueca, leía Camus:

Todo hombre, y con mayor razón todo artista, desea que se reconozca lo que es o quiere ser. Yo también lo deseo. Sobre todo cuando lo que me ha sostenido a lo largo de mi vida es mi arte y en especial la idea que me he forjado de mi misión como escritor:

¿Cuál es esa idea?

Personalmente, no puedo vivir sin mi arte. Pero jamás he puesto ese arte por encima de cualquier cosa. Por el contrario, si me es necesario es porque no me separa de nadie, y me permite vivir, tal como soy, a la par de todos. A mi ver, el arte no es una diversión solitaria. Es un medio de emocionar al mayor número de hombres, ofreciéndoles una imagen privilegiada de dolores y alegrías comunes. Obliga, pues, al artista a no aislarse; le somete a la verdad, a la más humilde y más universal. Y aquellos que muchas veces han elegido su destino de artistas porque se sentían distintos, aprenden pronto que no podrán nutrir su arte ni su diferencia más que confesando su semejanza con todos.

Son estas palabras, pronunciadas por Albert Camus al momento de recibir el Premio Nobel, las que mejor y más nítidamente sintetizan el pensamiento que sostiene su tarea como artista. Y agregaba: “la labor y el rol de un escritor nace de ese perpetuo ir y venir de sí mismo hacia

los demás, equidistante entre la belleza, sin la cual no puede vivir, y la comunidad, de la cual no puede desprenderse”.

Es por motivos de esta naturaleza que los verdaderos artistas se obligan a comprender el mundo y las conductas humanas en lugar de juzgarlas. Y si han de tomar partido en este mundo, sólo puede ser por una sociedad en la que, según la gran frase de Nietzsche “no ha de reinar el juez sino el creador, sea trabajador o intelectual”. Por definición, el escritor no puede ponerse al servicio de quienes hacen la historia, sino al servicio de quienes la sufren. Si no lo hiciera, quedaría solo, privado hasta de su arte.

Ni la soledad que vocifera el tirano a gritos desde su tribuna ni aquella otra soledad de quienes a pie atraviesan el desierto, exime al hombre de su esencial condición humana. Al momento de su muerte, a la hora de tirar raya para la suma, la cualidad del escritor se reduce a dar respuesta a esta simple interrogante: ¿Qué conducta tuvo ante un semejante en el ejercicio de existir? Una comunidad viva le justificará sólo a condición de que acepte las dos tareas que constituyen la grandeza de su oficio: el servicio a la verdad y el servicio a la libertad. Porque, en lo central, el acto de escribir obliga a algo más que a escribir; aclara Camus, “obliga a compartir, con todos quienes viven mi misma historia, la desventura y la esperanza”.

Según el autor galo, la única respuesta posible a un mundo en descomposición, donde, perdida la brújula, las ideologías vacilan y los valores se desmoronan, debe provenir de una actitud ética. Esa es la primera vara que nos mide en cuanto seres humanos. Dejar de usarla implica simplemente que hemos dejado de ser humanos. Y nos encontramos de vuelta en una forma de barbarie, canibalismo social o esclavitud. O, algo mucho peor, estamos ingresando a una dimensión enrarecida, un punto de no retorno, donde nos confundimos con *zombies* cibernéticos, incapaces de reconocernos en un prójimo. Habríamos entonces alcanzado a plenitud la condición de *extranjeros* en un mundo donde “todo es igual; nada es mejor, lo mismo un burro que un gran profesor”.

Pero tenemos una tarea acaso mayor, impedir que el mundo se deshaga. Al mismo tiempo, después de expresar la nobleza del oficio de escribir, querría yo situar al escritor en su verdadero lugar, sin otros títulos que los que comparte con sus compañeros de lucha, vulnerable pero tenaz, injusto pero apasionado de justicia, realizando su obra sin vergüenza ni orgullo, a la vista de todos; atento siempre al dolor y a la belleza; consagrado, en fin, a sacar de su ser complejo las creaciones que intenta levantar, obstinadamente, entre el movimiento destructor de la historia.

Perfectamente podríamos concluir estos apuntes sobre Albert Camus y su obra dejando planteada una pregunta que le pertenece: ¿Quién, después de esto, podrá esperar bellas lecciones de moral?

Gotas de tinta

La rúbrica Saramago

Por Claudia Carmona Sepúlveda

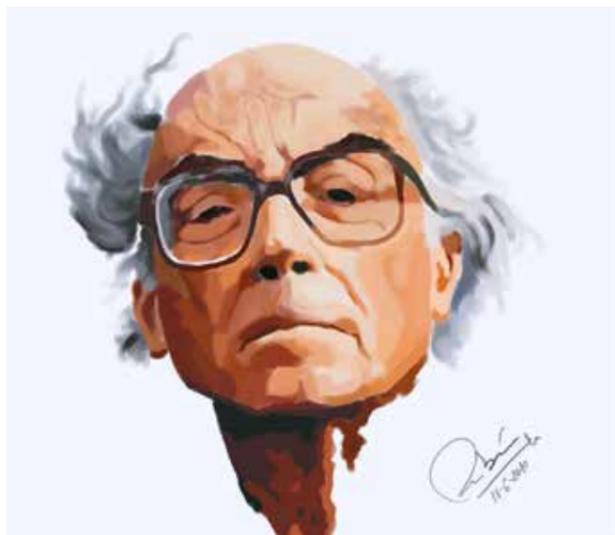
Una mayúscula tras una coma. Esa es la forma en que José Saramago (1922-2010) inicia el diálogo de sus personajes y constituye una marca formal a la que el lector se acostumbra más rápidamente de lo que se podría creer. Convengamos en que a esto ayuda la destreza del autor lusitano: sus relatos atrapan lo suficiente como para obviar, en cuestión de páginas, ese desafío escritural.

A nivel temático, la rúbrica Saramago descuello por sus permanentes cuestionamientos existencialistas. En *Todos los nombres* y en *El hombre duplicado* nos pone frente a la cuestión de la identidad, qué nos hace, en medio de billones de almas, ser quienes somos, seres únicos, particulares; algo similar hace, aunque a escala nacional, en *La balsa de piedra*, cuando la península ibérica se desprende del viejo continente al que, según parecen constatar sus habitantes, nunca perteneció del todo; en *La caverna*, en tanto, echa mano del mito de Platón para poner en el patíbulo la realidad y los vicios del siglo XXI; en *Ensayo sobre la ceguera* nos empuja a los límites de la condición humana, y en *Las intermitencias de la muerte* propone un micromundo en el que nadie muere, con las consecuentes reflexiones respecto a la vida eterna, -aquí en la tierra, que no en el reino de los cielos-. Todo en Saramago es una incitación a la duda, y toda su creación es un gran 'sí'. Pero no formula preguntas; crea mundos y los convierte en posibles, para que sea el lector quien se plantee ¿qué pasaría si...?

Por su parte, rasgos distintivos de su narrativa son la intertextualidad y el permanente ejercicio metaliterario con que alterna las voces del narrador y del autor, ora para explicar sus largas disquisiciones, ora para asentar su estética autoral. Esta particularidad, que no es invento ni descubrimiento, alcanza en Saramago ribetes inusuales, como en este ejemplo de *El hombre duplicado*: "Un paréntesis urgente. Hay situaciones en la narración en que cualquier manifestación paralela de ideas y de sentimientos por parte del narrador, al margen de lo que están sintiendo o pensando en ese momento los personajes, debería estar terminantemente prohibida por las leyes del bien escribir. La infracción (...) puede conducir a que el personaje, en lugar de seguir una línea autónoma de pensamientos y emociones coherente con el estatuto que le fue conferido (...), se vea asaltado de modo arbitrario por expresiones mentales o psíquicas que, procediendo de quien proceden, es cierto que nunca le serían del todo

*Un nuevo ser me nace a cada hora.
El que fui, ya lo he olvidado. El que seré
no guardará del que soy ahora
sino el cumplimiento de cuanto sé.*

Enigma, José Saramago.



ajenas, pero en un instante dado podrían revelarse como mínimo inoportunas y en algún caso desastrosas". En este punto tenemos al narrador devenido personaje, y uno muy peculiar: agudo, riguroso, verborreico e, incluso, irónico. Es Saramago interrogándose sobre la existencia, sobre el individuo y su rol en el mundo, sobre las sociedades, pero también indagando en su propio proceso escritural.

En su discurso de aceptación del premio Nobel describe cómo tras haberse engañado creyendo que era, como todos, el producto de raíces genealógicas -que busca en sus abuelos Jerónimo y Josefa, en los campos de Azinhaga y en sus padres-, acaba descubriendo que se hizo también de sus propios personajes. "En cierto sentido se podría decir que letra a letra, palabra a palabra, página a página, libro a libro, he venido sucesivamente implantando en el hombre que fui los personajes que creé". Estas palabras leídas ante selecta audiencia hallan correlato en sus diarios, *Cuadernos de Lanzarote I* y *Cuadernos de Lanzarote II*, y nos llevan de regreso al tema de su metaliteratura: Quizá por temor a desdibujarse con cada nuevo carácter que creaba, se interpellaba permanentemente e interpellaba al lector, como para no olvidar que él era la pluma tras la historia y para entender por qué la empuñaba.

La rúbrica Saramago es, ante todo, una búsqueda consciente, metódica y determinada, de una justificación de su paso por el mundo.

inédito

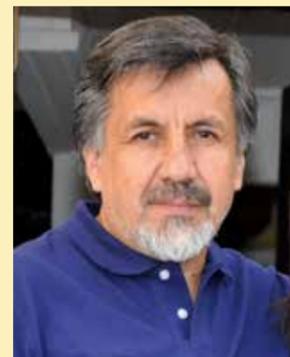
La casa azul saqueada

Gustavo Adolfo Becerra

(a Matilde Urrutia, agosto de 1978)

En la casa del poeta ya no está el poeta, pero se escuchan pasos en medianoche. Todo es dramáticamente visible aunque el conocimiento y la inteligencia estén acorraladas bajo el estado de sitio. Sobre la mesa hay botellas a medio beber y la luna cubierta de papeles. En medio de la dictadura se abre una ventana: pienso que -en cualquier momento- saldrá un pájaro volando. Las escalas que llevan a la palabra se detuvieron indefinidamente. La luna, el sol y los planetas navegan en un charco de agua. Como en una Huelga de Hambre, la piedra en la Muerte respira. Quienquiera que mueve algo, mueve la muerte, le quita el polvo a los cadáveres que en silencio, sonríen. El clavel rojo crece y florece infinitamente. Como si allí se hubiese refugiado la *política de rebelión*, a la casa del poeta entraron con la ira mordida entre los dientes y al cisne trataron de quebrarle el cuello y se lo quebraron, pero de la sangre caída

nacieron nuevos cisnes con nuevos cuellos. Limaron las uñas al viento para que no pudiera detenerse y se resbalara sin oír. El agua se llevó todas las cosas: muñecas, sillas, sombreros, emociones de todos los tamaños y lunas de todos los colores. Por la noche vigilada, las cosas regresan a su sitio original. Venían solas y tristes por las calles. Las sillas quebradas dando de saltos, los vidrios quebrados, con sus heridas se instalaron nuevamente en las ventanas. Los mascarones de proa se buscaron los ojos a ciegas por el cielo y cuando los encontraron volvieron a la vida, como también lo hicieron las flores marchitas que flotaban en el barro. El poeta estaba de pie sobre el cerro. Y sus últimos poemas eran llevados por unas manos sin cuerpo, antes que amaneciera. Agudizando el oído se escuchan algunos pasos. En medio del humo y de la niebla, se ve al poeta acariciándole las manos a su amada y su amada con ese silencio cómplice, sonrío: pues la aurora que quedó partida en mil pedazos, *la resistencia la está reconstruyendo.*



Gustavo Adolfo Becerra

(Carahue, 1954), escritor y realizador chileno.

Siempre ligado a la divulgación cultural y al servicio público, Becerra ha sido consultor de la FAO, director general de la Gran Gala por el centenario de Pablo Neruda, en Costa Rica; jurado en festivales de cine de Costa Rica y República Dominicana; agregado cultural de Chile para Centroamérica; director de Contenidos del Instituto de Investigaciones Agropecuarias; asesor del Ministerio de Agricultura; director de la Casa de la Cultura "Anáhuac"; coordinador ejecutivo de la Vicaría Esperanza Joven del Arzobispado de Santiago. Además ha trabajado como director, director de arte y guionista en las realizaciones *Dance of Hope*, *Mis amados valles*, *Concierto en Montegrande*, *AIDS*, *Lo que queda del paraíso*, *Música ríos y calles* y *Con Neruda en el corazón*, y en la serie de programas de TV dedicados al mundo de la ciencia, Tierra Ciencia. Ha publicado diversos poemarios.

Al compartir este inédito con los lectores de AguaTinta, Becerra apunta: "Este texto -que quizás no tiene ningún valor literario- tiene sí un valor testimonial porque fue escrito sobre las ruinas de la casa (la democracia y las libertades públicas) y leído ahí mismo. Cuando se terminó de leer, Matilde cantó *En mi patria hay un monte...* Y la casa se llenó de colibríes...".

Reseña literaria

Por María Eugenia Meza Basaure

Engañosa *Desconfianza*

Jorge Marchant Lazcano siempre sorprende. Cada una de sus novelas muestra los mundos en que se ha sumergido para, desde el fondo de las anécdotas, sacar a la luz procesos profundos, relacionados directamente con el modo de convivir, chileno en la mayoría de los casos. El telón de fondo puede ser un acontecimiento histórico reconocible o sólo un sutil contexto social; pero siempre es Chile el que está detrás de sus historias. Incluso cuando éstas se sitúan en Nueva York, como en el caso de *Cuartos oscuros*, antecesora de la obra que reseñamos.

El caso de *Desconfianza*, décima novela de su impecable trayectoria, es de aquellas en que el país se reconoce en cada descripción de sus patéticas protagonistas. Irónico y afilado, y por momentos de una ternura que viste de comprensión el relato, su lenguaje va recorriendo las historias de estos personajes cuyas vidas han estado entrelazadas por la profesión y por un destino que las abandona, cual cetáceos moribundos, en la última playa: una casa de reposo instalada e instaurada por el sindicato que las reúne: el del actores y actrices.

Quienes estén familiarizados con el mundillo del teatro, aquí o en la Quebrada del Ají, reconocerán los giros del ego, las martingalas de un oficio que expone a quienes lo escogen a vivir un poco de cara a los demás, como si jamás se pudieran bajar del escenario. Quienes, en particular, se hayan codeado con el teatro chileno (que Marchant conoce bien, por su vertiente de dramaturgo) reconocerán el mosaico de divas que se despliega: un trozo de una, una anécdota de otra, un instante de aquella.

Al igual que en todas sus novelas, la trama, los acontecimientos de *Desconfianza*, son vehículo de profundidades mayores. Los temas son, igualmente, los que componen la paleta de Marchant: la soledad, el abandono, el desencuentro, los prejuicios, el arribismo y la dificultad de asumir de modo público la propia sexualidad.

Detrás de las historias de las protagonistas, entretenidas de por sí, se filtra la mirada del escritor que devela las precariedades y pequeñeces de la condición humana conjugada con las precariedades y pequeñeces de un país. Ciertas escenas hacen

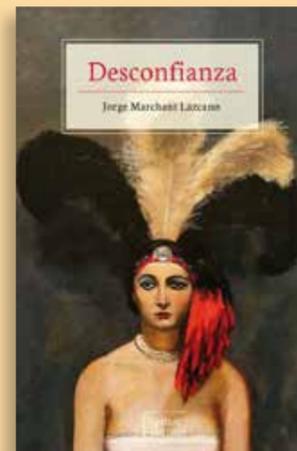
sonreír abiertamente, con esa sonrisa que resulta de la complicidad con el punto de vista desde el cual están narradas. Otras, como la fría noche en que una de las actrices sale al jardín en busca de las flores de otro jardín, perdido en el tiempo y en su mente, están, en cambio, llenas de dulzura. Pero, hay que dejarlo en claro, la ternura no es la tónica con la que el autor se asoma a estas vidas; más bien hay una dureza en el relato, tanto para describirlas como para planear el contexto en que se han, finalmente, encontrado.

Esa dureza, presente en toda la narrativa de Marchant, no es sin embargo gratuita. Proviene de la reflexión sobre el ser humano que hace a su obra tan universal (no en vano novelas anteriores han sido traducidas al francés y al inglés) y, asimismo, de hurgar en las profundidades de este país en que surge su creación, resultando en obras valiosas y, en muchos casos, poco valoradas en este acrílico ambiente nuestro.

Marchant es, sin duda, uno de los escritores actuales más importantes de Chile. Su figura está lejos de los reflectores y de la parafernalia y el *marketeo* que rodea a otros y es tal vez por eso que su obra, si bien leída y premiada, no ha tenido la repercusión que merece. Otras voces buscan encasillarlo en los límites de la literatura *queer*, tal vez por no querer reconocer que la gran literatura no tiene límites de ninguna especie.

Lo anterior no es un argumento que pretenda negar el hecho de que él mismo se ha definido como escritor homosexual, sino para indicar que, a mi juicio, esta definición, aunque pueda ser el punto de partida de algunas novelas, no es su punto de llegada. Porque ellas trascienden género y temática para ubicarse como obras que ponen un espejo a la sociedad completa.

Desconfianza quizá sea una obra que, en cuanto a factura, remite menos a *Sangre como la mía* e incluso menos a la más que notable novela *La promesa del fracaso*. Pero, tras su apariencia de mayor liviandad es igualmente un relato profundo y crudo. Es un retrato sin velos.



Desconfianza (extracto capítulo 4)

El día amaneció nublado y era como si sobre la casa se hubiese instalado una suerte de cúpula mortuoria. Habría querido volver a la cama todavía deshecha y cubrirse con la espléndida manta de cachemir que Lola compró en Hermes París mucho antes de conocerla. Pero eso sería una necesidad. Arruinaría la visita del peluquero la tarde anterior. La había dejado mejor que nunca. Ya se había quitado la malla con la cual durmió y se roció el peinado con un buen toque de laca. Al fin y al cabo, pensó, soy una Premio Nacional enfrentada al ministro de Cultura, algo que no se da todos los días, y aunque esté vieja, debo verme a la altura. Se pondría un vestido negro de buen corte –el mismo que utilizó en el funeral de Lola–, y luciría el collar de perlas de doble vuelta. En otros tiempos se habría parecido a la madre de Catherine Deneuve en *Los paraguas de Cherburgo*. Pero, ¿no será todo un exceso? Se imaginó a la corte de actrices con los mismos aspectos descuidados de siempre, y pensó si acaso no habría sido mejor donar el retrato al Museo de Bellas Artes, de una vez por todas. Pero eso sería hacerle un favor a Tobías Villalba. ¿Lo haría alguna vez? ¿Sería capaz de donar el cuadro al principal museo del país? Tobías Villalba lloriqueaba, si mal no recordaba, cuando la pintaba, diciendo que en su país no lo querían como en España. Aunque, claro, si había retratado a la mitad de la sociedad franquista. ¿Qué quería el perla? Igual ella se había instalado sin chistar delante de la tela y los pinceles, en el enorme taller, ataviada con el traje de Isabel de Inglaterra que odiaba. Recordó a esa mujer que la ayudaba a vestirse, ¿cómo se llamaba? ¿Encarnación? Nunca había estado tan incómoda, físicamente, en alguna otra obra. Y no era cuestión de que el traje no le gustara. Además, le encantaba hacer ese rol, lo disfrutaba y lo sufría a fondo, furiosa frente a su rival, es decir a María Estuardo. Hasta Rosario Huidobro desaparecía en escena. De cualquier forma, era capaz de sobreponerse a la pesadez del traje para salir airoso. Pero, claro, cuando se levantaba cerca del mediodía comenzaba a economizar fuerzas para convertirse en Isabel. Tobías Villalba en apenas una sola función fue capaz de darse cuenta de todo aquello.

Había llegado la hora de bajar al salón. Se miró nuevamente al espejo y se preguntó por tercera o cuarta

vez si acaso Rosario Huidobro asistiría a la ceremonia. En la planta baja había muchas personas de pie, conversando entre ellas, porque no bien entró, Marta se dio cuenta de que la mayoría eran mujeres. Todas se dieron vuelta hacia ella y comenzaron a aplaudir con un tono ligero, nada serio, no había ninguna gestualidad dramática, emocionada, entre esas actrices jóvenes y chinchosas, a muchas de las cuales no había visto ni en pelea de perros. O de perras. Reconoció a un par que hacía publicidad de tiendas de ropa en la televisión. Estaba segura de que eran modelos porque eran muy flacas y muy lindas. Jamás se le habría pasado por la cabeza que fueran actrices. No reconocía nada de su viejo oficio en ellas. Eso de cuidarse la figura no se estilaba antes. Las actrices entregaban sus anatomías, sin complejos, al servicio del rol a interpretar. Algunas de las jovencitas, las más osadas, se le fueron encima repitiendo una y otra vez su nombre, y la besaron como si fueran grandes amigas, o hubiesen actuado juntas. No fuera cosa de que alguna hubiese estado en el elenco de *La visita de la vieja dama*, pero, en tal caso, ni siquiera se acordaba.

Una de ellas se quedó a su lado más tiempo.

–La vi en *La visita de la vieja dama*. Maravillosa –le dijo–. No había tenido la oportunidad de verla nunca antes.

Marta la miró de arriba abajo. Vestía con cierta elegancia muy casual.

–¿Cuántos años tienes? –le preguntó sin prudencia alguna.

–Treinta y dos. Como ve, aparento mucho menos –rio.

–Entonces tenías la edad suficiente para haberme visto cuando hice *La casa incendiada de Strindberg*.

–No me acuerdo para nada... –y agregó de inmediato, cambiando de tema–. ¿Es cierto que nunca trabajó en una teleserie?

–Hice algunos teleteatros cuando la televisión estaba comenzando, pero eran otras cosas...

–¿Y usted no cree que las teleseries son un nuevo género popular que, además de entretener, educa?

–No, no creo ninguna de esas tonteras –le dijo molesta, porque comprendió que la mujer la estaba toreando–. Esos teleteatros antiguos eran buenas piezas de teatro, grandes cuentos adaptados. No estas ordinariencias que hacen ahora con gente que apenas sabe escribir.

–Se tratan temas profundos, audaces, ahora... La homosexualidad, la violencia contra la mujer...

No la dejó terminar.

–Cuéntame tú mejor, por qué haces comerciales. Creo que te he visto promocionando estufas y refrigeradores.

–Por plata...

–Yo, precisamente, renuncié a grandes sueldos por no hacer televisión. Eso se llama dignidad, mi linda.

–Bueno, espero tener una vida digna con mi trabajo, señora Marta, y no terminar viviendo en esta casa.

Se miraron. Se sonrieron.

Marta se dijo que no permitiría que esa mujer le arruinara el día.

–He visto a actrices que ganaron mucho dinero, terminar arruinadas. Yo tengo el Premio Nacional de Teatro. Eso no se consigue vendiendo estufas. Trata de superarte –y se alejó de ella.

Desconfianza, Jorge Marchant Lazcano.
Editorial Tajar, Santiago de Chile, julio de 2017.

CHARLES BUKOWSKI

bajo el prisma de Benito Martínez

Conversaciones con Hank Chinaski (1)

Paso el trapo sobre la vieja barra de madera hasta topar con un vaso. Un *tumbler* que minutos antes puse allí con una pequeña carga de Four Roses. Detrás del vaso hay unos ojillos punzantes empotrados en una especie de máscara de piedra compuesta por estrías sucesivas, como las ondas que hace el agua durante la lluvia. Más abajo cuelga, floja, una corbata oscura y sin adornos.

“Mal”, me responde antes de que le pregunte cómo está. Y lo dice con una especie de sonrisa. Este hombre parece siempre saber de antemano lo que le van a preguntar; por eso a veces se lanza en un monólogo más o menos largo y al final todo el mundo se va con su pregunta respondida; insultado y humillado, pero satisfecho. ¿Sabe, señor Hank?, ¡le estoy pegando duro a esa cosa! ¿A tu mujer? No, a esa cosa, el ordenador, estoy escribiendo, usted decía más o menos “pégale duro a esa cosa, no te canses, toma cerveza y sigue pegándole duro”. El ordenador lo conozco, sólo que yo hablaba de la máquina de escribir, recuerda que estoy muerto desde 1994. Estará muerto, pero ya lleva tres *bourbons*. Ni muerto dejaré de beber, eso también lo dije, ya ves.

Tengo la impresión, señor Hank, de que para usted beber es una actividad en sí misma y no el complemento de otras como leer, escuchar música o conversar. Usted bebe a cada pausa, a cada idea, a cada giro de la acción, toda su literatura está llena de alcohol... Sí, pero no de esta mierda que tú me pones, ya voy por tres *whiskies*; ¡yo tomo vino! Y cerveza, en *Eyaculaciones*, *erecciones*, *exhibiciones* tomo vino, en *Mujeres* mucha cerveza, hasta en la televisión tomo vino, en aquel programa francés... ¿Apostrophes? Sí, ése, había un montón de pendejos haciendo preguntas pendejas y se molestaron porque llegué borracho, ¡pendejos! Casi me caigo...

¿Qué mierda estás escribiendo? Bueno, intento una novela, pero ahora me han pedido, es decir, me han aceptado, un artículo sobre usted para una revista en internet. ¿Dónde? Déjelo, una revista. Un artículo sobre mí, ¿y por qué? Bueno, usted es Bukowski el maldito, el grande, el poeta, el novelista... Bueno, bueno, ¿y qué título? Porque el título va con las intenciones... “Alcohol y literatura, el caso Bukowski”. ¡Qué mierda de título! Es como la gente que tiene un gato y lo llama Kiwi, ¿es un gato o un kiwi? Un gato debe llamarse Roberto, o Antonio.

Déjame decirte algo sobre eso de escritor maldito y de realismo sucio que me cuelgan. Escritor maldito es al

que no le publican y no tiene dinero para comer, ni beber, ni dormir en una cama –yo pasé lo mío, sobre todo en *Eyaculaciones...*, donde tenía que hacer malabares para encontrar donde dormir y qué comer, aunque nunca me faltaba el vino, bueno, me lo robaba–, publica en hojitas de mala muerte y sus poemas siempre van a parar a la basura o la gente los esconde por decencia y para que sus hijos no los encuentren porque no son ‘bonitos’. Pero a él o ella no le interesa escribir cosas bonitas sino desgarradoras, fuertes, palabras que sacudan, conmuevan, exciten los sentidos y el sexo.

La realidad es sucia; ¿cómo puede ser el realismo? Un tipo sin trabajo, al que amenazan de expulsión y persiguen por falta de pagos y a quien los hijos no quieren ni ver, se lanza de un décimo piso y se aplasta contra la acera; ¿qué parece? Pues lo que somos todos, un amasijo de sesos y mierda y sangre y la muchacha que lo ve va y vomita y el policía que llega vomita y tú ya te estás poniendo verde y sudando delante de mí. ¿Yo escribo sucio? Hay quien escribe sobre el corazón y gana mucha plata con eso; lo mío son las tripas, la gente llevando sus tripas llenas de mierda de un lado a otro de la vida; todas esas señoras elegantes y cargadas de joyas y perfumes llevando sus tripas llenas de mierda a la recepción del palacio.

Dejo el trapo colgando del tirador de la heladera y agarro la escoba, tengo que dejar el bar bien limpio para mañana. Hank enciende un cigarrillo. Barro un montón de cristales rotos. ¿Una pelea? Me gusta eso, en una época me peleaba en los bares, incluso me creí boxeador, pero terminaban siempre sacándome a patadas por el culo. No le tengo miedo al dolor gracias a mi padre, me pegaba y me pegaba una y otra vez; y mi madre, que no servía para nada, mirando ahí; hasta los dieciséis años, entonces un día me pegó y le partí la cara; lo más interesante es que todo eso me ha servido para escribir un montón de historias.

Leí *Música de cañerías*, es violento... Todo es violento; ser feo es violento, las mujeres hermosas llegaron con la fama, porque con esta cara... en Los Ángeles la gente se agolpaba en hoteluchos llenos de cucarachas que ni siquiera podían pagar, se emborrachaban, se pegaban, cogían, se volvían a emborrachar, se pegaban de nuevo; no había trabajo, no había nada, sólo fumar marihuana y beber y coger y pelearse; por eso *Música...* es así, como Los Ángeles. Por suerte un día apareció Linda Lee.

¿El amor de su vida? –eché los cristales en un cubo

y me puse a pasar agua–. Levante los pies. Esa mierda de amor, sí; detesto el amor. Pero se enamoró de Linda. Sí, y viví el resto de mi vida con ella, mierda de amor. Y entonces, ¿por qué se enamoró? ¿Cuánto mides? 172 cm. ¿Y te gusta? No; pero tienes que vivir con eso ¿eh? El amor es lo mismo, puedes detestarlo, pero si sucede, tienes que vivir con eso y es peor. Mujeres tuvo muchas, hasta una de sus novelas autobiográficas lleva ese título... Sí, erré por el país y por sus mujeres, comí de todo, gordas, feas, feísimas, religiosas, putas, malos polvos, buenos polvos, y casi nunca salí bien de esas historias; lee *Mujeres* y lo verás.

Toda la misoginia se derrumba en *Mujeres*. ¿Misoginia? Entonces no has entendido nada, lo que parece tal no es sino el resentimiento del perdedor, del tipo incapaz de mantener un vínculo afectivo, de un animal en esa jungla urbana que me fascina, el único lugar en que he podido vivir, o ser quizás lo que llaman “feliz” de vez en cuando. Una jungla que no deja lugar a sentimientos o en algunos casos los tuerce, los deforma, los deja irreconocibles; el perdedor que se rebela inútilmente y cuya impotencia lo lleva a la desesperación; una jungla de impotentes desesperados; si no, lee mi poesía...

Es verdad que su poesía está hoy un poco olvidada, la gente busca sobre todo sus novelas, *Factotum*, *Pulp*, *El cartero*, o los volúmenes de relatos más conocidos, *Música...*, *Escritos de un viejo indecente*, *Erecciones*, *eyaculaciones*, *exhibiciones*, pero hay muchísima poesía; ¿cómo hizo para escribir tanto? Pasé hambre, viví en cuartuchos, hice cualquier oficio una semana o dos cada vez antes de que me echaran, y sobre todo viví; no me exigí demasiado ni en el sexo ni en el éxito, tomaba lo que caía, no tuve familia, ni vacaciones, ni Navidad, pero no dejé de escribir; estuve, como tú dices que yo dije, pegándole duro a esa cosa, pegándole hasta caerme del hambre y bebiendo hasta dormirme antes del sexo. Nada de eso me mató.

Su poesía, señor Hank, muestra toda la complejidad de su personalidad, todas sus contradicciones y sufrimientos, sobre todo el que acompaña a la creación literaria, a la escritura... *Si no te sale ardiendo de dentro/ a pesar de todo/ no lo hagas./ A no ser que salga espontáneamente de tu corazón/ de tu mente, de tu boca/ y de tus tripas,/ no lo hagas*. Quizás aquí encuentre el lector, señor Hank, una clave o dos de su enigmático epitafio: *Don't try*.

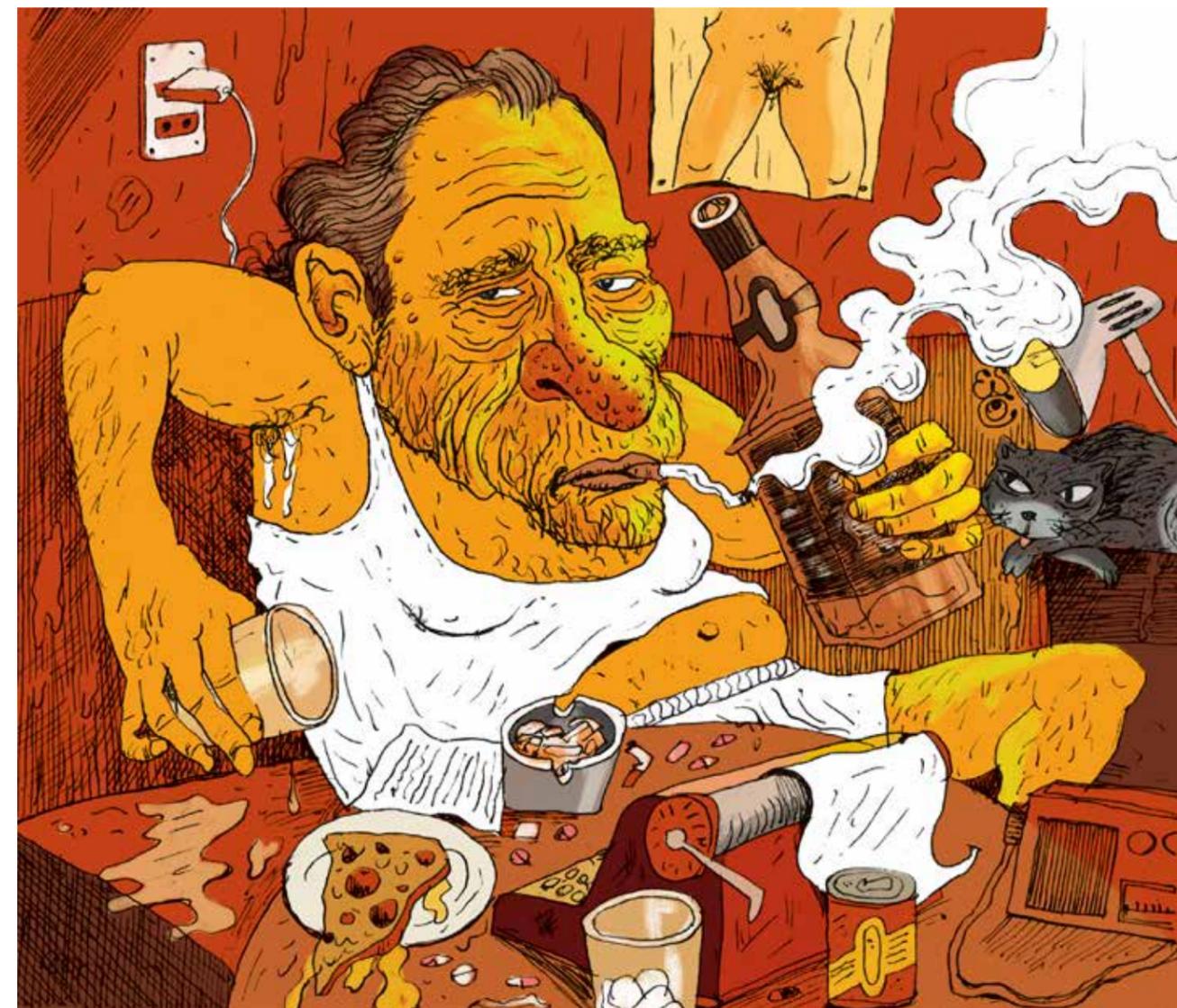


Ilustración de Marcelo Escobar

(1) Henry “Hank” Chinaski: Personaje y alter ego de Bukowski en obras tales como *La senda del perdedor*, *Hollywood*, *Cartero*, *Factotum* y *Mujeres*.

Ítaca

Constantino Kavafis

Cuando salgas en el viaje, hacia Ítaca
desea que el camino sea largo,
pleno de aventuras, pleno de conocimientos.
A los Lestrigones y a los Cíclopes,
al irritado Poseidón no temas,
tales cosas en tu ruta nunca hallarás,
si elevado se mantiene tu pensamiento, si una selecta
emoción tu espíritu y tu cuerpo embarga.
A los Lestrigones y a los Cíclopes,
y al feroz Poseidón no encontrarás,
si dentro de tu alma no los llevas,
si tu alma no los yergue delante de ti.

Desea que el camino sea largo.
Que sean muchas las mañanas estivales
en que con cuánta dicha, con cuánta alegría
entres a puertos nunca vistos:
detente en mercados fenicios,
y adquiere las bellas mercancías,
ámbares y ébanos, marfiles y corales,

y perfumes voluptuosos de toda clase,
cuanto más abundantes puedas perfumes voluptuosos;
anda a muchas ciudades Egipcias
a aprender y aprender de los sabios.
Siempre en tu pensamiento ten a Ítaca.
Llegar hasta allí es tu destino.
Pero no apures tu viaje en absoluto.
Mejor que muchos años dure:
y, viejo ya, ancles en la isla,
rico con cuanto ganaste en el camino,
sin esperar que riquezas te dé Ítaca.

Ítaca te dio el bello viaje.
Sin ella no hubieras salido al camino.
Otras cosas no tiene ya que darte.

Y si pobre la encuentras, Ítaca no te ha engañado.
Sabio así como llegaste a ser, con experiencia tanta,
ya habrás comprendido las Ítacas qué es lo que significan.

Traducción de Miguel Castillo Didier
Fuente: Teillier, Jorge ed. *Poesía universal traducida por poetas chilenos*. Editorial Universitaria, Santiago, 1996.



Odysseus defying the Cyclops.
Grabado de Louis-Frédéric Schützenberger, 1894.

La tinta de...

Autores nacidos en julio

Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.

Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*.

Sostengo que la fe en este mundo es perfectamente posible sin la fe en otro mundo. Se me acaba de ocurrir que puedo plantear la cuestión de un creador. Un creador ¿de qué? No veo ninguna razón para creer que un creador de protoplasma o materia primordial, si la hay, tenga algún interés en nuestra insignificante carrera en un pequeño rincón del universo, y menos aun, en nosotros, como individuos todavía más insignificantes. Una vez más, no veo ninguna razón por la cual la creencia de que somos insignificantes o fortuitos debería disminuir nuestra fe.

Rosalinde Franklin, carta a su padre, 1940.

Los verdaderos talentos son como las estrellas. Su luz tarda tanto en llegar a nosotros que cuando por fin podemos distinguirla, el astro está ya apagado desde hace mucho tiempo.

Marcel Proust, *El profesor de belleza*.

Cada tic-tac es un segundo de la vida que pasa, huye, y no se repite. Y hay en ella tanta intensidad, tanto interés, que el problema es sólo saberla vivir. Que cada uno lo resuelva como pueda.

Frida Kahlo, *Cada tic-tac*.

Lo que ahora más deseamos es un contacto más próximo y un entendimiento mejor entre los individuos y las comunidades de toda la tierra, y la eliminación de esa devoción fanática por los ideales exaltados del egoísmo y el orgullo nacionales que siempre son propensos a zambullir al mundo en el barbarismo primitivo y la lucha.

Nikola Tesla, *Yo y la energía*.

La ley más importante de la economía comunista es la satisfacción de la necesidad de bienes materiales y culturales de cada miembro de la sociedad, según las máximas posibilidades que permitan el nivel de producción y la cultura. Este objetivo solamente puede ser alcanzado imponiendo la obligación de trabajar a todos los adultos sanos y normales, sin discriminaciones de sexo. Solamente puede ser alcanzado en una organización social que reconozca la igualdad de todo trabajo útil y socialmente necesario, que valore también la actividad materna como prestación social, una organización que predisponga las condiciones de desarrollo de sus miembros desde su nacimiento, dentro del ámbito de un trabajo social libre, y promueva el máximo desarrollo consciente de las facultades productivas.

Clara Zetkin, *Directrices para el movimiento comunista femenino*.

Toda mi vida he pensado que los grandes escritores usan las palabras como un abrigo para sus emociones y a veces las palabras pueden ser muy enigmáticas. Estoy pensando en Ibsen o en Shakespeare. He luchado para comprenderles toda mi vida y cada vez que los leo, el significado de sus textos cambia. Ser músico es mucho más simple. Las notas son un instrumento que refleja perfectamente las emociones humanas. Pero cuando tenemos que interpretar palabras, es muy, muy difícil.

Ingmar Bergman, en entrevista de 1984 con Juan Cruz, citada el 7 de julio de 2007, en elpais.com.

Ojo con el libro

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

La educación del ser emocional. Juan Casassus

Descargar en: <https://www.dropbox.com/s/mmxviwz6ar2k4ab/LaEducacionDelSerEmocional.pdf?dl=0>



Juan Casassus es chileno, filósofo, sociólogo y educador. Doctorado en Filosofía y Sociología de la Educación por la Universidad de París V. René Descartes. Es autor de más de cien artículos publicados en revistas especializadas y ha contribuido con varios libros al tema de la educación. En este libro, Casassus plantea: “La capacidad emocional es la fuerza que nos impulsa a adaptar y transformar nuestros entornos. Está en el centro de nuestra capacidad de evolucionar. Por eso es necesario que reconozcamos su importancia de la misma forma que las habilidades intelectuales. Si tomamos conciencia de esto, es decir, si maduramos emocionalmente, podemos darnos cuenta de que estamos viviendo una revolución”.

Esta es la tercera edición de la obra y estuvo a cargo de Cuarto propio.

La edad de la inocencia. Edith Wharton

Descargar en: <https://www.dropbox.com/s/fnhsrctquqg0dw0/LaEdadDeLaInocencia.pdf?dl=0>



Esta novela fue publicada en 1920 y gracias a ella la escritora estadounidense recibió el Premio Pulitzer un año después. En ella se inspiró el director Martin Scorsese para realizar la bellísima película del mismo nombre que fue estrenada en 1993. Ambientada en Nueva York a fines del siglo diecinueve, tiene como protagonista a Newlan Archer, un exitoso y popular abogado de la alta sociedad. Desde su palco en el teatro de la ópera contempla a la bella y pura May, su futura esposa, cuyo compromiso con él será anunciado esa misma noche. Sin embargo, su mirada se detiene demasiado en la prima de su joven prometida, la Condesa Ellen Olenska, una bella mujer, divorciada, que vuelve de Europa y que, haciendo caso omiso de todas las convenciones sociales, se muestra en sitios públicos. Es el inicio de una amistad que cambia de cariz y que pone a Archer a cuestionar los valores en que fue educado.

¿Una banal historia de amor frustrada? Sí, pero en la pluma de su autora adquiere otra dimensión.

Como siempre, Edith Wharton sitúa el relato en la alta sociedad neoyorquina, medio que conoce bastante bien por ser parte de él.

La imaginación y el arte en la infancia. Lev Vygotski

Descargar en: <https://www.dropbox.com/s/08vr19klco5fq7h/LaImaginacionYElArteEnLaInfancia.pdf?dl=0>



Lev Vygotsky fue un psicólogo ruso de origen judío, uno de los más destacados teóricos de la psicología del desarrollo, fundador de la psicología histórico-cultural y claro precursor de la neuropsicología soviética, de la que sería máximo exponente el médico ruso Alexander Luria. Su obra fue descubierta y divulgada por los medios académicos del mundo occidental en la década de 1960.

La editorial francesa que realizara su primera edición en 2005 señala que se trata de una obra de inspiración freudiana y marxista, en la cual Vygotski trabaja para dar fundamentos conceptuales a una nueva ciencia del arte: una psicología social del arte no subjetivista. En este sentido, el arte se considera como “una técnica social del sentimiento” (p. 18) donde el análisis contempla la objetivación de las “señales estéticas” aplicadas por el artista para suscitar las emociones (catarsis).

Por fin, la tesis de Vygotski es un recordatorio de su concepción del individuo y la vida social, que le conduce a demostrar que toda disciplina de la estética, o de la psicología del arte es, finalmente, sociológica.

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.