

LA LOCURA

- DIOS ESTÁ LOCO, O LAS DERIVAS DE LA RAZÓN MÉDICA
- ENTRE RAZÓN Y LOCURA: EL PODER TRAZA LOS LÍMITES
- LOCURA Y CINE. CLAVES PARA ENTENDER UNA HISTORIA DE AMOR REÑIDO
- CAMILLE CLAUDEL, LA ESCULTORA SILENCIADA



IN MEMORIAM: POLI DÉLANO BAJO EL PRISMA DE DIEGO MUÑOZ VALENZUELA

• TOM THOMSON. EL COLOR, MEDIO Y OBJETO • GRACIELA ITURBIDE, DE SIMBOLISMO Y DIGNIDAD • DIAMELA ELTIT DA VOZ AL LOCO • UN CANAL EN YOUTUBE PARA LOS INDEPENDIENTES DE LA MÚSICA • EL MICRORRELATO, LA VIDA EN CADA LÍNEA • JOHN STEINBECK: LA PALABRA ES EL HOMBRE

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:

María de los Ángeles Barrera, Santiago de Chile
Cristina Duarte Simões, Montpellier, Francia
Marcelo Escobar, Santiago de Chile
Diego Muñoz Valenzuela, Santiago de Chile
Marcela Pulgar, Santiago de Chile
Beatriz Vera Poseck, Madrid, España

CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

Diseño y diagramación: Claudia Carmona
Web y redes: TRENZAS Comunicaciones
Soporte técnico y medial: Alejandro Cornejo
Emailing: Felipe Riquelme Rivera

PORTADA:



El Bosco, Extracción de la piedra de la locura (1474-1480). Óleo sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.

EDITORIAL

La primera acepción de la RAE para la entrada *locura* señala: “Privación del juicio o del uso de la razón”. Y ante eso no cabe sino confirmar que se trata de una definición difícil, que llama a duda. En primer lugar, porque nace preguntarse qué juicio es ese, o de qué razón hablamos y argumentar que las personas que llamamos *locos* sí hacen uso de la razón, o de una forma de ella. Es más, ¿cómo define esta misma autoridad académica el concepto *razón*? Apunta: “Facultad de discurrir”. Pues bien, el loco discurre. Siguiendo vías diversas, estableciendo relaciones que a otros resultarán ajenas, pero lo hace. Elabora. Construye realidad.

Ergo, no hablamos de juicio o razón, sino de *un* juicio y *una* razón. ¿Determinados por quiénes?

Los diccionarios de Psicología no se hacen cargo del concepto *locura* como diagnóstico, sino sólo en sus consideraciones históricas. Lo que antes la –llamémosla– “salud pública” entendía por loco difiere de la percepción actual, y varias patologías siquiátricas han salido ya de bajo ese gran paraguas. La epilepsia, por ejemplo. Pero la esquizofrenia en sus grados más severos sigue siendo para muchos una forma de locura. O lo que hoy se llama Trastorno Bipolar. Convengamos, sin embargo, en que lo que ha variado es la aceptación del medio social a esos “males”, que llaman hoy ya no a rechazo o exclusión sino a compasión o empatía, porque se les *medicalizó*. Pero su tratamiento sigue teniendo un único norte: la integración. Y no hablamos de una integración por inclusión, sino por asimilación. En otras palabras, la medicina moderna, apoyada en el uso de fármacos, trata a los locos intentando normalizarlos, moldeando su raciocinio diverso a uno común, generalizado: a un patrón de conducta.

Nos vemos tentados, entonces, a entender la locura simplemente como *diferencia*.

Al respecto, la historia, los teóricos e incluso las artes tienen mucho que decir. El Museo Dr. Guislain, en Gante, es el punto de partida del recorrido que hacemos por el tema; pasa luego el testimonio a Foucault y las reflexiones sobre locura y poder; a la opinión de una sicóloga clínica sobre la relación entre el cine y las psicopatologías; a Diamela Eltit, la escritora que se hizo eco del loco, y a la vida y obra de Camille Claudel, quien sufrió en carne propia el confinamiento en un manicomio.

Pero nuestra edición no se limita al tema central y, en forma especial, esta vez abre con un tributo al que nos sumamos: el de Diego Muñoz Valenzuela al recientemente fallecido Poli Délano, voz y pluma entrañables cuya carencia ya se hace sentir.

revista@aguatinta.org

EN ESTE NÚMERO



4 ❖ Poli Délano bajo el prisma de Diego Muñoz



6 ❖ Tom Thomson. El color, medio y objeto



14 ❖ Graciela Iturbide. Simbolismo y dignidad



27 ❖ Dios está loco, derivas de la razón médica



34 ❖ Entre razón y locura el poder traza los límites



38 ❖ Locura y cine. Historia de amor reñido



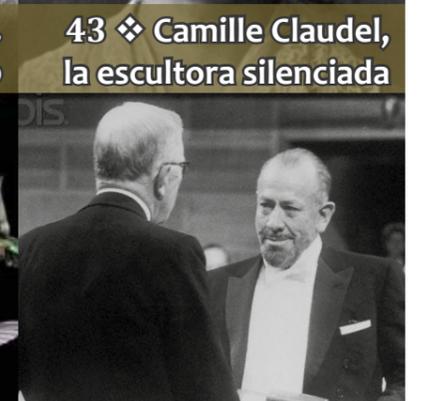
43 ❖ Camille Claudel, la escultora silenciada



48 ❖ Diamela Eltit da voz al loco



52 ❖ El microrrelato, la vida en cada línea



56 ❖ John Steinbeck: La palabra es el hombre

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



AGUATINTA

Año 3, N°27
Agosto de 2017

POLI DÉLANO

bajo el prisma de Diego Muñoz Valenzuela

Partida de Poli Délano (Madrid, 22 de abril de 1936 - Santiago, 10 de agosto de 2017)

Querido Poli:

Nuestra historia es antigua, se entrecruza desde los inicios, por la amistad entre nuestros padres, vinculados por la literatura y las esperanzas de construir un mundo mejor. Mis primeras noticias de tu existencia provienen de comienzos de los 60, cuando de la mano de Inés y Diego –mis padres– concurrí por primera vez a la casa de Luis Enrique y Lola –los tuyos– en Cartagena. Para mí una fiesta, porque era una casa muy extravagante, repleta de tesoros artísticos provenientes de lugares exóticos y lejanos. Además, muy poblada de animales. En particular recuerdo la epifanía que me provocó la visión de una gran jaula habitada por toda clase de aves maravillosas: faisanes imitando el arcoíris, moñudas gallinas blancas con elegantes polainas, orgullosos gallos de la pasión cantando con pecho inflado, tímidas perdices inflamadas de inquietud. Fue una imagen que quedó hondamente grabada en mi conciencia. Me pasaba horas contemplando ese pequeño paraíso donde convivían, más o menos sanamente, especies tan bellas y diferentes. Y esa imagen puebla obsesivamente los deseos que quisiera cumplir en los años que vienen.

Muchas veces fui a la casa de Cartagena para acompañar a mis padres y ver a esos tíos entrañables. Y tú, Poli, siempre estabas de viaje. En esos años nunca nos encontramos. Los veinte años de distancia hacían lo suyo. No era el momento todavía. Después tantas cosas, el gobierno de la Unidad Popular, el golpe militar, el exilio para los tuyos. Un paréntesis largo, hasta los 80, cuando volviste del exilio, a los pocos meses regresaron tus padres y me correspondió darle la bienvenida a Luis Enrique.

Se ha dicho que “escribir es el trabajo más solitario del mundo”. El oficio de la escritura literaria se ejerce en el silencio y en la soledad, por más que uno esté conectado con su mundo y con su tiempo. Sin embargo, no es correcto concluir que compañía y escritura colisionen entre sí de manera excluyente. Hay que saber alternarlas y equilibrarlas en la vida de un escritor. Nos gusta la compañía de los amigos. Y sobre todo nos gustan la fiesta, las bromas, la conversación viva, idealmente las discusiones como ejercitación del pensamiento autónomo. Sobre todo, si esto se ornamenta –a modo de escenografía– mediante una mesa bien provista de bebestibles.

Hay que saber parar y mantener el equilibrio. Ese arte lo dominabas bien, Poli, respetar el tiempo para la lectura y el tiempo para la escritura. Lo demuestra tu extensa y valiosa obra. “Notó cómo una mano inflexible me va sacando de la vida cuando no escribo”, palabras de Franz Kafka. “La necesidad imperiosa de escribir para contestar

una pregunta que ni siquiera sabes cuál es”. Esas son palabras tuyas. “Contar una historia para decir otra cosa, aquello que está en el subterráneo invisible”. Son ideas tuyas que comparto a plenitud. Enseñanzas de un maestro que nunca pretendió serlo.

Cuando volviste a Chile en 1984 se produjo el encuentro y la amistad que nunca se interrumpieron. Hicimos muchas cosas –encuentros, lecturas, congresos, revistas, mesas redondas– con tremendos amigos como Fernando Jerez, Ramón Díaz Eterovic, Carlos Olivárez, Hugo Galleguillos, por mencionar sólo algunos. El propósito: poner a la literatura en el centro. Una amistad forjada en el hacer y en el vivir para compartir la alegría. Esa fue una de las lecciones que aprendí de ti: a disfrutar de la amistad, el humor, la fiesta. Y esos años finales de dictadura que enfrentamos juntos fueron durísimos, intensos, a veces brutales, pero siempre alegres.

Para seguir viviendo había que rendir honor a la risa, a la alegría pura, al placer de compartir. La gravedad o seriedad extrema estaban proscritas. Por eso quiero recordar tres historias que te va a gustar escuchar de nuevo, esta vez de mi boca.

Una de ellas se refiere al profesor Lipschutz, gran científico letón emigrado a Chile, primer Premio Nacional de Ciencias, una eminencia de fuste y aguerrido militante comunista. En el inventario de los libros que portaba el Che en Bolivia estaba uno de sus ensayos. Alejandro Lipschutz era la materialización misma del sabio genial que deslinda en la locura: gran melena hirsuta y larguísima barba terminada en punta, cejas abundantes, terno gris, corbata bien anudada, y el inconfundible acento letón que jamás perdió. Siempre acompañado de su esposa Margarita; nunca se separaban. Tú me contaste esta historia, Poli, ahora la comparto con ustedes.

A una de las celebraciones que se realizaban en Michoacán, en casa de Pablo Neruda y Delia del Carril, concurren el profesor Lipschutz –haciendo una excepción dentro de su riguroso programa de actividades científicas– y su esposa. La fiesta discurre por los caminos habituales: libaciones generosas, conversaciones agitadas, historias graciosas, debates espontáneos. Así fue pasando el tiempo y llegó el momento en que la eminencia consideró que era momento apropiado para retirarse, de modo que pasaron al dormitorio de los dueños de casa que hacía las veces de guardarropía. Como los invitados eran muchos, hubo que hurgar entre las ropas diseminadas, entre las cuales apareció una pareja desnuda haciendo el amor. Y en vez de gritar de horror, el profesor Lipschutz y Margarita

exclamaron con vehemencia, marcando mucho las R: “¡SOBRRRE NUESTROS PRRROPIOS ABRRRRIGOS!”. Los amantes huyeron y nuestra pareja de letones se esfumó con sus polutas ropas en la mano.

La segunda historia se refiere a Rubén Azócar, gran escritor chileno, severo maestro de literatura y gramática, bella y perfecta imagen de un cacique mapuche con rasgos trazados a golpes de azuela, amigo de Pablo Neruda. Con esa férrea actitud, cabello tieso y cejas hirsutas, presidía en los 60 la mesa del Directorio de la Sociedad de Escritores, como si fuera un mascarón de proa en medio de la tormenta, absteniéndose de naufragar e imponiendo su efigie adusta de maestro. Así lo recuerdo a través de los años, desde mi visión de niño.

Compartimos, querido Poli, el amor por este ser venerable que era Rubén Azócar. Tú tuviste la fortuna de compartir el directorio de la SECH en su mandato y nos contaste esta historia, con la que moríamos de ataques de convulsa risa. Eras el más joven miembro, casi un niño entre las respetables y vetustas autoridades –auténticos mariscales de la literatura– a quienes sin remilgos Azócar

arengaba con nítidas y extensas explicaciones de corte pedagógico, con ojos llameantes y voz atronadora, para dar paso a



Ilustración de Marcelo Escobar

la temida pregunta “¿Me comprende?”. Después de una furibunda pausa formativa agregaba: “¿O no ha entendido nada de lo que le he dicho?”.

Hay que decir en su beneficio, que Rubén Azócar, ese maestro de rasgos duros y aspecto hosco era el más dulce, el más generoso y el más tierno de los viejos y queribles bohemios. Desde ese momento, se instituyó entre nosotros una frase secreta –que ahora deja de serlo– “¿me comprende?”, que puede ser continuada por la lapidaria fórmula: “¿o no entiende lo que le digo?”. De modo que podía ser utilizada en una conversación normal, adicionada a una idea más o menos obvia, aludiendo jocosamente a la falta de agudeza del otro: provocación, chiste o señal para los cofrades. También puede usarse en discursos, presentaciones de libros, hasta en ocasiones como ésta, ¿me comprende?

La tercera involucra a Luis Enrique, a quien sabemos ya amante de los animales. Luis Enrique tenía en México un bello loro regalón, que era muy hermoso, me han referido. Vivía en los hombros de Luis Enrique, ese era su hábitat natural. Había aprendido una sola frase que repetía en ocasiones con curioso acierto. ¡ÁNDELE LICENCIADO!, pronunciada así, tal cual, con marcado acento mexicano. No había exhibido ningún otro talento nuestro loro, ni aprendido siquiera una tercera palabra.

Hasta que ocurrió el milagro, Poli. Fuiste a visitar a tus padres una tarde y en medio de las interminables conversaciones, comenzaste a tamborilear en la mesa con los dedos un ritmo tropical. El loro puso atención, abandonó el hombro, descendió por el brazo de Luis Enrique e inició una compleja danza al ritmo de tus dedos, haciendo las delicias del improvisado público. Al final, como era de esperar, el ave exclamó triunfal, ¡ÁNDELE LICENCIADO!

Como es natural, el improvisado número se convirtió en repertorio habitual. Sin embargo, el loro no bajaba si alguien diferente a ti, Poli, trataba de imitar el tamborileo. Y, más aun, cuando Luis Enrique intentaba tamborilear, el loro descendía para picotearlo con ferocidad, como para dejar claro que esto era entre él y tú, y que ni siquiera su amo podría pretender infringir esa regla inmanente.

Una frase breve y certera para describir la vida de Poli Délano: un buen escritor y una buena persona. Un gran amigo, un guía ilustrado, un maestro generoso sin pretensiones didácticas, un brazo poderoso presto a brindar apoyo cuando se requiere. La humanidad omnipresente en su obra narrativa no es un artilugio intelectual, sino que el resultado de una sólida estructura personal, una opción construida desde la convicción profunda del valor del otro, la importancia de los demás por sobre la propia existencia.

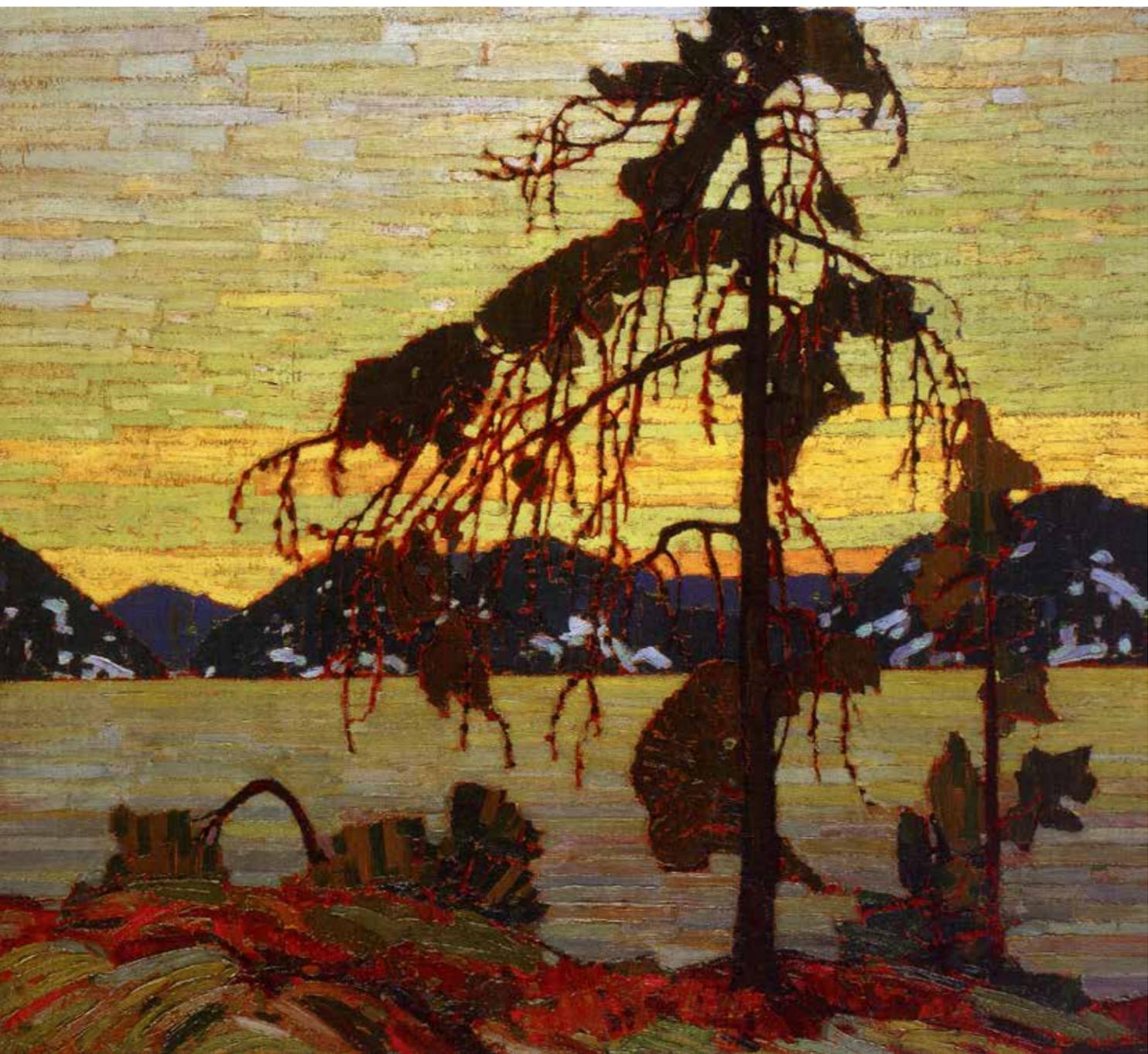
Cito para ti los versos finales de la *Corona del archipiélago* que Neruda escribió para Rubén Azócar: “tengo el as, tengo el dos, tengo el tres, pero faltas hermano, falta el rey con la risa y la rosa en la mano”.

12 de agosto, 2017

Tom Thomson. El color, medio y objeto

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Prolífico pintor a pesar de su corta vida, el canadiense Thomas J. Thomson puso en la tela el colorido paisaje del norte y dio pie al llamado Grupo de los Siete. Fue un creador autoexigente, metódico y cuidadoso de su trabajo, que dejó registro de su proceso creativo; gracias a ello, es posible reconstruir cada etapa de su obra, que ha sido objeto de amplia reproducción en las más diversas formas. A un mes de cumplido el centenario de su muerte y a días de su natalicio 140, damos un vistazo a la labor de uno de los artistas más amados en su nación, pero poco conocido en tierras de habla hispana.



▲ *The Jack Pine, Pine Island, Georgian Bay. Óleo sobre tela, 1916-1917.*



Su breve paso por el mundo

Thomas (Tom) John Thomson nació como el sexto de los diez hijos de John Thomson y Margaret J. Matheson, el 5 de agosto de 1877, en Claremont, Ontario, Canadá, pero a los pocos meses la familia se mudó a la granja comprada por el padre en Leith, municipio de Sydenham, también en Ontario. Allí transcurrió su infancia. El matrimonio Thomson Matheson se ocupó de la formación de los hijos, lo que en el caso de Tom significó un alivio, pues enfermedades de la niñez le impedían acudir a la escuela; mientras el padre, un hombre de rígidos valores y amante de la naturaleza, los preparaba en matemáticas y gramática, la madre, asidua lectora, les entregaba los conocimientos necesarios en literatura e historia.

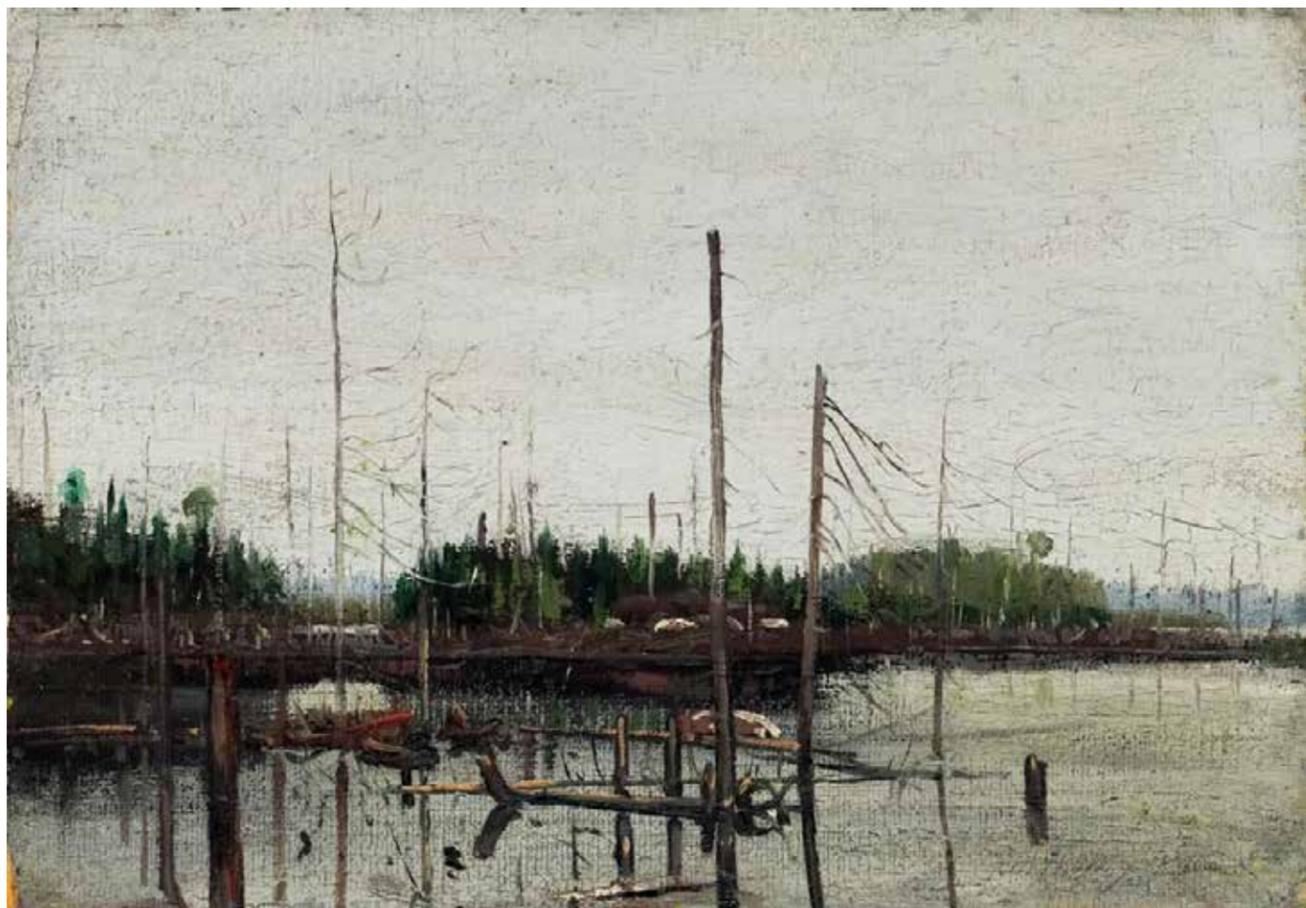
Dos grandes pilares, que explican su desarrollo artístico posterior, tuvo su formación. El primero de ellos lo desencadenó la recomendación médica de pasar tiempo

al aire libre; pudo deambular a sus anchas por el campo y acompañar a su padre en incursiones de pesca y caza. Hay versiones que señalan que dejó esta última por el impacto que le provocó mirar directamente a los ojos de un ciervo moribundo. Desde entonces fue sólo la pesca, primero al alero de caminatas e instructivas charlas con su padre y luego, ya entre 1902 y 1905, con su hermano Henry, quien recuerda que en cada salida, con el anzuelo lanzado y a la espera de ser picado, Tom sacaba de su bolsillo lápices y el pequeño bloc que siempre le acompañaban y comenzaba a dibujar el entorno. El segundo fue la fascinación de la familia por el arte. Poseían una gran biblioteca en la que había, entre otros, textos de astronomía, geología, arqueología, abundante literatura de ficción y mucha poesía. A esto se sumaba el placer por la música. La mayoría de los Thomson cantaba y tocaba instrumentos: Tom era dueño de un buen registro de tenor e interpretaba el violín y la mandolina.

A los 21 años recibió una herencia de su abuelo paterno y un año más tarde comenzó a trabajar como aprendiz de maquinista en la William Kennedy & Sons Ltd., una fundición y taller de maquinaria en Owen Sound, pero desistió después de ocho meses.

En 1900 se traslada a Chatham, Ontario, para asistir a la Escuela de Negocios y al año siguiente regresa a Owen Sound. Meses después, junto a su hermano George y a su sobrino F. R. McLaren, ambos graduados en Negocios, echan a andar un colegio consolidado en esa misma área. Fue también ascensorista en el Hotel Diller, en Seattle, hasta donde le siguieron sus hermanos Ralph y Henry.

En 1902 fue contratado como dibujante y grabador en la firma Maring & Clarke. Había aprendido caligrafía en el Colegio de Negocios de Canadá y, como muchos artistas en esos tiempos, se ganó el sustento produciendo tarjetas de visita, folletos y carteles. Se desempeñó luego en otras compañías gráficas, y fue recién en 1906, instalado en Toronto, que tomó clases de pintura con el artista británico William Cruikshank (1848-1922), en la Central Ontario School of Art and Industrial Design. El punto de inflexión fue su ingreso a Grip Engravers Ltd., compañía de publicidad dirigida por Albert H. Robson, cuyo *senior* en arte era J.E.H. MacDonald y donde trabajaban Arthur Lismer y Frank Johnston, todos nombres decisivos en su vida, por la amistad forjada, el aprendizaje mutuo y los viajes al Parque Algonquin, tantas veces representado en sus lienzos, el mismo en que Thomas encontró una trágica muerte.



- ▲ *Drowned Land*, 1912.
- ◀ *Canoe and Lake, Algonquin Park. Primavera de 1913.*
- ◀ ▼ *Moonlight. Óleo sobre lienzo, 1913-1914.*

Formación de un estilo

Considerando que buena parte de los clientes para los que debía diseñar prospectos eran empresas de turismo y de bienes raíces, hasta entonces se había hecho frecuente para él y sus compañeros visitar paisajes naturales en busca de inspiración, siguiendo las recomendaciones de su líder, J.E.H. MacDonald, de pintar naturaleza en su tiempo libre. Por ello, el desarrollo de su pintura, paralela a los grabados publicitarios, da cuenta del regreso del joven artista a los parajes lacustres que tanto le atraían. De 1912 es su lienzo *Drowned Land*, un claro ejemplo del paso desde el diseño por encargo hacia la representación en óleo del mundo tal como él lo veía. Una represa hecha por castores ha inundado una porción de tierra, convertida ahora en reflejos de troncos sobre el agua; una obra que destaca por su bien lograda perspectiva, la escala de las formas, evidenciada en las arboledas del fondo, y el gran detalle de los objetos en primer plano. La importancia de esta pintura radica en que da a Thomson certeza en torno a sus habilidades plásticas y sobre su capacidad para hacer el giro hacia las bellas artes. Algo similar a lo que ocurrió con el lienzo *Northern Lake* (1912-1913), la primera de sus telas en ser comprada, y ni más ni menos que por el Gobierno de Ontario para la exhibición de la Ontario Society of Artists, en 1913. Se trata de un óleo sobre tela que, si bien no evidenciaba gran sofisticación,

sí era prueba fehaciente de unas correctas composición, perspectiva y profundidad y de un acertado tratamiento del color.

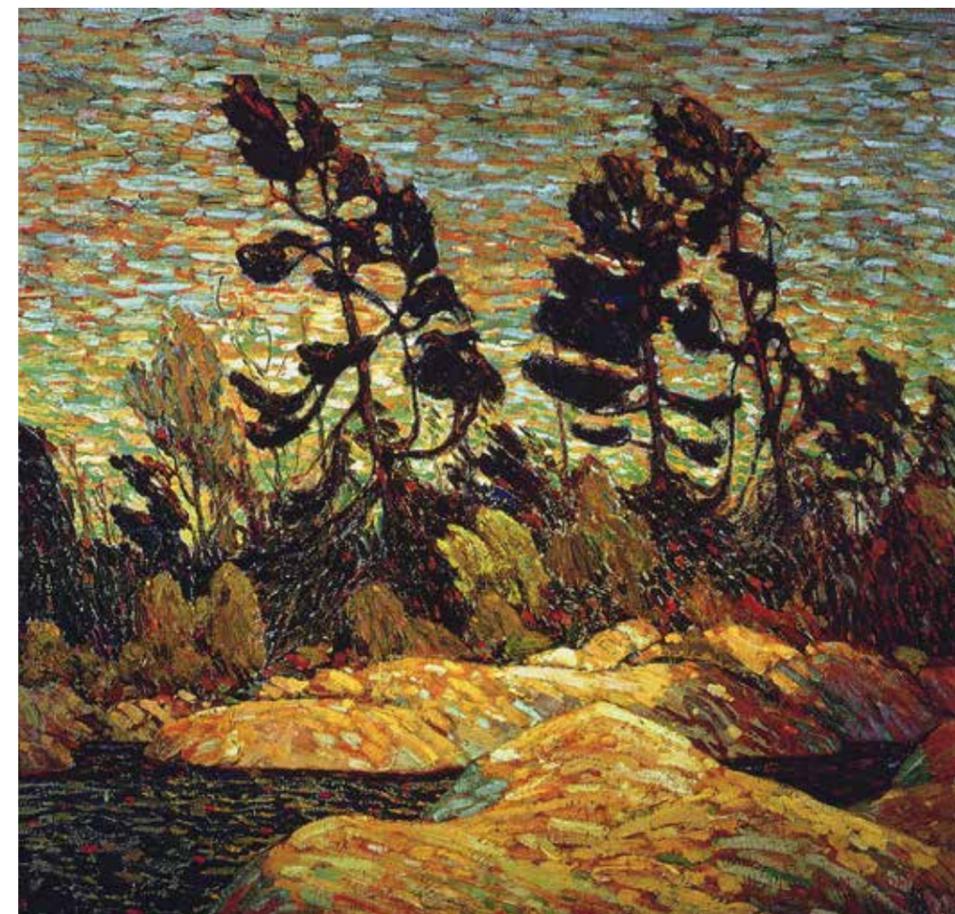
La primera vez que Tom Thomson visitó el Parque Provincial de Algonquin, situado a 300 kms. al noroeste de Toronto, entre la bahía de Georgia y el río Ottawa, en Ontario Central, fue en mayo de 1912, y continuó yendo con uno o más de sus compañeros de labores en Grid Ltd. En octubre de ese mismo año, J.E.H. MacDonald le presentó al Dr. James MacCallum, un acomodado oftalmólogo amante del arte, especialmente interesado en los paisajes. En el otoño de 1913, a través de MacCallum conoció a A.Y. Jackson (1882-1974), un artista que venía regresando tras cuatro años de estudiar arte en Europa y de recorrer importantes ciudades del viejo continente. Por su intermedio, el joven pintor conoció la obra de los impresionistas y neoimpresionistas, en especial Monet, Pissarro, Sisley y Seurat.

MacCallum estaba impresionado por el trabajo de Jackson y Thomson, que consideraba una nueva aproximación al paisaje canadiense, y se ofreció a cubrir sus gastos durante un año e instalarles un estudio en Toronto si se dedicaban exclusivamente a la pintura. Thomson había encontrado a un mecenas y los viajes a Algonquin se hicieron más frecuentes y parte de una labor metódica que consistía en realizar en terreno pequeños bosquejos al óleo que posteriormente, de regreso en el estudio, convertía en pinturas de mayor formato. Su principal interés radicaba en mostrar los paisajes con la mayor honestidad posible.

Jackson y Thomson experimentaron con la técnica del Impresionismo de pintar en breves trazos. Este método, así como los principios ópticos a los que llegó esa corriente plástica tras el estudio de la percepción, se dejan ver aplicados en obras de Thomson. Una de ellas es *Moonlight*, en la que el trazo breve es utilizado para enfatizar una cierta vibración del color, que además se intensifica a la derecha, pues la luz de la luna, en fase creciente, se desplaza hacia la sección izquierda, un ejercicio intencional que explicó a su amigo Jackson al salir de noche de su estudio a observar ese efecto luminoso. Con ello, quiso dar al observador una imagen realista de un nocturno, tema en boga por entonces, pero uno centrado en la forma en que la luz irradia un cielo que constituye dos tercios del lienzo. Otro ejemplo es *Summer Shore*. En este óleo, la experimentación cromática es más evidente y las pinceladas alternan colores opuestos, pero no por ello dejan de otorgar un golpe de vista realista.

El guardaparques de Algonquin, Mark Robinson, recuerda que Thomson le dijo una vez que, así "como las notas imperfectas destruyen el alma de la música, el color imperfecto destruye el alma del lienzo". Explicaba de ese modo su creciente concentración en la gama cromática de su arte, que pasó a constituir cada vez más su foco central.

El estudio concienzudo del canadiense se deja ver en sus bosquejos. No fue el único de su generación en hacerlos, pero sí les dio un tratamiento especial: fueron la base para recrear luego los paisajes retratados a partir de una reelaboración personal. Tuvo, además, especial cuidado en conservarlos y centenares de ellos forman



◀ *Summer Shore, Georgian Bay, 1914-1915.*



▲ Northern River, 1914-1915.

parte de las colecciones que de su obra se exhibe hoy. El caso de *Northern River* resulta emblemático. De un boceto en acuarela con colores algo más deslavados, pasó a un óleo de gran formato en el que creyó necesario enfatizar la textura y acentuar el contraste. Se trata de una imagen como muchas que es posible encontrar en parajes como los del parque que tanto representó, pero que él convierte en un paisaje soberbio. El otoño canadiense en todo su esplendor, reflejado en las aguas de un río que se curva. El punto de vista del artista lo sitúa en la zona menos iluminada del escenario, lo que se evidencia en la oscuridad

y desaturación de los troncos y ramas más cercanos. El fondo, en tanto, adquiere el colorido y luminosidad que dan fuerza a la imagen, pero éstos se matizan hacia los pinos en lontananza. Una escala cromática muy bien lograda que se apoya en la característicamente impecable composición de Thomson.

Entre 1915 y 1916 y en sucesivos viajes a Algonquin con uno u otro de sus compañeros –Jackson, Lismer, Varley–, va ganando confianza, en gran medida precisamente por el apoyo de sus amigos, quienes, antes que él mismo, vieron en Thomson un talento y una nueva



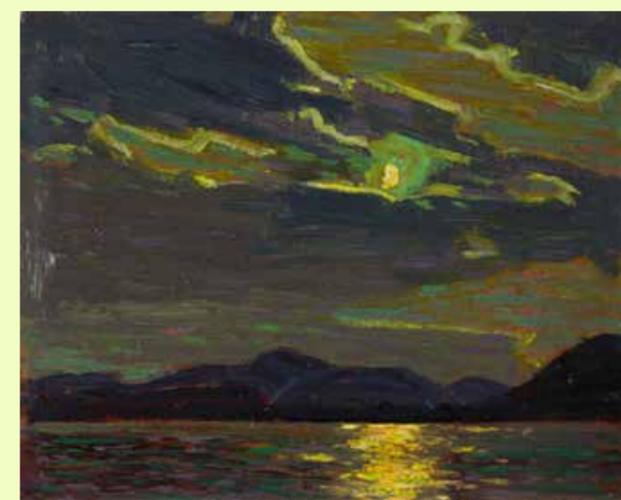
▲ Algonquin Park, 1915.



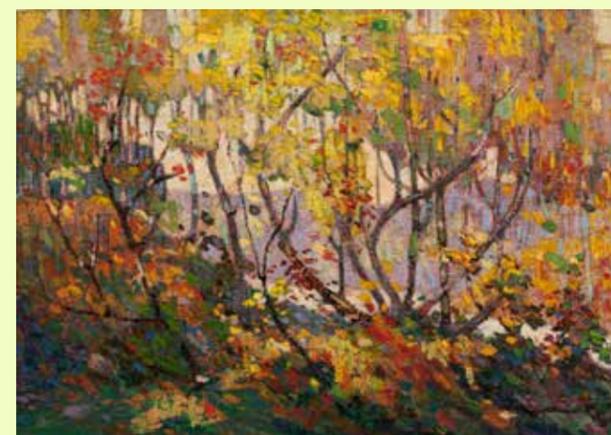
▲ Autumn Foliage, 1915.



▲ Black Spruce and Maple, 1915.



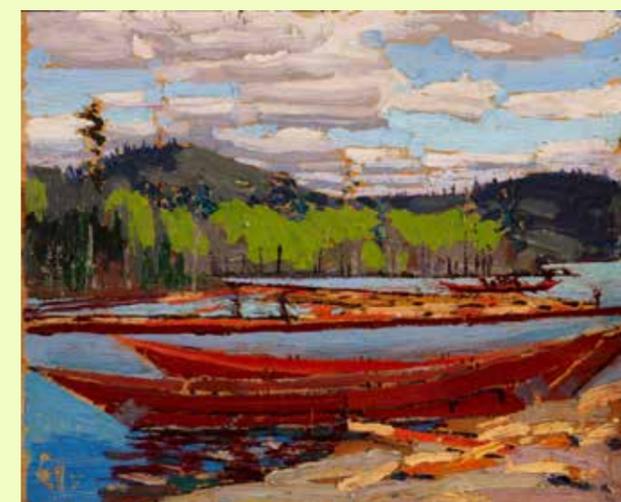
▲ Hot Summer Moonlight, 1915.



▲ Opulent October, 1915-1916.

forma de representación. El color estalla y se convierte en objeto *per se*. Ya no basta con retratar el paisaje canadiense, sino su colorido. Hacia 1916, Tom Thomson es un artista con estilo propio, uno que utiliza su paleta de tonos para erigir una forma por sobre otra.

Opulent October es otro ejemplo en que es posible contrastar el boceto con la obra final. Entre uno y otro sólo mantiene las formas básicas al dibujar, para recrear



▲ Bateaux, 1916.

casi por completo, en tono, color y luz, el lienzo de mayor tamaño. Su intención era dar a sus pinturas definitivas la misma intensidad que lograba con sus bocetos, cuando estaba frente al escenario que lo inspiraba.

Sus más aclamadas piezas fueron desarrolladas entre 1916 y 1917. Hablamos, por una parte, de *The Jack*



▲ Early Snow, 1916-1917.



▲ The West Wind, 1916-1917.

Pine, que, al pasar del bosquejo al lienzo, trabajó con placas de pigmento malva, azul y amarillo, al estilo de Lawren Harris y J.E.H. MacDonald. Ello es particularmente evidente en el cielo. La otra es *The West Wind*. Con elementos que recuerdan el *Art Nouveau*, consigue que el observador efectivamente vea el viento, lo que logra en el movimiento de las ramas del árbol y en la disposición de las nubes, pero en especial gracias a la estela de los picos de agua que la ráfaga levanta. Para algunos, es una obra inacabada, a juzgar por los grandes bloques de pintura en la tierra bajo el pino. Para otros, era una nueva experimentación del artista.

Ícono del arte canadiense

La interesante labor de Thomson se vio truncada en la plenitud de su desarrollo, cuando, en el mismo parque que fue su principal fuente de inspiración, cayó desde la canoa en que recorría el Canoe Lake, el 7 de julio de 1917, a escasos días de cumplir los 40 años. Su muerte está revestida de un halo de misterio y hasta hoy hay controversia entre un accidente, un posible suicidio o, incluso, un homicidio.

Sus compañeros, quienes en principio fueron conocidos como los pintores de la escuela de Algonquin, conformaron el Grupo de los Siete, una generación de artistas que entre 1920 y 1933 plasmaron el paisaje de Canadá sobre la tela. Franklin Carmichael (1890-1945), Lawren Harris (1885-1970), A.Y. Jackson (1882-1974), Frank Johnston (1888-1949), Arthur Lismer (1885-1969), J.E.H. MacDonald (1873-1932) y Frederick Varley (1881-1969), consideraban, aunque en forma póstuma, a Tom Thomson como miembro del grupo, y sus cuadros *The Jack Pine* y *The West Wind* como piezas emblemáticas de esa generación, con lo que la crítica coincide.

Para los canadienses, Thomson es un artista icónico, no sólo por haber erigido el paisaje local a la calidad de obra de arte, sino por haberlo hecho traspasar las fronteras. Una placa en bronce ubicada en la orilla del Canoe Lake, en el Parque Provincial Algonquin, le rinde tributo, y, con ocasión del centenario de su nacimiento, dos de sus lienzos fueron tema de sendos sellos postales del correo de Canadá: *Autumn Birches* (1916) y *April in Algonquin Park* (1917).



▲ Trees Autumn Foliage, 1917.



▲ Spring in Algonquin Park, 1917.



▲ Sellos postales de 1977, con *Autumn Birches* y *April in Algonquin Park*.

Graciela Iturbide.

De simbolismo y dignidad

Investigación y curatoría: Marcia Vega

Texto: Claudia Carmona Sepúlveda



De esos dos conceptos está impregnada la obra de la mexicana Graciela Iturbide. Una fotógrafa que, aunque documente muerte y miseria, apunta siempre a los más nobles aspectos del ser humano y sus tradiciones, que respeta ante todo; una que, además, crea los ambientes que retrata, lo que no implica decir que capture montajes, sino que elabora realidades a partir de lo que ve y gracias a su fértil imaginación. Tal vez la mejor forma de entender esto y de poner en contexto su trabajo, sea citando una frase de Brassai que ella misma suele referir para explicar su admiración por el fotógrafo francés: "La vida no puede ser captada ni por el realismo ni por el naturalismo, sino solamente por el sueño, el símbolo o la imaginación".

Hoy es doctora Honoris Causa del San Francisco Institute of Art y profesora visitante distinguida de la Metropolitan State University of Denver. Entre los varios galardones con que ha sido reconocida se cuentan el Honorary Degree en fotografía, otorgado por el Museum of Contemporary Photography; el muy prestigiado Premio Hasselblad, de la fundación sueca del mismo nombre, en 2008; la Medalla de Bellas Artes de México, entregada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en 2014, y la máxima distinción de los Infinity Awards, de parte del

International Center of Photograph (ICP) de Nueva York, en 2015. Pero para llegar a acumular tales distinciones, las más relevantes en esa disciplina, hizo un recorrido que desandaremos a continuación.

María Graciela del Carmen Iturbide Guerra nació el 16 de mayo de 1942, en Ciudad de México. Atraída por la imagen, quiso convertirse en directora de cine e ingresó al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de México, en 1969. Pero muy pronto, interesada en la labor fotográfica de Manuel



▲ De la serie Primeras fotos: Zihuatanejo, Mexico, 1969.

▼ De la serie Primeras fotos: Fotógrafo. Chiapas, México, 1975.



▼ De la serie Primeras fotos: Madonna, Ciudad de México.





▲ De la serie *Primeras fotos: Oaxaca, México, 1976.*

◀ De la serie *Primeras fotos: Manuel Álvarez Bravo en terreno, 1970.*



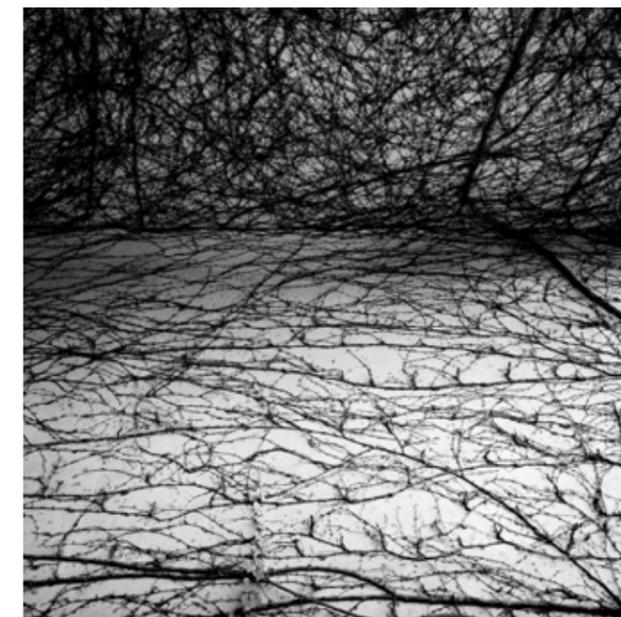
▲ De la serie *Cuadernos de viaje: Estados Unidos, 1999.*



▲ De la serie *Cuadernos de viaje: Roma, Italia, 2007.*



▲ De la serie *Cuadernos de viaje: Chalma, México, 2008.*



▲ De la serie *Cuadernos de viaje: Estados Unidos, 1999.*



▲ De la serie *El baño de Frida, 2006.*



▲ De la serie *El baño de Frida: Autorretrato, 2006.*

Álvarez Bravo, viró a la imagen fija y se convirtió en su asistente entre 1970 y 1971, período en que le acompañó por el territorio mexicano. Fue un tiempo de profundos –y rápidos– aprendizajes. De su tutor aprendió que la calma y la paciencia son vitales en fotografía y también que, si bien la influencia de otros es importante en la formación de un artista, lo es más el encontrar un lenguaje propio. Eso hizo Graciela y partió.

Cámara en mano recorrió durante la década de 1970 algunos países de Latinoamérica, en especial Cuba y Panamá. Su habilidad se evidenció prontamente: a su instinto natural para componer se sumaba una capacidad también innata para conectarse con las personas a su alrededor, tanto que alguna vez ha comentado que se ha perdido de hacer buenas instantáneas por estar enfrascada en una conversación con los habitantes de los sitios que visitaba. Por lo mismo, en 1978 el Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista de su país le encargó

documentar la vida de comunidades indígenas mexicanas, y ella, lejos de la postal y los lugares comunes, se permitió reflejar su personal interpretación de las gentes y sus actividades. Las fotografías resultantes se agrupan en la serie *Seri. Los que viven en la arena* y retratan a ese pueblo en el desierto de Sonora. Entre ellas destaca *Mujer ángel*, una de las favoritas de la crítica y de la propia fotógrafa hasta el día de hoy. En relación a esta marca de autor, Iturbide señala: “La fotografía no es la verdad, el fotógrafo interpreta la realidad y, sobre todo, construye una realidad propia, de acuerdo a sus conocimientos o emociones”.

En 1979 fue invitada por el artista Francisco Toledo (ver *AguaTinta* N°4: <http://aguatinta.org/wp-content/uploads/2017/02/AguaTinta-004.pdf>) a fotografiar el pueblo de Juchitán, Oaxaca, de donde procede otra de sus más celebradas fotos: *Nuestra señora de las iguanas*. Para hacer esa foto, Iturbide se agachó, levantó vista y lente y consiguió esa casi altiva mezcla de Medusa y Madonna.

La serie resultante incluye varias fotografías que dan cuenta de los ambientes femeninos de ese pueblo oaxaqueño y de las tradiciones zapotecas, que le granjearon gran prestigio. Su interés se mantuvo vivo y siguió visitando el lugar hasta 1988. Un año después se publicó el libro recopilatorio *Juchitán de las mujeres*.

Pero estos viajes se alternaban con otros trabajos, pues esa misma década Graciela Iturbide inició un largo itinerario por varios países a los que fue invitada a trabajar y a exponer: además de un regreso a Cuba, se cuentan destinos como Francia, Alemania Oriental, India, Madagascar, Hungría y Estados Unidos.

Cuadernos de viaje se titula otra de sus colecciones, que reúne tomas realizadas en algunos de esos países y alcanza, temporalmente, al nuevo milenio. Muchas de ellas son verdaderas clases magistrales de composición fotográfica; tal es el caso de la que vemos en esta misma página, registrada en Chalma, México, en 2008.

Dos verbos son la clave en el trabajo de Iturbide: observar y esperar. Armada no sólo con su cámara, sino también con una paciencia infinita, aguarda el momento preciso, la estampida de los pájaros, el cruce de un toro en el camino, el desplazamiento de un ave de corral o el paso, la inclinación, el movimiento exacto gracias al que tendrá ante la lente una silueta humana completa recortada contra el horizonte. Y no por ello no corre riesgos; el encuadre perfecto no rivaliza con su apuesta por tiros semipicados o contrapicados o casi cenitales.

Ante todo, Graciela Iturbide evita el cliché. Allí donde otros harían un panegírico o un panfleto, ella erige una estética que se sustente en sí misma. Fotografía por el simple placer de admirar una imagen, sus formas, movimientos, luces y sombras; sus contrastes. Es una suerte de abstracción que le acerca a los símbolos que busca representar, a las ideas que gusta de transmitir; nada que resulte evidente o semidigerido.



▲ De la serie Juchitán: Nuestra señora de las iguanas, 1979.



▲ De la serie Juchitán: Maternidad.

Así lo han entendido –y lo valoran– curadores de diversas galerías que han acogido su obra. Series como *Muerte, Pájaros, El baño de Frida, Naturata, En el nombre del padre, Tránsitos. Fiesta y muerte en México*, además de las ya mencionadas, han sido expuestas en salas tales como el Centro Georges Pompidou, en París; el Centro de Ricerca per l'Immagine Fotografica, en Milán; la Maison de la Petite Patrie, Montreal; el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; la Gallery of Contemporary Photography, Los Angeles; el Museum of Art, San Jose, California; el Museo di Roma in Trastevere, Roma; el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; la Fundación MAPFRE, en Madrid; el Tate Modern Museum, Londres, y diversas galerías, salas y museos mexicanos, como el de Arte Moderno, el Carrillo Gil o el Frida Kahlo.

En este último, especial interés ha suscitado la serie de fotografías realizadas en el baño de su compatriota pintora. El recinto permaneció cerrado durante varios años tras la muerte de Kahlo y guardaba elementos como corsés, fajas, muletas e incluso cuadros, que Iturbide dispuso en la tina o contra una pared, en combinaciones diversas que reflejan su particular visión de la infortunada artista.

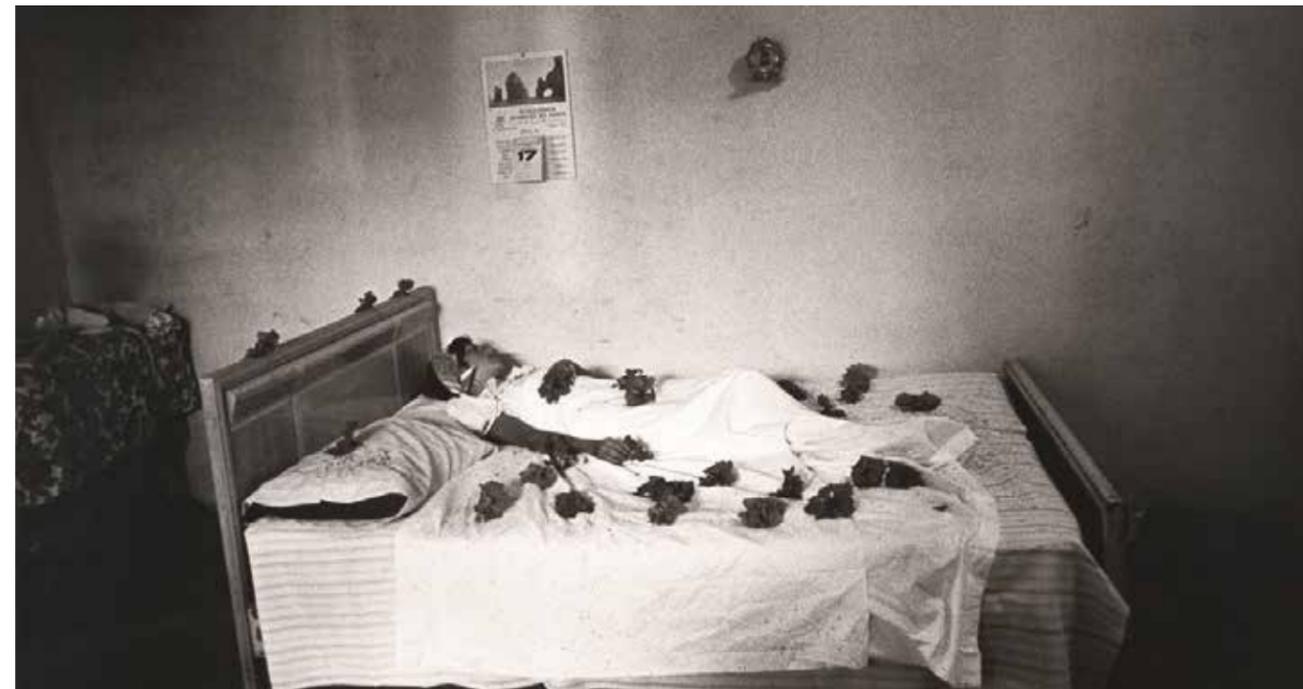
Esa serie dio lugar a otra de las más de veinte publicaciones de que ha sido objeto la obra de Graciela Iturbide, *El baño de Frida Kahlo* (Editorial RM y Galería López Quiroga, Ciudad de México, 2006).

En tanto, en la ya mencionada edición de *Juchitán de las mujeres* (1989), los textos que estuvieron a cargo de Elena Poniatowska incluyen la siguiente apreciación de la escritora hacia la figura de Iturbide: “Si a alguien le ha sido dado el don de la dulzura es a Graciela Iturbide. Apenas si se le siente... Saca su cámara de una bolsita y en un revuelo de mariposas, clic, clic, clic, bate sus manos que son alas y se evaporan en el aire”.

Como serie fotográfica, su trabajo más reciente se titula *No hay nadie* y es un conjunto de imágenes captadas en la India, en la que, una vez más, deja de manifiesto su convicción de que siempre es posible erigir la dignidad del ser humano, incluso por sobre la más cruel de las miserias. Fotografías realizadas con posterioridad a dicha serie tuvieron como escenario a Chile, durante 2016, motivada tras la invitación que le hicieron en 2015 a exponer en el GAM, centro cultural Gabriela Mistral, en Santiago.



▲ De la serie Juchitán: Mercado.



▲ De la serie Juchitán: El rapto.

Este año ha presentado una nueva publicación. Se trata de un grupo de fotos escogidas por la propia artista, todas en blanco y negro, impresas en tinta plata sobre cartulina negra, lo que crea un efecto de negativo que destaca los contrastes y convierte al conjunto en una impactante experiencia visual. Se titula *Mi ojo*, es una edición bilingüe (español /inglés) de tiraje limitado, reaizada por RM en Ciudad de México.

En la actualidad, Graciela Iturbide continúa establecida en la capital de su país.

Hoy su obra forma parte de colecciones públicas permanentes en España, Francia, Italia, Países Bajos,



▲ De la serie Asor, mausoleo del duque de Bomarzo, Roma.

Reino Unido, Estados Unidos, Cuba y, naturalmente, en México.

FUENTES:

- * <http://www.graciela.iturbide.org/>
- * <https://oscarenfotos.com/2012/04/07/graciela-iturbide-senora-de-los-simbolos/>
- * <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/02/10/en-la-fotografia-lo-que-importa-es-el-resultado-graciela>
- * <http://www.editorialrm.com>



▲ De la serie Los que viven en la arena: Mujer seri, Sonora, 1979.



▲ De la serie *Los que viven en la arena: Mujer Ángel, Desierto de Sonora*.



▲ De la serie *Muerte: Jano, México, 1981*.



▲ De la serie *Muerte: Duelo*.

“La fotografía es para mí un ritual. Salir con la cámara, observar, tomar la parte más mitificada del hombre, entrar en lo oscuro, revelar, elegir lo simbólico”.



▲ *Sirena. Capulhuac, Estado de México, 1985*.



▲ De la serie *Naturata: sin título*.



▲ *Perros perdidos. Rajastán, 1998*.

◀ De la serie *Pájaros*.



▼ De la serie *Pájaros*.



Reseña: *São Jorge*

Por Cristina Duarte Simões



São Jorge (Portugal, 2016)
Dirección: Marco Martins
Guion: Marco Martins, Ricardo Adolfo
Elenco: Nuno Lopes, Mariana Nunes, José Raposo, David Semedo
Cinematografía: Carlos Lopes
Música: Hugo Leitão, Nuno Malo, Rafael Toral
Idioma: Portugués
Duración: 112 min.

Jorge, el guerrero

São Jorge, presentada en el Festival de Venecia en 2016, se exhibe por estos días en las salas de cine en Francia y espera su distribución internacional. Es una pequeña obra maestra. Durante las casi dos horas de metraje, su realizador, Marco Martins, muestra el ocaso de un Portugal carcomido por la pobreza y la cesantía. Ya en los créditos se evidencia una posición comprometida que denuncia la severa austeridad económica impuesta al pueblo luso por las instituciones financieras internacionales.

El protagonista es Jorge (Nuno Lopes, galardonado con el premio a la mejor interpretación en la Mostra de Venecia de 2016, sección Horizontes), un boxeador de peso pesado que no consigue garantizar el sustento de su mujer e hijo. Comparten con los padres de Jorge y otros parientes un lúgubre departamento de la periferia lisboeta. Susana, su esposa de origen afrobrasileño, decide dejarlo, exasperada por el hacinamiento y por los duros comentarios de su suegro, que rayan en el racismo. Ante la amenaza del abandono, Jorge deviene en San Jorge combatiente⁽¹⁾, decidido a deshacerse de las trampas de la ira y la miseria. Intenta diversas vías para mejorar su situación económica e impedir que Susana parta de regreso a Brasil llevándose con ella al hijo de ambos, y termina aceptando el único empleo que consigue, en gran medida debido a su envergadura física: en una empresa prestamista nada escrupulosa, que utiliza el acoso y la violencia para cobrar las deudas en mora.

Los afiches que decoran los muros de su pequeña, oscura y sofocante habitación, hacen patente que se trata de un guerrero en el más amplio sentido del término; uno que lucha contra el monstruo de la crisis que atraviesa el

país. Imposible no recordar a Glauber Rocha y su filme *O Dragão de maldade contra o Santo Guerreiro*, cuya escena final muestra a un San Jorge enfurecido, montado en su caballo, aplastando a los engendros del poder. Pero esta contienda resulta incierta. Nuestro Jorge guerrero, pese a su tipo físico y al ambiente en que se involucra, es un alma noble y profundamente sensible.

La puesta en escena de Martins es cautivante y se apoya en primeros planos del protagonista, que buscan dejar fuera de cuadro el resto de la acción. La banda sonora es agresiva, violenta, en perfecta sintonía con el entorno en que se desenvuelve este hombre, donde no hay más meta que sobrevivir. Le complementan ruidos ambientales irritantes, persistentes. El espectador respira aliviado cuando emerge, suave, la voz del caboverdiano Ildo Lobo entonando una serena melodía.

Reconocido heredero de los cineastas Manuel de Oliveira y Wim Wenders, Martins, sin embargo, no ilustra como este último una linda "ciudad blanca", sino, muy por el contrario, pinta una Lisboa desprovista de lugares comunes como el río Tajo o sus célebres plazas. Sólo se dibuja, a lo lejos, la silueta del castillo de San Jorge que, desde la colina, observa la urbe lusa y la desesperanza de sus habitantes. Al igual que *Central do Brasil*, de Walter Salles, que da la espalda a la postal turística de Río de Janeiro, a sus famosas playas, a su Cristo Redentor, *São Jorge* hace caso omiso de los monumentos y se vuelca hacia la barriada, a la tragedia a escala humana. Es el Portugal de la crisis y de los estragos que ésta desencadenó.

(1) San Jorge de Capadocia. Mártir y luego santo de la Iglesia Católica, venerado por los cruzados franceses que lucharon en la liberación de Lisboa del dominio almorávide y, desde el s.XIV, santo patrón de Portugal.

Dirección de fotografía

Por Marcia Vega



SHUTTER ISLAND

El director de fotografía de esta película de Scorsese (2010), basada en el libro homónimo de Dennis Lehane y ambientada en una siniestra institución para enfermos mentales, es **Robert B. Richardson**, nacido en 1955 en Hyannis, Massachusetts, el mismo estado en que se rodó el filme. Se graduó de la Rhode Island School of Design con una licenciatura en Bellas Artes (BFA) en cine, animación y video, y recibió su Máster (MFA) en el AFI Conservatory.

Los comienzos de Richardson fueron como operador de cámara y fotógrafo de segunda unidad en *Repo Man*, de Alex Cox, *Making the Grade*, de Dorian Walker, *A Nightmare on Elm Street*, de Wes Craven, todas filmadas en 1984. Trabajó también en documentales para The Disney Channel, BBC y para The Front Line de PBS, con *Salvador* (1986), de Oliver Stone, sobre la guerra en El Salvador; fue su primera película como director de fotografía y el debut de Stone en el cine. Con el mismo director, el mismo año, rodaron *Platoon*, por la que obtuvo su primera nominación al Oscar en la categoría Mejor Dirección de Fotografía y, en 1987, filmaron *Wall Street*. Un breve paréntesis en su colaboración con Stone fue el filme *Eight Men Out* (John Sayles, 1988) para retomar el trabajo en dupla con *Nacido el 4 de julio* y ser nuevamente nominado al Oscar. Fue en 1991 que se adjudicó ese galardón otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, con *JFK*, a la que siguió *The Doors*.

Trabajó con Sayles otra vez en *City of Hope* (1991), con Rob Reiner en *A Few Good Men* (1992) y como fotógrafo de segunda unidad para Haskell Wexler en *To the Moon, Alice*, una película de 30 minutos para Showtime, en la que aparece también acreditado como consultor visual.

A partir de 1995 dio inicio a una larga relación profesional con Martin Scorsese, comenzando con *Casino*, y filmó de nuevo para Stone en *Nixon*. En 1997, Richardson hizo la fotografía para el documental *Fast, Cheap and Out of Control*, de Errol Morris, además de filmar la mayor parte de *U Turn*, de Stone.

Otras películas de Richardson como director de fotografía incluyen *El aviador* (2004), por la cual obtuvo su segunda estatuilla dorada, y *La invención de Hugo Cabret* (2011), con la que ganó la tercera, ambas de Scorsese. Esto sitúa a Richardson entre los cuatro profesionales tres veces galardonados con el Oscar a la Mejor Fotografía. Los otros son Conrad Hall, Vittorio Storaro y Emmanuel Lubezki.

También próspera aunque más reciente es la relación laboral establecida con Quentin Tarantino: *Kill Bill* (2004); *Inglourious Basterds* (2009); *Django Unchained* (2012) y *The Hateful Eight* (2015), esta última fue la primera película filmada en Ultra Panavision anamórfica de 70mm., desde *Khartoum* (Basil Dearden, 1966).

Con frecuencia, Robert Richardson trabaja, además, en publicidad.

Dial Urbano: Canal de YouTube para los independientes de la música

Por Marcela Pulgar

Ante el ruido estridente de la ciudad, los oídos piden pausa. Desde una vereda del mercado conocido como persa Bío-Bío, un café under del barrio Bellavista, en un vehículo de la locomoción colectiva o en los pasillos del metro, emergen sonidos nuevos y armoniosos que detienen al transeúnte apresurado.

Es la música de artistas que tocan en las esquinas de Santiago de Chile, la cual es rescatada por dos jóvenes autodidactas, Alexander Quinteros y Lucas Silva, quienes a través del canal de YouTube Dial Urbano, intentan salvar las creaciones del anonimato y de la calle. Alojada en esta plataforma web, la iniciativa abre un espacio a intérpretes chilenos que, pese al talento, rupturismo y capacidad de innovación, siguen siendo desconocidos en su país.

La idea nace de la fusión de intereses de sus dos gestores, ingenieros eléctricos de la Universidad de Santiago, que, al sentirse interpelados por el arte callejero, se convirtieron en cazadores de imágenes y ritmos.

Mientras Alex, nacido en Rancagua, explora hoy el mundo de la cinematografía y estudia composición con Esteban Vargas, autor de la obra musical *La revolución será con cumbias o no será* (2015), Lucas, santiaguino, declara haber descubierto su pasión por la realización de contenido audiovisual y por las plataformas virtuales, que le ha llevado incluso a comprender el universo de los *youtubers*.

“Yo buscaba inventar un canal de televisión cómico en YouTube para aprender inglés. Alexander, por su parte, estaba componiendo música para cine, quería descubrir artistas nuevos que interpretaran sus creaciones”, indica Lucas. “Empezamos a compartir nuestras ideas y a discutir las, hasta que de pronto nos vimos visitando artistas y en paralelo estudiando técnicas de registro, montaje, edición, creación de *storyboards* y mucho más. Tenemos cientos de videos y tutoriales sobre el tema. Así empezamos”, señala Alexander.

El rol de YouTube

YouTube es una de las plataformas de videos de internet más usada a nivel mundial para producir y difundir contenidos, y ostenta gran capacidad para movilizar y provocar reacciones en sus consumidores de imagen.

Carolina Bertoni, gerente de dicha plataforma en Argentina, señaló a fines del año pasado que en la actualidad recibe más de 400 horas de contenido nuevo por minuto. Asimismo, indica que Chile es el segundo país de América Latina con el mayor número de visitas diarias, mientras que el 78% del total de los usuarios en este país revisa videos al menos una vez al día.



▲ Mouzzo Afro Jazz Eat.
Club Thelonious, Barrio Bellavista

DIAL URBANO

Saxofonista.
Capturas callejeras ▼



Pero a diferencia de un *youtuber* tradicional, que busca lucrar con los videos que publica en la web, Dial Urbano no cobra a los músicos por su trabajo, sino que les brinda espacio y tecnología gratis, además de promover sus creaciones vía *online* más allá de las fronteras de Chile. De esta manera, los artistas que están fuera de los circuitos tradicionales de promoción y financiamiento pueden contar con una forma de difusión. Es por ello que en la actualidad los creadores de este canal musical están a la búsqueda de diferentes medios financieros que sustenten el proyecto y que disminuyan o eliminen los gastos en dinero en que incurren hoy los propios artistas.

Lucas asume, sin embargo, limitaciones personales en el ámbito musical, las que se compensan con su destreza en el manejo de la cámara y de las plataformas virtuales. “Asistí a clases frustradas de guitarra y armónica, padezco de una especie de arritmia musical... me parece que tengo menos ritmo que una gotera (*risas*), pero creo que de igual modo puedo contribuir con este proyecto que usa plataformas *online* y, claro, eso tiene para mí mucho sentido”, señala con humor.

La propuesta audiovisual

Dial Urbano no es un proyecto único, dado que iniciativas de esta naturaleza existen en el extranjero. Sin embargo, descuellan entre las otras porque escoge solistas o bandas poco difundidas en medios de comunicación tradicionales, radio y TV, así como también artistas que crean sus propias obras.

“Intentamos mostrar grupos independientes que no cuentan con auspiciadores; artistas que describan la ciudad a través de propuestas entretenidas, como fue el caso de nuestro primer video que se refirió a un ensamble de bronces que tocaba en pleno barrio Bellavista”, agregan.

Respecto al formato escogido para las emisiones, éste consiste en mostrar bandas o solistas tal cual son en su medio natural, interpretando uno o dos temas, sin animadores ni relatos de por medio. Este esquema resulta cómodo para ambos, ya que dicen no sentirse a gusto frente a la pantalla, sino más bien tras las cámaras.

En cuanto a las corrientes exhibidas, resalta el jazz por cuanto Santiago es una ciudad muy *jazzificada*, con artistas de gran calidad. En cambio, según indican, la música clásica no tiene muchos espacios alternativos

para expresarse y darse a conocer al público, como bares, plataformas web o la calle misma. Ante la falta de oportunidades, estos últimos se ven obligados a veces a pasar largas temporadas en el extranjero, donde sí contarían con más posibilidades de desarrollo.

Descubriendo artistas

Quisimos saber cómo se organizan, en la práctica, para buscar músicos y les preguntamos si recorren las calles de Santiago al azar. Responden: “A veces sí; otras, vía redes sociales como Facebook y también a través de datos que nos entrega la gente, a quienes les pedimos que registren con sus celulares grupos que les parezcan interesantes. Hay mucho del dato boca a boca”.

Es así como el proyecto nos muestra a las bandas Ensamble Huevos Fritos, Los Mudos Haciendo Ruido, De Perilla, Carolina Holzapfel Trío, DayanAndrea, Triplayo, Jazztick, además de los solistas Alfonso Covarruvias en bandoneón y Aarón Urbina en batería, los que exploran indistintamente desde el jazz huachaca al blues chileno, de los boleros a lo docto, del rock metálico al experimental.

“Lo que queremos es rescatar desde la calle el alma de la música, ésa que refleja un país y un continente valioso, pero donde todo cuesta; ser músico cuesta. El artista latinoamericano es sufrido, nada es fácil en esta región del mundo; producir arte es muy difícil, pero ese esfuerzo y sufrimiento se reflejan en la obra, brindando una identidad que merece ser registrada. Y en ese sentido la calle es una plataforma en sí misma, que seguirá siendo un lugar prioritario de expresión del arte y de nuestra esencia, pese a los obstáculos y a la existencia de plataformas virtuales ya consolidadas”, finalizan diciendo.



▲ Lucas y Alexander en pleno registro para Dial Urbano.

Dial Urbano: <https://www.youtube.com/dialurbano>

▼ Aaron Urbina, baterista callejero en el persa Bío Bío, bajo la lente de Dial Urbano.



Dios está loco, o las derivas de la razón médica

Por Benito Martínez-Martínez

¿Temperamento sanguíneo o melancólico? ¿Flemático o colérico? ¿Cuál es el suyo? Esas ideas que le pasan por la cabeza, ¿son normales? Eso que usted hace cuando no lo ve nadie, ¿está bien? ¿Tiene pesadillas? ¿Toma a veces sus ideas por la realidad? ¿Está usted mentalmente sano? ¿Seguro? ¿Se siente amenazado por la locura? Siga por aquí algunas pistas sobre el tema, y ande con cuidado...

Si la razón es lo propio del hombre, entonces también lo es la locura, imposible la una sin la otra. Aunque existan las hormigas locas, el pájaro loco y los tres chiflados, éstos no son sino reflejos a nivel simbólico de lo que consideramos popularmente como locura.

La medicina medieval, permeada de magia, utilizó los métodos más elementales para curar la locura; en Molembeek, una ciudad de los alrededores de Bruselas, se llevaba a “poseídos, sufrientes del mal de San Vito y epilépticos”, en procesión danzante, que los aliviaría por un año. También se les obligaba a saltar, se les ataba, se les frotaba con diversas hierbas y se organizaba rituales para alejar los espíritus malignos que los habitaban.

Espíritus primitivos y salvajes que el brujo o chamán tratarán de expulsar del cuerpo mediante el uso de hierbas y sahumeros, hasta dar paso a la figura del exorcista que, en un acercamiento más intelectual, atribuirá la posesión a la presencia del maligno y aplicará, aún hoy, fórmulas latinas inspiradas en la biblia y consignadas en tratados y tesis teológicas. La negación de Dios y de los dogmas de la iglesia fue considerada entonces entre los síntomas más socorridos de un desarreglo mental originado en la influencia demoníaca.

Se suceden a través de la historia terapias mágicas, correspondientes a un acercamiento mítico-espiritualista del fenómeno; técnicas quirúrgicas que lo completan (trepanación), la biologización de la enfermedad, mediante el tratamiento del cuerpo con terapias externas (rotación, inmersión), la medicalización, con las primeras drogas psicotrópicas para controlar el comportamiento del paciente, y el desarrollo de la psiquiatría como ciencia moderna, así como de las neurociencias y las terapias más actuales de higiene y bienestar psíquico.

Es la segunda mitad de la Edad Media, que ve nacer estructuras institucionales de control ideológico y sanitario: los leprosos a igualdad con los pecadores –¿de dónde, si no, podría venir la enfermedad?– en estructuras en las que curación, exclusión social, protección y castigo se ejercen de manera bastante desigual e indiscriminada; sin distinción del mal, no hay distinción del tratamiento. En el Hospital General de París fue encerrado uno de cada cien habitantes de la ciudad, concentrando la mano de obra y castigando a marginales y vagabundos. Todos eran considerados lunáticos, a raíz de una reciente teoría sobre la influencia nefasta de la luna en el comportamiento humano, una denominación que se expandió por todo occidente y dura hasta hoy.

Allí, como en los orfanatos belgas y otras instituciones similares en Europa, se les infligía castigos y correcciones destinados a rectificar una conducta social considerada inadecuada, con formas de ayuda que responden mejor en nuestros días a la noción de castigo.

Pero todo empezó en la casa de locos

A principios del siglo XIX, la ciudad de Gante, en los Países Bajos, contaba con dos casas de locos; una para hombres, en el castillo de Gerard le Diable, y el Hospicio Nro. 8 para mujeres, en Zandpoort. El aislamiento y encierro de las personas consideradas como enfermos mentales o lunáticos había comenzado con el surgimiento de las ciudades y sus espacios definidos y delimitados para cada función y para cada origen social. La naciente sociedad industrial debía poner orden para poder explotar sin restricciones la fuerza de trabajo, excluyendo a la vez todo estorbo, encerrando y aislando a aquellos que no entraban en las nuevas y más estrictas normas. La prisión

y el manicomio, aún no bien diferenciados, tomaron lugar en los barrios más aislados de las nuevas aglomeraciones urbanas.

En este siglo, la locura sale de su dimensión individual, personal, para ser percibida como un problema de toda la sociedad, y su gestión, control y tratamiento, una responsabilidad social concentrada en instituciones especializadas. La locura amenaza a todos los estratos e influye muy especialmente en las élites, cuyo patrimonio pelagra cuando uno de sus miembros se ve afectado. Occidente se declara en alerta y toma medidas.

Hasta ese momento, las casas de locos, curiosamente llamadas también orfanatos, fueron indiscriminados depósitos de todo tipo de personas diferenciadas por su conducta. Verdaderos dementes, de las más diversas patologías, compartieron espacio con criminales, sífilíticos, agnósticos y curanderos, salvados de las llamas de la Inquisición, pero condenados al encierro en aquellos almacenes de la miseria humana, donde deambulaban sin sentido y sufrían muy a menudo los maltratos de sus carceleros o de otros miembros de la comunidad.

Eran espacios sin higiene, ni iluminación, ni alimentación adecuada, donde se les olvidaba hasta la muerte y donde terminaban sus días incluso personas sin afección alguna, pero condenadas por motivos políticos o religiosos a desaparecer de la vida pública por sus cuestionamientos a los poderes establecidos en la época, fundamentalmente las monarquías y la Iglesia Católica. Antes del surgimiento de estas instituciones, los enfermos mentales –en las consideraciones de la época– eran en ocasiones expulsados de las ciudades y erraban por los caminos, a veces asistidos, otras maltratados por los viajeros que encontraban en su camino.

En la misma ciudad de Gante tiene lugar el encuentro entre dos hombres dedicados al cuidado de enfermos mentales, el sacerdote Joseph Triest y el médico Joseph Guislain, quien a inicios de los años 20 gana el concurso de la Comisión Provincial de Medicina con un tratado para mejorar la situación de los internos. Descendiente de una familia de arquitectos y con una preocupación humanista por el uso de los espacios, Guislain contribuyó a la creación del asilo moderno, con áreas abiertas, jardines y talleres; el trabajo entró a la naciente institución psiquiátrica como forma de terapia e integración social.

En colaboración con el arquitecto de Gante, Adolphe Paoli, Guislain diseñó un hospital para enfermos mentales que ganó el concurso de Bruselas; su construcción demoró veinte años y fue inaugurado en 1857, con Guislain como médico jefe. En su interior se encuentran una carpintería, una forja, un taller de costura, otro de tejidos, una tienda de ropa, un taller de colchones, una granja agrícola y su tienda. Hay también una sala para incontinentes y otra para furiosos. El instituto está rodeado de jardines en un barrio que en la época estaba en las afueras de la ciudad. En nuestros días el centro del complejo está ocupado por el Museo del Dr. Guislain, el ala derecha por una escuela de enfermería psiquiátrica y el ala izquierda continúa su función de asilo, cuyos ocupantes se pasean por todas las áreas y son accesibles a los visitantes.

Toda esta puesta en orden de la enfermedad mental y las instituciones que van surgiendo, acompaña al desarrollo de una nueva ciencia, originada, como las otras,



▲ Tratamiento experimental con insulina. Fotografía: www.museumdrguislain.be.



▲ Joseph Guislain. Fotografía que ilustra el artículo *Le Musée Dr. Guislain*, por Patrick Allegaert y Annemie Cailliau, en *L'Information Psychiatrique*, Volumen 91, N°3 (Montrouge, Marzo de 2015).



▲ Museo del Dr Guislain, Gante, Bélgica. Fotografía: Benito Martínez.

en una evolución histórica y cultural que va desde los ritos mágicos, pasando por el conocimiento de la naturaleza, hasta el descubrimiento de formas de medicalización y tratamiento personalizado que llegan a nuestros días: la Psiquiatría. Y con ella, el agente preparado, no más alienista, ni guardián de locos, sino el médico o la enfermera especializados en este tipo de males. El psiquiatra va a jugar un papel destacadísimo en el desarrollo social en los siglos XIX y XX, así como su ciencia, al evolucionar de criterios punitivos y aislacionistas a formas más humanistas y de reintegración social.

Pero la diferencia entre castigo y tratamiento no se borró del todo con la conversión de los antiguos asilos en hospitales, como lo muestran las diversas terapias aplicadas hasta no hace tanto tiempo, como el electroshock o la lobotomía, utilizadas también en algunos lugares del mundo como métodos de represión y control del pensamiento.

En efecto, desde sus orígenes la psiquiatría sirvió también a los más perversos objetivos políticos.

El museo del Dr. Guislain

El hospicio y museo del Dr. Guislain está ubicado en la espléndida ciudad de Gante, al norte de lo que es hoy el Reino de Bélgica. El edificio, o más precisamente complejo arquitectónico, se compone de varios cuerpos comunicados por hileras de arcadas, que dan al lugar un aspecto ligero y abierto, muy lejano a esos oscuros y grises almacenes humanos de épocas anteriores. Es obra del arquitecto Adolphe Paoli, con la colaboración entusiasta del propio Joseph Guislain y del fraile Joseph Triest, entonces superior de la orden de los Hermanos de la Caridad. Los tres hombres pusieron su empeño en lograr un tratamiento más humano a los dementes, que a partir de

entonces fueron considerados como pacientes y no como desechos de la sociedad, poseídos por el demonio, o seres sin alma. Todo este trabajo dará lugar más tarde, en 1850, a la ley sobre el tratamiento a los alienados, redactada en parte por el mismo Guislain y que se mantendrá vigente hasta 1991.

La mencionada orden religiosa pondrá en pie el museo en los años ochenta del siglo pasado, con la intención de llevar las ideas sobre la enfermedad mental más allá de la mera concepción puramente médica y evidenciar su dimensión histórica, cultural, social e incluso ideológica; un objetivo que, a pesar de evidentes faltas museográficas y técnicas, es hasta cierto punto alcanzado. Se perciben en la colección múltiples pistas que una gestión más moderna podría destacar mejor. El cuestionamiento pretendido no deja de ser noble: nuestras exposiciones y otras actividades siempre han perseguido el objetivo de motivar la discusión en torno a lo que es normal o anormal.

Después de un paseo por los amplios jardines y al final de las filas de arcadas se puede ingresar a la colección principal en la segunda planta. Recibe al visitante un cráneo humano con evidentes huellas de trepanación, una operación ejecutada de antiguo para dejar salir los malos espíritus alojados en la cabeza, o extraer la piedra de la locura, que obstruía el buen funcionamiento del cerebro. Muy cerca están los instrumentos, que hoy cualquiera confundiría con herramientas de carpintería o útiles de tortura.

Un accesorio llama poderosamente la atención, el diseñado por Guislain para su terapia de rotación; una especie de silla colgada de una estructura de hierro y madera con una manivela que utilizaba el terapeuta para hacer girar al enfermo rápidamente. En efecto, para estimular la mente, Guislain utilizaba las sensaciones



▲ Hidroterapia, los baños forzados fueron muy utilizados. Fotografía: www.museumdrugislaan.be.

agradables como el juego, pero para alejar las ideas negativas, el médico castigaba el espíritu, infligiendo terapias más agresivas.

Se exhibe también dos camas muy distintas; la de encierro, una especie de celda horizontal donde el paciente quedaba, según se creía, protegido de su propia agresividad y otra más parecida a una bañera, donde se aplicaba baños helados repentinos y de la cual sólo la cara del enfermo sobresalía, tratamiento completado por el uso de camisas de fuerza de diversos modelos, según el objetivo perseguido. Otros muebles y herramientas limitantes de los movimientos y muy emparentadas con los instrumentos de la Inquisición pueden ser apreciados a lo largo de la colección permanente del museo.

Elogio de la locura

Soñadores, excéntricos, artistas, escritores, ¡poetas! Científicos, vagabundos, políticos, amantes, navegantes, cirqueros, Cristóbal Colón, Albert Einstein, Isadora Duncan, Cristo, Groucho Marx, Ernesto Che Guevara, John Lennon, Alejandra Pizarnik, Leopoldo María Panero, Vaslav Nijinski, y tantos otros que se salieron de lo normal para perseguir un sueño, rompiendo con los estrechos márgenes que la realidad impone. Todos ellos fueron calificados en algún momento como locos simplemente por rebelarse y romper a veces con las normas de la sociedad de los cuerdos y razonables. En la Antigüedad, en la Edad Media e incluso en la actualidad, la locura fue y sigue siendo la coartada de la descalificación social, y el loco, real o metafórico, objeto de menosprecio, condena o marginalización.

Erasmus de Rotterdam (Rotterdam, 1466 - Basilea, 1536) en su *Elogio de la locura* (1511) intentó tratar el tema refiriéndose principalmente a la necesidad, pero éste no es un mal que afecta a los locos, sino solamente a las personas sanas.



▲ Instrumentos utilizados para la trepanación del cráneo. Fotografía: Benito Martínez.



▲ Cama-jaula, una forma extrema de encierro. Fotografía: Benito Martínez.

El electroshock, arma política

Su denominación técnica es Terapia Electroconvulsiva (TEC) y consiste básicamente en la aplicación de choques de corriente eléctrica controlada en el cerebro, mediante la utilización de un equipamiento especializado y por personal formado para ello. Se aplica desde mediados de los años treinta del pasado siglo para tratar desórdenes mentales como la esquizofrenia, la epilepsia, las fuertes depresiones, los estados obsesivos y cualquier otro en el que hayan fracasado alternativas previas de tratamiento.

El electroshock ha regresado al mundo médico después de su virtual desaparición como consecuencia de la mala reputación que le otorgaron las críticas de algunos especialistas, y hasta del cine; muchos culpan a la película *Alguien saltó sobre el nido del cuco* –conocida también como *Atrapado sin salida*– y su famosa escena de electroshock, del miedo que este tratamiento comenzó a provocar en el público a partir de los años setenta. El método tiene aún defensores y detractores, y aproximadamente un millón de personas lo recibe hoy cada año, a razón de dos o tres veces por semana. Como otras prescripciones psiquiátricas, el electroshock mantiene una cierta ambivalencia entre curación y castigo, pero el asunto va más lejos cuando los regímenes dictatoriales de todo tipo lo desvían de su uso médico para emplearlo como arma política. En efecto, ciertos efectos secundarios del electroshock –sobre todo cuando se utiliza de forma indiscriminada y sin respaldo científico– como la pérdida de memoria, desorientación, pérdida de reflejos e inactividad física o intelectual, han resultado de gran utilidad a ciertos gobiernos totalitarios para combatir la oposición política, sacar de circulación a críticos, intelectuales y disidentes, y hasta para curar la homosexualidad.

Algunos ejemplos documentados

Chile:

En su libro *La represión política en Chile*, María Eugenia Rojas recoge aterradores testimonios sobre los métodos de tortura de la dictadura pinochetista, entre ellos la aplicación del electroshock; una de las testimoniantes, médico ella misma, recuerda que permaneció “cegada, esposada, encadenada de pies e incomunicada”. Dos días seguidos se le aplicó

electroshock, después de las cuales durmió cinco horas. Al despertar, no recordaba su nombre.

Refieren también la utilización de drogas inyectables para provocar la pérdida de control del pensamiento y proceder a los interrogatorios.

España:

La dictadura franquista importó de la Alemania nazi diversas técnicas para eliminar el ‘gen rojo’ de las mujeres republicanas. El caso es que el republicanismo era considerado en el mejor de los casos como un trastorno mental, pero en su mayoría como un crimen contra la patria, la familia y la religión, como lo eran la brujería o la ciencia en la Edad Media.

El médico Juan Sánchez Vallejo, que huyó del régimen de Franco, refiere que en el manicomio de Miraflores, en Sevilla, vegetaban entre 1.200 y 1.500 enfermos mentales, muchos de ellos no constaban en los registros de la institución, simplemente porque no habían entrado como enfermos, sino como republicanos. Otros eran llanamente vagabundos o pequeños delincuentes; un último testimonio resulta estremecedor: “Mire usted, yo estaba vagabundeando porque no tenía donde caerme muerto. Un día la Guardia Civil me recogió, se enteró de quién era, de cuál era mi ideología y me trajo aquí. Y aquí llevo veintitantos años”.

Suecia:

Un artículo del periódico español *El País* de 1979, reporta que desde cinco años antes se aplicaban en Suecia terapias de aversión para curar la homosexualidad, utilizando el electroshock como herramienta privilegiada. La práctica consistía en obligar al paciente a visionar filmes pornográficos y recibir descargas eléctricas en el cerebro sólo cuando pasaban escenas de sexo homosexual; de esta manera se pretendía provocar la aversión del paciente por la homosexualidad.

En la literatura, no sólo *Alguien saltó...*, de Ken Kesey, sino también *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess, ambas llevadas con enorme éxito al cine, nos confrontan al uso de la psiquiatría y sus métodos, como formas de corrección del comportamiento contestatario o políticamente incorrecto, en mundos en los que se impone el rigor de las normas y la disciplina vinculada al ejercicio del poder.

Juana la Loca: la melancolía entre rejas

Juana I de Castilla, nacida en Toledo en 1479, hija de los reyes católicos Fernando e Isabel, fue la más ilustre víctima de su tiempo de un complot político que utilizó como coartada la locura. El nacimiento del Reino de España quedó marcado por una monstruosa conspiración de padres contra hijos en lucha por el poder que se quebró por el eslabón más débil, una niña de 16 años, distante y melancólica, que se negaba a ir a misa en pleno siglo XV.

La casaron con Felipe el Hermoso, del cual según dicen se enamoró realmente y llegó a sentir celos enfermizos, sin que se sepa bien si esto es cierto o forma parte del mito sobre su locura. Juana partió a Flandes, tierra de su marido, donde parió a tres de sus seis hijos; Leonor en Lovaina, Carlos en Gante e Isabel en Bruselas. Pero ya se gestaban en las cortes de lo que sería España –con la unión de los reinos de Castilla y Aragón– la leyenda que apartaría a la legítima reina del poder casi definitivamente.

Luego de una breve visita a la península, Felipe el Hermoso murió repentinamente y su mujer quedó a merced de sus católicos padres y de su no menos católico hijo Carlos. Juana fue presa de un entramado de conflictos internos de la corte y de las ambiciones extranjeras sobre el reino. Su matrimonio con Felipe formaba parte ya de un juego de alianzas de una parte la nobleza europea y había desalentado, al menos momentáneamente, las pretensiones británicas sobre la corona.

La muerte de sus hermanos Juan e Isabel, coloca a Juana como potencial heredera de los reinos de Castilla, Navarra y Aragón una vez fallecidos su madre, Isabel, en

1504, y su padre, Fernando, en 1516. Pero ya desde 1509 Juana permanecía encerrada en Tordesillas por voluntad de su padre y con el acuerdo de su hijo Carlos, que asume el trono en su lugar como Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico. La supuesta locura de la reina es imprescindible desde esa época para justificar la ascensión al poder de Fernando, hasta su muerte, y sobre todo, la de Carlos.

El alzamiento de las comunidades de Toledo y Valladolid, seguido del de otras pequeñas ciudades, conocido como Revolución de los Comuneros, pudo haber terminado con el cautiverio de la reina.

Además de melancolía, la joven reina padeció, según sus verdugos, de esquizofrenia y depresión, lo cual borraba toda capacidad de ejercer los deberes impuestos por la vida política y de estado. Como es sabido, el aislamiento forzado puede provocar o agravar una afección mental, además de dañar seriamente la salud física de las personas; así que no es poco probable que, al final de su vida y después de 46 años de encierro y soledad, Juana estuviera realmente loca, como la llamaban, además de seriamente enferma.

La locura de Juana es aún tema de debate entre historiadores; ¿estaba ya loca cuando la internaron o fue derivando hacia la demencia durante su encierro? Es cierto que negarse a la confesión y rechazar asistir a misa en aquellos siglos XV y XVI que la vieron vivir podría ser interpretado, en tanto que acto de rebeldía inadmisibles frente a Dios y sus instituciones, como síntomas inconfundibles de locura. En cualquier caso, la de Juana I de Castilla fue una locura útil a las ambiciones políticas de sus contemporáneos.



▲ La reina doña Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina. Óleo de Francisco Pradilla y Ortiz, 1906. Imagen: Museo Nacional del Prado. España.

La piedra de la locura

La imagen de portada de esta edición de Aguatinta es una reproducción del óleo sobre madera del pintor flamenco Jheronimus Bosch –El Bosco–, titulada *Extracción de la piedra de la locura*, realizado aproximadamente en 1494. Se trata de una visión satírica sobre el charlatanismo medieval que pretendía curar la locura extrayendo de la cabeza una supuesta piedra que sería, según los curanderos de la época, la causa del mal.

El Doctor José Ramón Alonso, catedrático de Biología de la Universidad de Salamanca, explica en su blog la creencia sobre la famosa piedra:

“El tema de los cuadros parece ser una creencia común, mantenida durante siglos: se pensaba que la locura, en un sentido muy amplio, era el resultado de la formación de estructuras minerales, similares a los cálculos renales, dentro de la cabeza. Estas piedras presionarían sobre el cerebro, o taponarían los ventrículos, o generarían una disfunción neural alterando el funcionamiento encefálico normal. Se han descrito concreciones calcáreas, calcificaciones, en el cerebro, originadas por algunos casos de cáncer, hematomas subdurales y, según dicen algunos, epilepsia. Es posible que el descubrimiento de una de esas estructuras minerales en el cráneo de un paciente afectado de demencia creara la leyenda de la “piedra de la locura”. La idea era común en la época y explotada por charlatanes y timadores”.

En la pintura, un curandero pretende extraer dicha piedra de la cabeza de un paciente, pero es el curandero quien lleva en su cabeza un embudo como símbolo de la locura, a la vez que el bolso del paciente está perforado por un puñal, denunciando la estafa. Participan como espectadores un fraile borracho y una monja con un libro cerrado sobre la cabeza, en representación de la ignorancia y la corrupción de la iglesia; la inscripción en latín reza: “Maestro, extráigame la piedra, mi nombre es Lubber Das (el tonto)”.

Sin embargo, en el largo poema homónimo de Alejandra Pizarnik, el delirio toma tonos de tragedia anunciada y pone sobre la mesa el tema de la locura y la literatura; y, aun más allá, el de locura y talento artístico, creativo; ¿no se considera hoy a la melancolía, uno de los cuatro humores descritos por Hipócrates y Galeno como inagotable fuente creadora?

¿Será necesario extraer la piedra de la locura o será mejor dejarla donde está, cumpliendo una función única e irremplazable para su portador?

FUENTES:

- * Reverzy, Jean-François. *L'homme et sa folie*, en *Histoire de meurs*. Gallimard, París, 1991.
- * Monod, Jean-Claude. *Foucault. La police des conduites*. Michalon, París, 2016.
- * Rojas, María Eugenia. *La represión política en Chile*. IEPALA, Madrid, 1988.
- * Jurado Marín, Lucas. *Identidad. Represión hacia los homosexuales en el franquismo*. La Calle, Madrid, 2014.
- * Sagaseta, Salvador. *Electrochoques contra la homosexualidad*, en *El País*, Madrid, 30 de noviembre de 1979.
- * Blog de José Ramón Alonso: <http://jralonso.es/blog/>, consultado el 10 de agosto de 2017.
- * Sitio web del Museo Dr. Guislain: <http://www.museumdrguislain.be/fr/>, consultado el 10 de agosto de 2017.

Entre razón y locura: El poder traza los límites

Por María Eugenia Meza Basaure

“De hecho, ninguna sociedad, ninguna atadura en la vida podría ser agradable o duradera sin mí, ni un pueblo podría ser agradable o duradero sin mí, ni un pueblo podría soportar por mucho tiempo su príncipe, ni un amo su sirviente, ni una sirviente su ama, ni un maestro su discípulo, ni un amigo al amigo, ni una mujer al marido, ni un arrendador al arrendado, ni un compañero al compañero, ni un huésped a su huésped, si no se engañaran recíprocamente, si no se adulasen, si no cerrasen prudentemente un ojo, si no se adulasen con las mieles de la locura. Ciertamente todas estas cosas os parecerían de una enormidad que no las sentiríais nunca bellas”.

Elogio de la locura. *Erasmus de Rotterdam*

Desde un punto de vista histórico, los primeros mazos del Tarot aparecen a mediados del siglo XV, pero su iconografía remite al medioevo. Sus personajes reflejan las diversas capas de la sociedad feudal europea. Están ordenados del 1 al 21... más una carta sin número, o con el número cero. Esa ubicación indica que el personaje que muestra está al margen. No es el protagonista que realiza el viaje del héroe, rol que le corresponde al Mago, el número 1. Esta carta a la que nos referimos representa a alguien que está más allá del Bien y del Mal, que camina sin percatarse de las señales de la realidad, alguien a quien no le importa su apariencia (viste harapos), alguien que lleva un misterioso saco y es seguido por un animal, casi siempre un perro.

Este comienzo puede parecer arbitrario, pero no lo es. Es nuestra introducción para ese personaje, el protagonista de este artículo. Ese alguien es el Loco.

No es irrelevante partir de esa imagen porque es arquetípica y porque muestra la cotidianeidad de su existencia en la Edad Media. Lo mismo que los reyes o el Papa, el loco entonces era un personaje conocido en cada villorrio: era el loco de la colina o el bufón del señor feudal, con carta blanca para decir las verdades que otros escondían por temor. El loco en el medioevo no era temido. Era un otro, desde una alteridad que no ponía en cuestión la normalidad. Eso quedaba para las brujas, las que nunca estuvieron acusadas de locura, ya que esto las habría salvado del juicio y la hoguera.



▲ Representación de El Loco en diversos mazos de Tarot. De izquierda a derecha: Tarot de Marsella, 1760; antiguo Tarot de Lombardy o Tarot Neoclásico, 1810; Tarot Rider-Waite, 1903; Tarot Morgan-Greer, 1970; Tarot de Guido Zibordi Marchesi, basado en obras del Giotto, 2002.

No sólo ante el señor de la comarca el loco disponía de un espacio privilegiado. También lo tuvo en el teatro, hasta el Renacimiento, porque era poseedor de una verdad inquietante y elusiva que se mantenía velada hasta el final de la obra. En las villas y castillos eran libres y, en muchos casos, eran mantenidos por la comunidad, a menos que se volvieran violentos y peligrosos: entonces llegaba para ellos el momento del ostracismo, en los límites de lo poblado, donde empezaba el terror de la oscuridad y la soledad.

Pese a esa tolerancia, ya sea simbólica o físicamente, al loco se lo consideraba fuera del medio. Y en el siglo XV se los podía mandar a vagar río abajo en una barca por los canales de Flandes y Renania. Asiéndose de esa realidad, Sebastián Brant, publicó un extenso poema irónico sobre la sociedad: *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*, Basilea, 1494), ilustrado por Dürero y en el que luego Jheronimus Bosch, *El Bosco*, se basaría para su conocida obra.

“Cualquiera viene informado sobre lo que ellos son
se mira por bien en el espejo de los locos
si uno bien se refleja, toma por verdad
lo que no debe tenerse por sabiduría,
presumir de sí mismo sin tener:
no existe de hecho ninguno al que no falte algo
o que pueda decir sinceramente
que es sabio y no un loco”.

Pero no fue hasta el Iluminismo –cuando la luz de la razón ubicó en las sombras todo lo que no estaba bajo su férula– que la locura fue relegada al encierro, tras las rejas y los candados. Los locos, tratados como prisioneros o criminales, pasaron a compartir destino, en la primera mitad del siglo XVII, con los ociosos sin recursos para mantenerse, los dilapidadores, los enfermos que no podían trabajar, los libertinos y las prostitutas.

Sólo fue hasta el siglo siguiente que, en un acto inspirado en los principios de la Revolución Francesa, y en pleno desarrollo del Terror, en 1792, Phillipe Pinel, en Francia, y William Tuke, en Inglaterra, liberan a quienes por razones no mentales estaban en estos establecimientos y declaran que éstos dejarán de ser prisiones para convertirse en hospitales, donde los médicos y la sociedad tendrán el deber de sanarlos. Nace así lo que comenzaría a llamarse “tratamiento moral”.

Ambos discursos, bajo la luz de la razón, despojarán a la locura del sentido que poseyó hasta el Renacimiento, y terminarán por encasillarla en los límites de una enfermedad.

Y aquí, en este punto, es cuando nos introduciremos en el pensamiento del filósofo francés contemporáneo Michel Foucault.



▲ *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*), vista general y detalles. Escultura del artista Jürgen Weber (1928-2007), realizada entre 1984 y 1987, situada en Núremberg, Alemania. Está inspirada en la ilustración de Alberto Dürero (1471-1528) para la obra homónima de Sebastián Brant (1458-1521).

La arqueología del filósofo posmoderno

“Sólo enfermando al vecino, es como uno se convence de su propia salud” (Dostoyevski, en el *Diario de un escritor*) cita Michael Foucault en su prólogo a las primeras ediciones de *Historia de la locura en la época clásica*. En este texto, en los años 60 del siglo pasado, Foucault se propuso mirar a la locura desde un punto de vista diferente al moderno, que la instaló primero como una molestia y luego como una enfermedad.

Analizando el tema desde una concepción rupturista, Foucault consideró que el concepto mismo de locura era un constructo cultural, por lo tanto cambiante, determinado por quienes tienen el poder de instalar verdades absolutas sobre el conocimiento.

Desde analizar el simbolismo de la nave de los locos, comprendiéndola como un símbolo altamente potente y eficaz (“confiar el loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su misma partida. (...) La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto”⁽¹⁾) hasta decir que la locura puede concebirse como la “ausencia de obra”, para sociedades donde el hacer es básico para el progreso, el filósofo francés explica la existencia de cuatro conciencias desde las cuales asomarse al abismo de la locura. Para abarcarla, estas cuatro conciencias –crítica, práctica, enunciativa de la locura y analítica de ella– deberán estar imbricadas.

El límite que la razón establece deja todo lo que está fuera de ella en el terreno de la sinrazón. La objetivación que, como método, entra en gloria y majestad después de que Descartes la instalara a partir de su *cogito ergo sum*, es parte de un discurso simbólico absolutista, que instala como un “no ser” a quienes no pueden pensar desde la razón establecida en base a la definición cartesiana. Todo lo que está fuera, es locura, superchería, pre-ciencia. El loco está imposibilitado de pensar dentro de esos márgenes.

El discurso crea realidad y, en lo que a la locura se refiere, establece el reinado de la conciencia práctica, aquella que prescinde del diálogo con la locura porque marca la caída del manto de silencio sobre esa zona. Foucault habla del Gran Encierro, aquel en el que se lanzó a la locura y que físicamente radicó en los leprosarios que quedaron vacíos tras la retirada de la enfermedad en Europa al final de la Edad Media. Quedan allí atrapados los locos, como decíamos, con ladrones, mendigos, putas y libertinos, es decir, con aquellos que constituían una amenaza para el incipiente capitalismo, porque ninguno era productivo.

El momento en que empieza la medicina a hacerse cargo, separando “la paja del trigo”, ha sido considerado siempre como un avance, como un paso hacia ganar en humanidad. Para Foucault ese paso, por el contrario, corresponde a lo que él llama el Gran Miedo. El miedo al

contagio. Y los pasos siguientes, en que la medicina asume más y más el tema, llevarán al discurso psiquiátrico moderno, instalado a partir del siglo XVIII. Ese discurso llama al loco, alienado. Es decir, alguien a quien no se le reconoce –o se le limita, se le enajena– en su calidad de ser humano; por tanto, uno que ya no sólo está al margen, no es apenas un otro distante, sino alguien que está más allá de lo humano, pero que, en virtud de los recién adquiridos derechos del hombre, debe ser tratado “humanitariamente”, ya que se lo recluye por su propio bien. La ciencia, por su parte, en nombre de la razón objetiva, se ha dado al trabajo de catalogar los diversos estados, fases y formas de la sinrazón, pero separándola definitivamente del reino de los cuerdos. No está más. Es separado en instituciones, donde puede ser del todo olvidado por el resto. Por la mayoría que se autodenomina sana.

“En medio del apacible mundo de la enfermedad mental, el hombre moderno ya no se comunica con el loco: está, por una parte, el hombre cuerdo que delega al médico la locura, no autorizando así más relación que la que se da a través de la universalidad abstracta de la enfermedad; y está, por otra parte, el hombre loco que no se comunica con el otro a no ser por medio de una razón tan abstracta, que es orden, constricción física y moral, presión anónima del grupo, exigencia de conformidad. No hay lenguaje común; o más bien, ya no hay lenguaje común; la constitución de la locura como enfermedad mental, a finales del siglo XVIII, levanta acta de un diálogo roto, da la separación como ya adquirida, y hunde en el olvido todas esas palabras imperfectas, sin sintaxis fija, un poco balbucientes, en las que se hace el intercambio de la locura y de la razón. El lenguaje de la psiquiatría, que es un monólogo de la razón sobre la locura, sólo ha podido establecerse sobre un silencio como éste”⁽²⁾.

Así, la locura queda en el terreno de lo inenunciable. Y en ese silencio, Foucault hará, como de costumbre, arqueología.

“Se podría hacer una historia de los límites –de esos gestos oscuros, necesariamente olvidados desde que se realizan, por los cuales una cultura rechaza algo que será para ella lo Exterior; y a lo largo de toda su historia, ese vacío abierto, ese espacio en blanco por el que ella se aísla, la designa tanto como sus valores. Pues esos valores los recibe y los mantiene en la continuidad de la historia; pero en esta región de la que queremos hablar, ella hace sus elecciones esenciales, hace la escisión que le da el rostro de su positividad; allí encuentra el espesor original donde se forma. Preguntar a una cultura sobre sus experiencias límite es preguntarle, en los confines de la historia, sobre un desgarramiento que es como el nacimiento mismo de su historia. Entonces se encuentran enfrentadas, en una tensión siempre a punto de desatarse, la continuidad temporal de un análisis dialéctico y la actualización, a las puertas del tiempo, de una estructura trágica”⁽³⁾.

En este viaje Foucault dejará de preguntarse por

la conciencia de la locura para cuestionarse qué es el loco y, de paso, criticar la presunción del siglo XVIII que reconocía la locura sin lugar a dudas, desde la certeza de la verdad absoluta. “El loco, por lo tanto, no puede ser loco para sí mismo, sino solamente a los ojos de un tercero, que, tan sólo él, puede distinguir de la razón misma el ejercicio de la razón”, dice en su texto.

Y ese tercero mira la locura y la clasifica, desde el siglo XVIII, pasando por el XIX y llegando hasta la actualidad en la que escribe el filósofo francés: la de mediados del siglo pasado. Pero este ha sido, según él, un camino fracasado para el positivismo porque todas esas clasificaciones, aparentemente objetivas, han sido traspasadas por caracterizaciones morales.

“Así se designa, por encima de las descripciones y de las clasificaciones, una teoría general de la pasión, de la imaginación y del delirio; en ella se anudan las relaciones reales de la locura, en general, y de los locos en particular; igualmente, en ella se establecen los nexos de la locura y de la sinrazón. Es el oscuro poder de síntesis que los reúne a todos –sinrazón, locura y locos– en una sola y misma experiencia. En ese sentido puede hablarse de una trascendencia del delirio, que, dirigiendo desde arriba la experiencia clásica de la locura, hace ridículas las tentativas de analizarla según sus solos síntomas”⁽⁴⁾.

Dejando atrás este análisis, Foucault entra en un terreno espinoso, muy recorrido en el siglo XVIII: ¿Es

la locura una enfermedad del alma? La respuesta es, al parecer, que no. Un loco no puede ser castigado haya hecho lo que haya hecho. Su alma está replegada y no es tocada por la locura. La justicia, hasta hoy, ha asumido –y asume– la inocencia del loco.

Detrás de todo el pensamiento del filósofo sobre la locura está la idea de que quien detenta el poder deslinda verdadero de falso en el plano del conocimiento. La verdad, según Foucault, no es absoluta como se la consideraba en la modernidad, sino parte del control social.

Repetidamente, para explicar este concepto se usa este ejemplo: en un partido de fútbol, tres jueces discuten sobre si un gol fue hecho tras un pase en posición de adelanto o no. El primero dice muy confiadamente: “Yo digo las cosas como son”; el segundo, “yo digo las cosas como las veo”. Y el tercero replica: “El gol no fue hecho legalmente o tras un fuera de juego mientras yo no lo decida”. El primero cree que la verdad es absoluta; el segundo, representa el relativismo moderado; mientras que el tercero asume el pensamiento posmoderno. Eso, claro, antes del VAR.

Para determinar la locura, es muy difícil llegar a que una máquina decida... aunque pudiera ser el sueño de los que sustentan poderes autoritarios. Por el momento, lo que llamamos el paradigma válido de la ciencia sigue determinando quién está de qué lado del límite.



Un vistazo a Michel Foucault

Nació el 15 de octubre de 1926, en Poitiers, y murió el 25 de junio de 1984, en París. Vivió una temporada en Estados Unidos. Fue un gran representante del estructuralismo francés, del que renegó más tarde. Filósofo, sociólogo, historiador y psicólogo, fue profesor de la cátedra Historia de los Sistemas de Pensamiento en el Collège de France.

En la década de 1970 fue una de las figuras más importantes e influyentes del ambiente cultural occidental. Nunca quiso autodefinirse como un historiador de los ideales ni de las ciencias, sino como arqueólogo. Aunque no le gustaban las etiquetas, fue uno de los pensadores emblemáticos del postmodernismo, que –dicho en forma simplificada– niega la validez de los absolutos. En resumen, podría decirse de él que mantuvo siempre un pensamiento innovador y no alineado a corrientes de pensamiento o ideológicas.

En el mundo político –más allá de un paso por el PC siguiendo a su amigo Louis Althusser– destacó por su polémica lucha en pro de derogar algunas normativas de la ley gala, buscando despenalizar las relaciones consentidas entre adultos y menores de 15 años.

Dentro de la vastedad de su pensamiento y obra escrita, *Historia de la locura en la época clásica* se considera capital, así como *Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber*.

Su vida personal fue intensa y, en muchas épocas, desgraciada: antes de los 30 años intentó varias veces suicidarse.

Murió tempranamente, a los 57 años, de una enfermedad asociada al Sida que, por esos años, aún no tenía tratamiento.

(1) Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

(2) Foucault, *op.cit.*

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*

Locura y cine: Claves para entender una historia de amor reñido⁽¹⁾

Por Beatriz Vera Poseck⁽²⁾

El cine se ha sentido fascinado por la psicopatología y la realidad de los trastornos mentales desde sus comienzos. Pocos años después de que los hermanos Lumière presentaran su cinematógrafo ya se estrenaban películas como Dr. Dippys' Sanitarium (1906) o El Gabinete del Doctor Caligari/ Das Kabinett des Doktor Caligari (1919), de Robert Wiene, basadas en personajes mentalmente trastornados. Desde entonces, la lista de filmes que basan sus tramas y argumentos en la locura y sus manifestaciones es infinitamente larga y no hace sino aumentar cada año.

En el presente artículo se repasan algunas de las patologías mentales que el cine ha preferido retratar y se establecen los aciertos y errores que el celuloide ha cometido en su intento por acercarse al insondable mundo de la locura.

De todos los trastornos que recoge el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (DSM-IV-TR)⁽³⁾ son muy pocos los que no han tenido aún reflejo en la gran pantalla. Ciertamente, el cine se ha sentido fascinado con la locura y sus manifestaciones, y directores y guionistas han encontrado en los trastornos psiquiátricos un auténtico filón del que extraer argumentos, temáticas y narraciones.

A la luz de tal interés, resulta lícito plantear una reflexión acerca de la imagen que el cine ha transmitido al público general acerca de la enfermedad mental. En la mayoría de los casos éste es el único contacto que una persona tiene con la realidad psiquiátrica, de manera que el cine se convierte en un referente único y, por tanto, de una fuerza muy potente.

La revisión exhaustiva de cientos de películas de todas las épocas del celuloide deja un resultado abrumador y claro: el cine ha tendido a reflejar erróneamente la locura, ayudando a crear y desarrollar mitos, prejuicios y estigmas. Sin embargo, lejos de una visión exclusivamente negativa de la relación locura y cine, son muchos los aspectos positivos que pueden extraerse del séptimo arte en la enseñanza de la psiquiatría y, sabiendo encontrar los detalles y elementos clave, es mucho lo que el aficionado cinéfilo puede descubrir y aprender de las películas a la luz de los trastornos en los que se basan.

En general, el cine ha seguido una doble tendencia a la hora de representar los trastornos mentales⁽⁴⁾. De un lado, ha edulcorado y suavizado algunos trastornos, llegándolos a presentar incluso como una cualidad que

convierte a quien los padece en un ser mejor y superior que el resto. De otro, ha llevado otros trastornos a extremos asociados con el delito, la criminalidad y el terror, contribuyendo a perpetuar el mito que asocia violencia y enfermedad mental. La primera de estas tendencias la podemos ver claramente en trastornos como el retraso mental o el autismo, en los que se presenta una imagen dulce y afectiva hasta el límite de aquellos que lo padecen. La segunda de ellas se asocia normalmente a trastornos psicóticos, en especial a la esquizofrenia, y al trastorno de identidad disociativo, presentando personajes siniestros y escalofriantes que cometen asesinatos y crímenes.

Existe además una tendencia general en el cine a confundir trastornos y mezclar síntomas de unos y otros. De ahí el batiburrillo confuso que podemos encontrar muchas veces al intentar analizar un filme desde el punto de vista psicopatológico. Esquizofrenia y trastorno de identidad disociativo son en este sentido dos de los trastornos que con mayor frecuencia han sido confundidos y mezclados en las películas. Destaca por ejemplo el caso de la mítica película de Hitchcock, *Psicosis/ Psycho* (1960), en la que a pesar de que el personaje de Norman Bates (Anthony Perkins) se presenta como un caso de trastorno de identidad disociativo según el cual la figura de la madre sería una segunda personalidad que termina dominando por completo la mente de Norman, desde la psiquiatría se propone una explicación alternativa que entiende que el protagonista del filme padece una esquizofrenia paranoide y la figura de su madre es delirio asociado a alucinaciones. El caso contrario podemos



▲ El personaje de Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psicosis*.

encontrarlo en la comedia *Irene, yo y mi otro yo/ Yo, yo mismo e Irene/ Me, Myself and I*, (2000) de Bobby Farrelly y Peter Farrelly, en la que Charlie Baileygates (Jim Carrey) es diagnosticado de esquizofrenia –concretamente de una “esquizofrenia delirante avanzada con ataques narcisistas incontrolados”–, cuando se trata de un caso de identidad disociativo.

De todas formas, en muchos casos es difícil hacer un diagnóstico preciso a la luz de los síntomas visibles del personaje de una película, y en la mayoría de las ocasiones nos enfrentamos a meras especulaciones de las que se derivan opiniones enfrentadas que difícilmente encuentran sustento científico suficiente para ser definitivas.

Trastorno de identidad disociativo

Como se ha dicho, la inmensa mayoría de los trastornos mentales ha tenido su reflejo en el cine, ahora bien, determinados tipos de trastorno han sido utilizados con inusitada frecuencia por directores y guionistas y han despertado especial interés entre el público. En esta línea, uno de los trastornos que más ha atraído a los cineastas, especialmente en los últimos años, es el trastorno de identidad disociativo (TID), conocido hasta 1994 como personalidad múltiple. Dicho trastorno se manifiesta a través del desarrollo de dos o más personalidades, implicando una disociación del yo del individuo en diversos “yoes” alternativos. En la mayoría de los casos una personalidad domina a las demás y puede haber o no conocimiento entre unas personalidades y otras.

Se ha debatido mucho la causa de este trastorno y muchos especialistas han denunciado la facilidad de crear nuevas personalidades en pacientes especialmente sugestionables y receptivos. Destaca el caso de *Sybil*, una joven que desarrolló hasta dieciséis personalidades diferentes en las terapias con su psicóloga. El caso fue

fuente de inspiración del libro del mismo nombre de Flora Rheta Schreiber publicado en 1973, que pronto se transformó en *best-seller*, siendo pocos años después la base de un telefilme, *Sybil* (1976), de Daniel Petrie, protagonizado por Sally Field en el papel de Sybil y Joan Woodward en el de la psicóloga. Si hasta entonces el trastorno de identidad disociativo era considerado una enfermedad rara, con poco más de 50 casos diagnosticados en todo el mundo, a partir de la publicación del libro y la emisión del telefilme, el trastorno pasó a convertirse en un auténtico fenómeno, llegándose a diagnosticar más de 40.000 casos, casi todos ellos en Estados Unidos. Este inusitado fenómeno no parece sino apoyar las teorías de quienes afirman que se trata de un trastorno “fabricado” con claros elementos mediáticos y culturales.

Por otro lado, el trastorno de identidad disociativo funciona en muchas películas como elemento sobre el que anclar giros inesperados del guion, finales sorprendentes y enrevesados que de otro modo no hubieran encontrado explicación, abocados a resultar inverosímiles y absurdos. Es el caso de películas como *Identidad/ Identity* (2003), de James Mangold, *Session 9* (2001), de Brad Anderson, o *El escondite/ Hide and Seek* (2005), de John Polson, en las que lo que en principio se presenta como dos o más personajes diferentes termina siendo las diferentes personalidades de un único personaje que padece este trastorno.

Amnesia

La amnesia, en todas sus variantes, es uno de los trastornos más longevos en el celuloide, ya que desde sus primeros albores el cine ha retratado personajes que pierden no sólo su memoria, sino también su propia identidad. El cine mudo de las primeras décadas del siglo XX sentía especial fascinación por la pérdida de memoria y se cuentan por decenas las películas que toman dicho

(1) Artículo publicado originalmente en Revista de Medicina y Cine: <http://revistamedicinacine.usal.es>, julio de 2006.

(2) Beatriz Vera Poseck es psicóloga clínica de la Universidad Complutense de Madrid.

(3) American Psychiatric Association APA. DSM-IV-TR. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Masson, Barcelona, 2005.

(4) Vera Poseck, B. *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*. Calamar Ediciones, Madrid, 2006.



▲ *Memento*



▲ *Abre los ojos*

trastorno para conformar su argumento. Sin embargo, ya entonces las mezclas y confusiones se sucedían película tras película. En la actualidad, somos herederos de todos esos errores que creó el cine mudo: que la pérdida de memoria por un golpe en la cabeza se recupera por un nuevo golpe, que las operaciones de cerebro pueden restituir la memoria perdida, que un golpe en la cabeza lleva a perder la propia identidad...

La psicopatología divide la amnesia en dos grandes grupos: orgánica, cuando subyace una causa física (traumatismo craneoencefálico, trombosis, tumor, anoxia, embolia, infarto...), y disociativa, cuando no existe tal causa física, sino que viene dada por un choque emocional o la vivencia de una experiencia traumática. Cada una de ellas cursa con una sintomatología específica, a pesar de compartir algunos puntos en común. La diferencia más clara entre ambas estriba en que la primera implica siempre en algún grado una pérdida de memoria anterógrada (pérdida de la capacidad de almacenar nuevos recuerdos o "amnesia hacia adelante") acompañada o no de pérdida de memoria retrógrada (pérdida de recuerdos pasados o "amnesia hacia atrás"), mientras que la segunda sólo implica pérdida de memoria retrógrada, nunca anterógrada.

A pesar de tan claras diferencias, la amnesia disociativa y la orgánica han sido frecuentemente mezcladas y confundidas en el cine, que ha tendido a asociar causas orgánicas con manifestaciones disociativas. Así, es común reflejar pérdidas exclusivas de memoria retrógrada asociadas a golpes, lesiones o enfermedades.

Por otro lado, la amnesia retrógrada provocada por traumatismos en la cabeza pocas veces es masiva y no suele implicar la pérdida de recuerdos muy antiguos del sujeto y menos aún de la propia identidad. En cambio, la pérdida de memoria retrógrada que ha reflejado el cine cursa en la

mayoría de las ocasiones con una pérdida absoluta de los recuerdos del paciente sumada a una pérdida total de la identidad, de forma que la persona no recuerda quién es ni de dónde viene. En la realidad, este tipo de amnesia masiva puede producirse en algunas amnesias disociativas, pero nunca en una amnesia debida a un golpe en la cabeza.

La ausencia casi total de la amnesia anterógrada en el cine choca con el abuso de la amnesia retrógrada. Dos casos cabe destacar entre las escasas cintas que reflejan la amnesia anterógrada: La española *Sé quién eres* (1999), de Patricia Ferreira, fue la primera película en reflejar la amnesia anterógrada y lo hizo a través del síndrome de Korsakov. En segundo lugar, *Memento* (2000) de Christopher Nolan, que utiliza la amnesia anterógrada del protagonista no sólo como argumento de la trama, sino como base de la estructura narrativa y estética del filme. En este sentido, su director, Christopher Nolan, estructura la película obligando al espectador a hacer un verdadero esfuerzo "mnésico" para entender la trama, sintiéndose en cierto modo tan desconcertado como un amnésico anterógrado que sólo vive momentos inconexos, sin conocer el pasado ni el futuro.

En los últimos años han visto la luz dos películas que reflejaban condiciones amnésicas inexistentes: *Olvídate de mí/ Eterno resplandor de una mente sin recuerdos/ Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), de Michel Gondry, y *50 primeras citas/ Como si fuera la primera vez/ 50 First Dates* (2004), de Peter Segal. La primera venía a sumarse a una larga lista de filmes que juegan con el control y borrado artificial de la memoria [*Desafío total/ Total Recall* (1990), de Paul Verhoeven, *Abre los ojos* (1997), de Alejandro Amenábar, *Dark City* (1998), de Alex Proyas]. En la segunda, una comedia romántica, se presentaba una situación en la que la protagonista perdía cada noche al acostarse todos los recuerdos del día, despertándose a la mañana siguiente sin recordar absolutamente nada, en una distorsión de la amnesia anterógrada que tiene su antecedente en la comedia policíaca *Borrón y cuenta nueva/ Clean Slate* (1994) de Mick Jackson.

Psicopatía y psicosis

La psicopatía es, sin duda, un pilar básico en los *thrillers* y películas de terror de todos los tiempos. La personalidad antisocial, como técnicamente se conoce a la psicopatía, está presente en la historia del séptimo arte, y aunque este trastorno no implica necesariamente el asesinato, el cine ha identificado casi indefectiblemente psicópata con asesino en serie: desde las películas clásicas de terror hasta los grandes éxitos comerciales como *Henry, retrato de un asesino/ Henry, Portrait of a Serial Killer* (1990), de John McNaughton, *El silencio de los inocentes/ El silencio de los corderos/ The Silence of the Lambs* (1991), de Jonathan Demme, *Siete pecados capitales/ Seven/ Se7en* (1995), de David Fincher, o *American Psycho* (2000), de Mary Harron.

La psicopatía ha sido confundida en innumerables ocasiones con la psicosis, dando lugar a uno de los mitos más arraigados en relación a la enfermedad mental: que el loco es violento. La relación entre los trastornos psicóticos y el cine se ha visto invariablemente truncada por un común y nada inocuo error, que ha sido el de asociar esquizofrenia y violencia, psicosis y psicopatía.

La imagen de Norman Bates (Anthony Perkins) *Psicosis* (1960) es quizá uno de los mejores ejemplos de esta situación. Mientras entre la comunidad científica se debate acerca del diagnóstico correcto para el personaje, para el público general Bates encarna al asesino psicópata prototipo.

Trastorno obsesivo compulsivo

El trastorno obsesivo compulsivo en el cine tiene un antes y un después de la película *Mejor... Imposible/ As Good as It Gets* (1997), de James L. Brooks, protagonizada por Jack Nicholson. Poco se sabía entre la población lega acerca de tan singular trastorno, y el personaje de Melvin vino a dar a conocer un trastorno tan sorprendente como espectacular que a pocos dejó indiferente. Se rumorea, de hecho, que fueron muchas las personas que, padeciendo el trastorno desde hacía años sin haberle dado nombre, acudieron a un especialista a raíz de ver la película. Sin embargo, el gran fallo de la cinta es mezclar el trastorno obsesivo compulsivo con el carácter misógino, homófobo, hurtaño y desagradable del protagonista, lo que llevó al público a asociar los dos elementos como si uno fuera irremediablemente asociado al otro.

En la actualidad, triunfa en todo el mundo la serie de televisión norteamericana *Monk* (2002-?)⁽⁵⁾, una creación de Andy Breckman que retrata a un entrañable detective que padece un trastorno obsesivo compulsivo de libro, del que hace gala en cada uno de los capítulos de una serie que ya va por la cuarta temporada. *Monk* pone de manifiesto una amplísima gama de obsesiones y compulsiones que comprometen muchas veces sus investigaciones, pero que a la vez le permiten ser lo suficientemente detallista

y cuidadoso como para ser el único en descubrir al malhechor.

El mejor retrato realizado hasta la fecha de un trastorno obsesivo compulsivo viene de la película para la televisión británica *Dirty Filthy Love* (2004), de Adrian Shergold. El guion está coescrito por Ian Puleston, quien padece el trastorno, lo que lo transforma en un retrato casi autobiográfico que aporta al filme la veracidad necesaria. La cinta retrata la vida de Mark Furness (Michael Sheen), un prestigioso arquitecto que ve cómo su vida se desmorona por completo debido a un TOC asociado a un síndrome de Tourette que le pone en incómodas situaciones. Gracias a su encuentro con Charlotte (Shirley Henderson), una obsesiva compulsiva que le anima a acudir a su grupo de psicoterapia, Mark logra tomar las riendas de su vida y aprender a vivir con su trastorno.

Retraso mental y autismo

El retraso mental ha sido presentado por el cine excesivamente edulcorado, atribuyendo una inteligencia emocional superior a personas con problemas en sus capacidades intelectuales, como ocurre en *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis, o en *Yo soy Sam/ I am Sam* (2001), de Jessie Nelson. Puede observarse una tendencia a eliminar todo elemento negativo asociado al trastorno, reflejándolo como una condición de pureza, ingenuidad y simplicidad que sigue un esquema prototípico: el protagonista, en apariencia "poco inteligente" resulta ser más sabio que su *partenaire*, considerado inteligente y exitoso, y termina enseñándole una auténtica lección de vida –el tópico del "tonto sabio"–.



▲ Jack Nicholson en *Mejor imposible (As Good as It Gets)*.

(5) La serie a la que hace mención la autora de este artículo (escrito en 2006) se exhibió entre los años 2002 y 2009, totalizando ocho temporadas [N. de la E.].



▲ Tom Cruise y Dustin Hoffman en *Rain Man*.

El autismo por su parte ha sido presentado como una coraza tras la cual se esconde un “niño normal”, una coraza removible que es posible eliminar con afecto y cariño, transformando esta creencia en un auténtico mito aceptado por muchas personas. Un ejemplo prototípico de este fenómeno se ve en *Molly* (1999) de John Duigan, filme protagonizado por Elizabeth Shue, en el que una joven autista es sometida a una operación cerebral que la devuelve a la normalidad. Durante su vuelta al mundo real, Molly relata cómo el autismo era como un muro que la separaba de los demás mientras ella era plenamente consciente de todo.

No suele faltar tampoco en las películas de autistas el fenómeno savant, una condición muy rara que aparece en algunas personas con severas deficiencias intelectuales y emocionales, pero que son brillantes en algunas áreas intelectuales específicas, normalmente en tareas de memoria, cálculo matemático, música o arte. En el cine, la asociación casi constante del fenómeno savant al autismo ha podido dar a entender que se trata de un síntoma más del trastorno. Sin embargo, ni todos los savant son autistas (sólo el 50% son autistas, el resto padecen otros trastornos) ni todos los autistas son savant (sólo uno de cada diez)⁽⁶⁾.

El caso prototípico lo encontramos en la película *Rain Man* (1988), de Barry Levinson, en la que Dustin Hoffman interpreta de forma brillante a un autista con sorprendentes capacidades savant.

El desenlace de los trastornos en el cine suele

estar seriamente distorsionado, y en muchas ocasiones se producen curas milagrosas. Este aspecto se ve muy marcado en el caso de películas sobre autistas que parecen “despertar” de su aislamiento, como ocurre en *Testigo silencioso/ Un testigo en silencio/ Silent Fall* (1994), de Bruce Beresford, en la que al final de la película el niño autista aparece como un pequeño afectuoso, cariñoso y lleno de amor que da a sus nuevos padres.

La importancia del experto como asesor técnico en el cine

Los asesores técnicos encargados de documentar y controlar los aspectos psiquiátricos de las películas son, en ocasiones, elementos clave para el desarrollo final de la trama. Casos demostrativos son *Rain Man* (1988) y *La raíz del miedo/ Las dos caras de la verdad/ Primal Fear* (1996), de Gregory Hoblit.

Los dos psiquiatras encargados de asesorar el guion en la película de Barry Levinson hicieron algunos cambios que resultan fundamentales en el resultado final del filme⁽⁷⁾: además de sustituir el retraso mental del guion por el autismo, eliminaron varios detalles que se habían exagerado del fenómeno savant y que lo hacían parecer demasiado fantástico, pero sobre todo, modificaron el final. En el texto original, Raymond, el personaje al que da vida Dustin Hoffman y que sufre de un autismo severo, termina desarrollando un vínculo afectivo con su hermano (Tom Cruise) y se va a vivir con él. Los asesores estuvieron absolutamente en contra de esta reacción milagrosa de



▲ Edward Norton y Richard Gere en *Primal Fear*.

Raymond y aconsejaron que éste permaneciera ajeno a su hermano y volviera a la residencia, algo sin duda mucho más cercano a la realidad que el final “hollywoodense” pretendido en un primer momento.

De manera similar, los asesores de *Primal Fear* recomendaron modificar el desenlace de la película. En el final original, Aaron (Edward Norton) es justamente exculpado de asesinato por padecer un trastorno de identidad disociativo. Su otra personalidad, Roy, habría sido la autora del crimen. El asesor técnico recomendó modificar el final e introducir un elemento de simulación de trastorno que, precisamente, es el que dio fama y renombre a la cinta, en un final sorprendente y apabullante. Para proponer este cambio se basaba en la realidad del derecho penal: han sido muchos los asesinos en serie que han fingido tener varias personalidades, como por ejemplo el famoso Ted Bundy. Sólo uno de ellos, Billy Milligan, logró conmutar su pena por este trastorno, el resto fueron meros simuladores.

Las lacras en la documentación y la falta de asesores especializados son las grandes lagunas que afectan a muchas de las películas que abordan la enfermedad mental, y un trabajo más serio y profundo en este campo daría lugar sin duda a retratos más ajustados a la realidad. Muchos actores, en cambio, sí realizan una labor de documentación y preparación de su personaje enfermo mental. En estas ocasiones, la interpretación de los actores se ve claramente enriquecida gracias al contacto con personas que padecen el trastorno, al visionado de videos de pacientes o a charlas mantenidas con psicólogos y psiquiatras especializados.

En conclusión, el cine ha sido un factor clave en la creación y perpetuación de mitos relacionados con la enfermedad mental y quienes la padecen. Pero también se convierte en una herramienta fundamental a la hora de enseñar y mostrar a alumnos y aficionados la fascinante realidad de los trastornos de la mente.

El cine que toma como referente la enfermedad mental permite al público tener acceso a un mundo que de otra forma estaría vedado sin ser profesional en la materia. Así, como si de una visita de incógnito a un hospital psiquiátrico se tratase, las películas sobre este tema permiten saciar una curiosidad morbosa natural y presente en la mayoría de las personas. Sin embargo, al tratarse del único contacto con esta realidad, el público no suele cuestionar ni poner en duda lo que se le dice, de ahí la facilidad con que algunos sesgos y prejuicios se han instalado en la sociedad general. Con todo, la historia de amor entre cine y locura no parece tener visos de concluir, y cada año surgen nuevas historias que contar a la luz de ese fascinante mundo que es la mente y sus trastornos.

(6) Treffert, D. A. *Extraordinary People: Understanding Savant Syndrome* Omaha: Backinprint.com/iUniverse.com, 2000.

(7) Treffert, D. A. *Rain Man, the Movie / Rain Man, Real Life*. Wisconsin Medical Society [citado 10 mayo 2005].

Disponible en: <http://www.wisconsinmedicalsociety.org/savant/rainman.cfm>

N. de la E.: Para mejor comprensión, al texto original se le ha incorporado los títulos con que los filmes han sido distribuidos en Latinoamérica.

Camille Claudel, la escultora silenciada

Por Vivian Orellana Muñoz

Cuando hablamos de escultores franceses de fines del siglo XIX, destaca la figura de Auguste Rodin, considerado el padre de la escultura moderna. Pero la historia del arte aún está en deuda con la artista que lo influenció: Camille Claudel, su amante e inspiradora.

Tuvo un destino extraordinario y trágico. Escultora de inmenso talento, su don innato por ese arte hizo de Camille una importante artista, pese al machismo reinante en la época. Sin embargo, su carrera y ella misma fueron alejadas del mundo por su propia familia, que incluía a Paul, el famoso poeta

Quizá llevado por la culpa, su hermano le dedicó un gran homenaje póstumo, en 1952, inaugurando tres de sus obras en el museo Rodin, el cual dedica una de sus salas a la escultora. Recientemente se ha hecho justicia a su memoria, al abrirse a público, el 26 de marzo de este año, el Museo Camille Claudel en Nogent sur Seine, en la región de Grand Est ex Champagne Ardennes, donde vivió parte de su adolescencia.

Hasta mediados de los años ochenta del siglo pasado, su figura fue desconocida para el público no especializado, quien supo de ella gracias a los filmes *Camille Claudel*, del director Bruno Nuytten, basada en el libro homónimo de Rose Marie Paris y protagonizada por Isabelle Adjani; y *Camille Claudel 1915*, de Bruno Dumont, con Juliette Binoche en el rol de la trágica artista.

La iniciación

En sus paseos por el bosque de Clinchy, desde muy pequeña jugaba con arcilla, haciendo figuras para representar a toda la familia: Paul, su hermano; Louise, su madre, y Louis Prosper, el padre, quien, aunque viajaba bastante por asuntos laborales, notó el talento de la niña que, pese a las reprimendas de la madre por ensuciarse con el barro y llevarlo a casa, transformó el juego en pasión. Todo esto ocurría en Villeneuve sur Fère, Francia, donde había nacido Camille el 8 de diciembre de 1864.

El padre pidió su opinión al escultor y amigo de la familia Alfred Boucher, quien se impresionó por el talento de Camille y sugirió que tomara cursos en París. Ya comenzada la adolescencia, afirmó claramente su decisión de ser escultora, a contrapelo de su madre, para quien las mujeres no estaban hechas para la escultura, pero con la anuencia del padre que escuchó la voz de su hija y preparó la mudanza para instalar a su familia en la Ciudad Luz.

Curiosa, decidida y con 17 años, Camille comenzó sus cursos de escultura en la Academia Colarossi, con el profesor Boucher. Cuando éste debió ausentarse,

para ir a recibir un premio obtenido en Italia, dejó en su puesto a su amigo Auguste Rodin. El escultor de 43 años aún no alcanzaba la gloria, pero tenía ya sus propios talleres a los que la invitó al darse cuenta de su enorme talento. Obviamente el escultor no sospechaba la gran determinación de la pupila de 19 años con respecto a su incipiente profesión: Camille pasaba ahora sus días en las clases del maestro, sorprendiéndolo a cada instante con su técnica. Rápidamente se convirtió en su mejor asistente. La diferencia de edad no fue obstáculo para la atracción mutua y no tardaron en convertirse en amantes.

En la Academia, Camille tuvo compañeras de curso que abandonaron el arte tras casarse; ella, en cambio, sabía que la escultura era su vocación. En los talleres de Rodin era la única mujer artista. Las otras chicas eran las modelos de desnudos. Todo esto horrorizaba a la madre provinciana y católica beata, quien pensaba que su hija estaba perdida al haber elegido este arte como profesión y al asumir el escándalo de una vida como amante de un hombre que tenía un amor oficial en su vida: Rose Beuret, la esposa y madre del hijo de Rodin, sólo dos años menor que Camille, y a la cual jamás dejaría, pese a las múltiples promesas hechas a su musa.

Rodin, maestro y amante

Su relación con Rodin, cada vez más intensa y apasionada, forzó al artista a alquilar una casona, la Folie Neubourg - Clos Payen, para poder vivir su amor furtivo, lejos de los rumores y, asimismo, esculpir obras con la complicidad de su destacada colaboradora, a quien no duda en elogiar.

En un comienzo, ella trabajó arduamente en los pedidos de él; pero sabía lo que quería y comenzó a crear sin cesar sus propias obras. En 1886 esculpió a escondidas el busto de Auguste Rodin, primero en arcilla y, seis años más tarde, cuando tuvo dinero, en bronce. Por su parte y poco a poco, Rodin había obtenido importantes encargos y frecuentaba el mundo de la alta burguesía, codeándose con los más influyentes artistas e intelectuales de la ciudad. Algunas veces fue acompañado por Camille, quien detestaba las cenas mundanas y su universo sofisticado.



La genialidad de la escultora

Su manera de trabajar era muy innovadora. Rodin, que en un principio la corregía, con el paso del tiempo comprendió que ése era su estilo, imaginativo, original y de gran observación de la naturaleza humana y lo cotidiano. Buscaba el movimiento, logrando en el socavado de la pieza a modelar una vitalidad y una fuerza nunca vistas. Esculpía directo en el mármol, el que a veces mezclaba para jugar con los colores de la piedra. Es un trabajo arduo y difícil, que no admite errores por lo delicado y caro del material. Rodin, en cambio, esculpía primero en arcilla y después lo llevaba a la piedra.

En suma, osaba probar técnicas nuevas, romper los esquemas de la escuela rodantina. Y, aunque la influencia fuese primero desde Rodin hacia ella, luego es Camille quien le muestra su intuitiva, poderosa e incluso febril manera de esculpir.

En 1888 su obra *Sakountala*, inspirada en una leyenda india, recibe una mención de honor en el Salón de los Campos Elíseos. Trata de un amor desafortunado entre Sakountala y el rey Duchmanta, quien, caído de rodillas, le implora perdón por no haberla reconocido como amante ni tampoco al hijo de ambos. Esculpe en mármol la misma leyenda, llamándola *Vertumno* y *Pomona*. Y luego en bronce, llamándola *El abandono*.

Pese al galardón, nadie le hizo pedidos. La figura omnipresente de su amante la perjudicaba, los pedidos iban dirigidos a él, aunque les pareciera genial el trabajo de ella.

Tras un aborto obligado –se dice que por Rodin–, Camille sintió que era necesario alejarse de su maestro. También para hacer valer su obra en un medio artístico misógino. Logró independizarse instalando su propio taller. Después de una estadía en el Castillo de la Islette, en Azay le Rideau, crea *La petite châtelaine* (*La pequeña castellana*), busto de la hija de la dueña del castillo. Algunos atribuyen esta obra al deseo de sublimar la ausencia de maternidad. Más allá del contexto personal, el busto transmite la mirada entre ingenua y curiosa de la niña y, técnicamente, destaca por el drapeado de la trenza.

La crítica especializada comenzó a aplaudir su labor, aunque con comentarios no exentos de misoginia. El propio Rodin había intentado un elogio con una frase

que hoy reconocemos como lamentable: “tú esculpes como un hombre”, aludiendo a la fuerza masculina, considerada condición necesaria para ese extenuante trabajo. En los círculos artísticos, la fustigaban con críticas ácidas diciendo, por ejemplo, que era ayudada por Rodin (aunque hacía tiempo que no trabajaban juntos) y que sus esculturas, tan bien acabadas, no podían ser obra de una mujer. Incluso bustos suyos fueron firmados por Rodin al momento de la fundición del bronce, autoría que hoy está rectificadas. Rodin también declaró: “Yo le mostré dónde encontrar el oro, pero el oro que encuentre es totalmente de ella”.

Camille Claudel no sólo esculpió piezas de grandes dimensiones, sino también de alta complejidad, rompiendo los códigos de sus tiempos. Innumerables son sus croquis, obras en yeso, mármol y bronce. Entre ellos destacan, por su destreza, belleza de movimiento y representación de la realidad, *Clotho*, que retrata una de las parcas en la imagen de una decrepita mujer, símbolo de la vejez y la muerte; *El vals*, en la que una pareja danza casi al punto de perder el equilibrio, en un movimiento muy bien realizado; *L'age mur* (*La edad madura*), de una extraña belleza, que representa el alejamiento de la juventud. Algunos la simplifican diciendo que interpreta la vida sentimental de Claudel y Rodin. Las dobles lecturas son válidas, tanto la autobiográfica como la inspiración literaria, mitológica y psicológica, que se funden en un resultado artístico sorprendente.

Reconocimiento y caída

A propósito de que, en el período en que vivió la escultora, las mujeres que comenzaban una actividad considerada masculina eran catalogadas como andróginas, la comisaria o curadora de arte María López Fernández, en una ponencia titulada *Camille Claudel: todo en contra*, argumentó que esas seudoteorías científicas estaban influenciadas por la neurofisiología, y citó al naturalista Herbert Spencer quien creía que si la mujer usaba su “reserva de vitalidad” en actividades intelectuales podía quedar estéril. Estas corrientes positivistas y darwinianas influyeron en la sociedad de la época de la primera etapa como escultora de la joven Claudel, cuando se pensaba que las mujeres debían abocarse a oficios relacionados con la

familia y el amor maternal.

Camille transgredió, en todo y con todo, esos tiempos: descuella como artista, es soltera, vive sola y es conocida también por ser la amante del célebre Rodin. Repudiada por su madre, quien no tolera tener una hija tan liberal y agnóstica, es su padre quien la apoya hasta su muerte. La otra hermana de Camille, Louise, seguía los patrones de la sociedad y su hermano Paul, el poeta y diplomático, no lograba comprenderla del todo, pese a que frecuentaban los mismos amigos, como el músico Claude Debussy.

La llegada de la Belle Époque, con su apertura y costumbres, resultó en un ambiente menos coercitivo: se le abrieron más espacios, consiguió encargos de esculturas y fue reconocida. En 1897 Claudel esculpió en jade *Les Causeuses* (*Las parlanchinas*) y entró como miembro de número a la Sociedad de Escultores de Francia. Octave Mirbeau, periodista, destacado crítico de la época y novelista de pluma acerada y asertiva, se rindió ante la evidencia de su genio artístico diciendo: "Rodin es más escandaloso, pero Camille Claudel es más revolucionaria".

La relación entre Claudel y Rodin terminó, debido a la desilusión sentimental de la discípula que había levantado vuelo. Harta de la fatigante lucha que debió llevar para poder vivir de sus obras cayó, poco a poco, en un estado depresivo. Creyendo que Rodin quería robarle sus ideas, destruyó una serie de sus obras y empezó a destruirse a sí misma: se descuidó, oscureció su casa tapiando puertas y ventanas y dejó casi de comer porque creía que Rodin y su círculo de amigos la querían envenenar. Diagnosticada con delirio paranoico, dejó el camino abierto para encontrar su trágico destino.



▲ *Vertumno y Pomona*. Imagen: Wikipedia.

La internación perpetua

En marzo de 1913 falleció su padre y gran protector. Dos semanas después, su madre, y ante la indiferencia de su hermano, decidió internarla en el hospital psiquiátrico de Ville-Evrard, al noreste de París. Los enfermeros que forzaron una ventana para entrar encontraron fragmentos de sus obras destrozadas, las puertas cerradas por dentro con candado y diversas trampas para animales dispersas por la casa.

Fue transferida al Hospital Psiquiátrico de Montfavet, situado en la colina de Montdervergues, en Aviñón, donde permaneció los últimos terribles treinta años de su vida.

Su madre nunca contestó sus cartas y ordenó que no recibiese correspondencia ni visitas. Solamente Paul la visitó doce veces a lo largo de esos infinitos treinta años. Gracias a la abundante cantidad de misivas que Camille le envió es posible constatar su lucidez, el sufrimiento, las ansias de libertad y la desesperación de verse exiliada de la realidad exterior, así como su rechazo a esculpir por encontrarse en ese lugar.

En medio de una gran soledad y aflicción, Camille falleció en el hospital en que estaba internada el 19 de octubre de 1943. Su familia no asistió a su entierro y su tumba ni siquiera llevó su nombre, sino apenas el año de su muerte y el número 392. En 1955, tras morir su hermano Paul, un miembro de la familia deseó darle una sepultura digna... pero era demasiado tarde: para una ampliación del hospital fue utilizado el terreno del pequeño cementerio donde dejaban a los pacientes olvidados por sus familias, y sus restos terminaron en una fosa común.



▲ *El vals*. Imagen: Museo Rodin.



Camille por Camille⁽¹⁾

"Ven a verme, amado hermano mío, dime que sí⁽²⁾ y no quede yo para siempre en esta nada con barrotes que es la prisión de locos, donde mi madre y todos ustedes me han confinado, por haber tratado de ser Camille y mujer, Camille y artista, Camille y amante y libre".

"No he hecho todo lo que he hecho para terminar recluida en un sanatorio. Merecía algo más".

"Hoy hace catorce años que tuve la desagradable sorpresa de ver entrar en mi taller a dos verdugos armados hasta los dientes, con casco y botas; muy amenazantes. Triste sorpresa para una artista; en lugar de una recompensa, ¡he aquí lo que me ha sucedido! Es a mí que me suceden semejantes cosas".

"Hoy, 3 de marzo, es el aniversario de mi secuestro en Ville-Evrard: hace 17 años que Rodin y los marchantes de obras de arte me enviaron a hacer penitencia a los asilos psiquiátricos. Después de apoderarse de la obra de toda mi vida sirviéndose de B. para ejecutar su siniestro proyecto, me hicieron cumplir años de prisión que bien se merecerían ellos. B. no era más que un agente del que se sirvieron para tenerte al margen y utilizarte para dar este audaz golpe que salió tal y como habían planeado, gracias a tu credulidad y a la de mamá y de Louise. No olvides que la mujer de B. es una antigua modelo de Rodin: ahora ves la maquinación de que fui objeto. ¡Qué bonito!, ¡todos aquellos millonarios lanzándose contra una artista indefensa! ya que los señores que colaboraron en tan buena acción son todos más de cuarenta veces millonarios.

"¡Parece que mi pobre taller, algunos pobres muebles, algunos útiles contruidos por mí misma, mi pobre menaje, aún excitaban su codicia! Como la imaginación,

◀ *La edad madura*.
Imagen: Museo de Orsay.

el sentimiento, lo nuevo, lo imprevisto que surge de un espíritu desarrollado, es algo que les está vedado, cerrados de mollera, cerebros obtusos, eternamente ciegos a la luz, les hace falta alguien que les provea. Ellos lo decían: 'nos servimos de una alucinada para encontrar los temas'. Tendría que haber al menos algunos estómagos agradecidos que supieran compensar a la pobre mujer a la que despojaron de su genio: ¡no!, ¡una casa de locos!, ¡ni siquiera el derecho a tener mi propia casa!".

"En realidad, querían obligarme a esculpir, viendo que no lo consiguen, me imponen todo tipo de cosas aburridas. Esto no me convencerá, al contrario".



▲ *Camille Claudel en Montdervergues, 1929*.

(1) Extractos de cartas a su hermano Paul.

(2) Se refiere a sus ruegos por que la sacara del hospital psiquiátrico donde estaba recluida.

Diamela Eltit da voz al loco

Por Claudia Carmona Sepúlveda

La pluma de Diamela Eltit (Santiago, 1949) se caracteriza por su foco en los olvidados, los ocultos, los silenciados. No es una apuesta, señala la autora, es simplemente escribir sobre lo que la moviliza, y si eso resulta ser aquellos que se encuentran en la vereda opuesta a la del poder, en cualquiera de sus formas, pues ésa será la impronta de su trabajo. Dos de sus libros apuntan directamente a la locura. En uno de ellos asume la voz del loco enamorado, el que carece de discurso propio, sumido en el olvido de un manicomio y en sus propias limitaciones; en el otro pasa el micrófono a un esquizofrénico que es en sí síntesis de la marginalidad, permitiendo que su voz, y no la de otro en su nombre, alcance a los lectores; un ejercicio que, como señala el profesor Leonidas Morales, marca un hito en la literatura testimonial.

“No se acuerdan cuánto tiempo están juntos: ‘Mucho... mucho’, dicen. No saben ver la hora, no saben leer, no saben cuántos años están internados en el hospital, no saben nada de sus familiares. Pero él le da té y pan con mantequilla. Ella lo cuida”.

El infarto del alma, Diamela Eltit

Antes de ir de lleno a dos de los textos con que Diamela Eltit ha sacudido la narrativa en lengua hispana, es oportuno hacer los alcances que expliquen por qué usamos el término “sacudir”. No son pocos, pero nos centraremos en dos: tópicos y géneros. El primero dice relación con los temas que aborda, dónde pone atención y a través de qué personajes relata la realidad o ficción universos. El segundo lo constituyen los mecanismos que utiliza para ello, sus modos, su elección de la voz que dará a sus personajes y desde qué punto de vista, con qué enfoque, los abordará.

Su pluma irrumpe bajo dictadura, en tiempos en que, más que nunca, toda la sociedad, la administración, la economía, el pensamiento y la vida misma en Chile se mostraban escindidos: de un lado estaban las diversas formas de poder, generadoras de normativas, de contenidos, de productos, y del otro estaban los regidos por dichos poderes, los que obedecían esas normativas y consumían esos contenidos y productos. La voz de los favorecidos se escuchaba alto y los medios, moldeados a ese fin, eran sus fieles resonadores. En todo orden de cosas. Pero Diamela puso oído al habla del que estaba fuera del sistema. No sólo abordó temáticas largamente eludidas en la literatura, como el incesto, sino que escogió para poblar las páginas de sus libros a los marginados de las poblaciones, a la prostituta, al vagabundo, al loco. Seres cuya existencia a nadie parece interesar, la antítesis de los modelos culturales y sociales. En la obra de Eltit no hay héroes ni hazañas; sólo la vida de los olvidados.

Para dar voz a los sin voz ha echado mano de la crónica, la epístola, el ensayo y las estructuras narrativas que reconocemos como cuento o novela; pero no de manera alternada, sino conviviendo en un mismo texto, entrelazados al punto de hacer colapsar lo que entendemos

como género literario. Y, ya que estamos en el nivel formal, mencionemos también su alternancia de modos narrativos y su inclinación a forzar incluso el lenguaje, recreándolo y resignificándolo.

El Padre Mío

En 1983, el mismo año en que publicaba su primera obra –no diremos novela– titulada *Lumpérica*, Diamela Eltit iniciaba una serie de tres grabaciones de audio a un vagabundo que, en varios aspectos, escapaba al prototipo de hombres y mujeres de la calle que venía observando desde 1980, en un proyecto desarrollado junto a la artista visual Lotty Rosenfeld. Buscaba, dice Eltit, “capturar una estética generadora de significaciones culturales, entendiendo el movimiento vital de esas zonas como una suerte de negativo fotográfico (...) del resto de la ciudad”; una ciudad jerarquizada que excluye y expulsa. Registró –decíamos– en 1983, y al año siguiente y de nuevo al subsiguiente, la voz de este hombre de los márgenes, locuaz como no suelen ser los vagabundos y cuidadoso de su higiene personal como pocos imaginarían posible. Este hombre narra, describe con profusión y denuncia desde fraudes y complot, pasando por persecuciones, hasta la existencia de un peligroso medicamento secreto. Cita permanentemente a quien él llama el Padre Mío, una figura sintética que es a veces el rey Jorge, otras un poderoso hombre de apellido Colvin –que es el señor Luengo–, y otras es él mismo. Así, por extensión, Eltit bautizó a este vagabundo como Padre Mío. El nombre sirvió además como título para el libro en el que, tras un prólogo de la autora que describe, explica y da contexto a la “investigación”, publicó las transcripciones de las que presenta como Su primera habla (1983), Su segunda habla (1984) y Su tercera habla (1985), cada cual un capítulo del volumen *El Padre Mío* (F. Zegers, Santiago, 1989).



▲ Pareja de internos del Hospital Psiquiátrico Dr. Philippe Pinel, Putaendo. Fotografía de Paz Errázuriz.

“El Padre Mío da las órdenes ilegales en este país. Hace muchos años que subsiste de ingresos bancarios ilegales, del dinero que le pertenece a la concesión del personal de la Administración. Él es cómplice con el Padre Mío en estos asuntos. Yo les quiero hacer un servicio a ustedes por las ventas de sus derechos. Porque yo fui solicitado para ocupar esos cargos y esas garantías, no el Padre mío ni el señor Colvin que es el señor Luengo, que es diputado y senador. A él le ofrecieron esos cargos y esas representaciones; por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental. Se pagó un dinero importante por lo mío”⁽¹⁾.

“Tiene hombres influyentes que le arreglan los papeles, los archivos que ocupan cargos en el Estado. Se deshizo de ellos ya que ninguna persona que vivió con él le conviene, -por esto que le estoy conversando yo-, porque él le trabaja a la usurpación permanentemente. A mí me intentaron matar antes por él, cuando necesitó dinero él, ya que lo necesitó cuando mataron a mis familiares. Se deshizo de ellos porque a él no le convenía, ya que ellos fueron elegidos para despistar, porque él subsiste de ingresos bancarios ilegales, pero él es el que da las órdenes aquí en el país”⁽²⁾.

“El Padre Mío fue receptor de Abastecimientos de Jurisprudencia y ocupó cargos generales en las Fuerzas Armadas. Pero usted me sacó una fotografía, puede perder la existencia de la vida porque yo soy un hombre poderoso al dar órdenes, ya que no las he dado todavía, ni las he solicitado. Porque hasta mi nombre ha elegido él (...). A mí me quería tener en un recinto recluso para silenciarme (...). Si ustedes no se ponen de acuerdo, la mayoría, están todos planeados para el exterminio”⁽³⁾.

Los extractos anteriores forman parte de Su primera

habla. Es un relato esquizofrénico, paranoide, por el que desfilan fragmentos de una realidad de jerarquías, corrupción y silenciamiento. En lo que sigue del texto aparecen Argentino Ledesma, el cantor al que el Padre Mío (el loco) “superó”; los tres últimos presidentes de Chile, Jorge Alessandri Rodríguez, Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende, y el gobernante de facto, Augusto Pinochet. El testimonio refiere también su internación en un psiquiátrico.

Los ribetes que alcanza su relato harían las delicias de un cineasta. Casi podemos figurarnos la línea argumental: Un exfuncionario público que, vinculado con hombres de poder, se entera de una red de corrupción y desfalco, se convierte en un individuo peligroso porque “sabe demasiado”, y, amparado en la ética, da un paso al lado, se desmarca, por lo que debe ser silenciado; fueron tras él y acabaron con su familia; lo internaron en un manicomio, pero escapó y terminó convertido en un vagabundo prófugo. Para conveniencia de los cabecillas del complot, su relato no convence a nadie: es un loco.

Pero este es un loco real, su soledad es casi tangible, como lo son los estados de delirio que presencié Diamela Eltit en sus entrevistas. Es la suma de las exclusiones posibles: sin familia, sin hogar, pobre, loco y comunista según él mismo aclara. La vereda opuesta a la sociedad patriarcal de familia nuclear, a la economía crecientemente liberal, al poder de una cultura de sanos versus enfermos y a la dictadura –no exclusivamente– militar del Chile de su tiempo. Es el loco de Foucault: el exiliado del poder.

Su segunda habla y Su tercera habla, los siguientes capítulos del libro, no tienen grandes variaciones con esta primera. Durante tres años consecutivos, sostuvo cada dicho. Aparte de agregar este o aquel elemento, los

(1) Eltit, Diamela. *El Padre Mío*. Francisco Zegers Editor, Santiago, 1989, pág. 23.

(2) Eltit, Diamela. Op. cit., pág. 26.

(3) Eltit, Diamela. Op. cit., págs. 27-28.

fragmentos son los mismos. Es claro que la construcción del relato no sigue una estructura lineal, está mediatizado por la esquizofrenia, a nivel léxico y sintáctico, no parece coherente; pero sí hay evidentes trazas de cohesión, hay una suerte de globalidad en absoluto carente de sentido.

Estamos ante el loco de antaño, el loco que registró la narrativa y la dramaturgia anterior a la era de la productividad a toda costa: el que dice las verdades que hoy no queremos oír.

A propósito de estas verdades y de su prestigio, de la relevancia que adquiere a nivel de testimonio el que Diamela Eltit las haya puesto en manos de los lectores, sin intervenciones, muy interesantes resultan las reflexiones del profesor Leonidas Morales en su ensayo *La verdad del testimonio y la verdad del loco*⁽⁴⁾, uno de los varios que ha dedicado a la obra de Eltit. En él, el académico de la Universidad de Chile confronta *El Padre Mío* con la literatura testimonial precedente y examina la naturaleza de esa verdad del loco, precisamente por venir de quien viene, y en el tiempo y forma en que nos llega.

El infarto del alma

Una década después de estos encuentros con el Padre Mío, en 1994 para ser exactos, Diamela Eltit publicaba otra obra en la que su foco de atención era el loco; pero el loco enamorado. En esta ocasión quien la acompañaba en la empresa era la fotógrafa Paz Errázuriz que llevaba ya un tiempo visitando y haciendo fotos en el Hospital Psiquiátrico Dr. Phillippe Pinel de Putaendo, al interior de San Felipe, en plena precordillera. El enorme y aislado edificio había sido un recinto de salud para tuberculosos, pero, erradicado el mal a comienzos del siglo XX, se destinó a enfermos mentales. Se pobló de internos provenientes de diversas ciudades de Chile, la enorme mayoría indigentes, sin familia conocida o sin familia que los quisiera conocer. Nuevamente los abandonados.

El infarto del alma es también una novedosa forma de acercamiento a los marginados. Mientras Paz registraba con su lente a parejas de enamorados, Diamela observaba y escuchaba. Su primera impresión, al llegar al psiquiátrico con Paz, a quien los locos conocían bien y llamaban “tía”, quedó plasmado en las páginas con que abre el libro:

“¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? ¿De qué vale insistir en que sus cuerpos transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado, mientras deambulan regocijados al lado de Paz Errázuriz, ahora su parienta?”

“La tía que les toma fotografías que prueban, aun frente a ellos mismos, que están vivos, que después de todo conservan un pedacito de ser, aunque habiten como enfermos crónicos en el hospital más legendario de Chile (...). Estamos rodeadas de locos en un desfile que podría resultar cómico, pero, claro, es inexcusablemente dramático, es dramático de veras más allá de las risas, de los abrazos, de los besos, pese a que una mujer me tome

por la cintura, ponga su boca en mi oído y me diga por primera vez: ‘Mamita’. Ahora yo también formo parte de la familia; madre de locos”⁽⁵⁾.

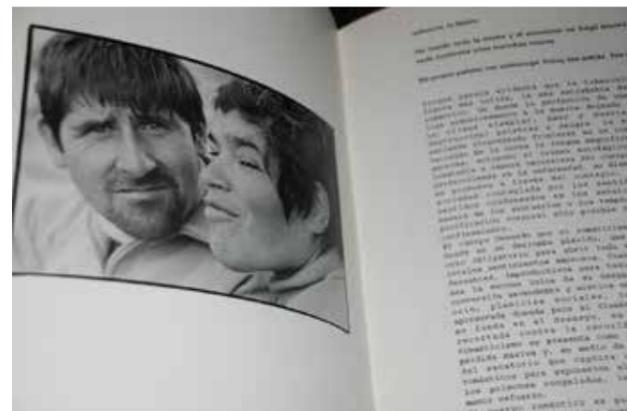
El cuerpo. Al describir este y los siguientes encuentros con los internos, Eltit pone el énfasis en el cuerpo. Le impacta la manifestación de la locura en el caminar, en el desequilibrio de las siluetas, las bocas sin cerrar, las miradas perdidas, tanto como le impactó diez años antes “la violenta exterioridad”, la “costra” de ropa y suciedad que se hace impronta del vagabundo.

Quien testimonia ahora es la propia escritora. En clave de crónica abre la descripción, pero también expresa su sentir en torno a lo que ve. Esta vez no es la voz de los locos la que se hace oír: el habla es una de las facultades más diezmadas entre esas paredes, en esos patios. En *El infarto del alma*, Diamela Eltit es la voz, incluso cuando el registro deviene epistolar.

Expliquemos: La estrategia narrativa de empujar el género literario más allá de sus límites alcanza en esta obra su máxima expresión. En primer lugar, se trata de dos grandes puntos de vista, el expresado en palabras por Diamela y el de las imágenes de Paz. Sin que ninguno esté supeditado al otro, ambos se complementan y completan; no compiten, pero tampoco dialogan. Luego, el propio texto de Eltit es a veces crónica en primera persona; en otras toma la forma de cartas, lo que marca con el encabezado “Te escribo:”, ocasiones en que esa primera persona pasa a ser el personaje construido por la autora, en base a observaciones, recreaciones o imaginación pura, no hay cómo asegurarlo; una o dos páginas más adelante ficción y no ficción cohabitan a renglón saltado: el ensayo y la narrativa.

Un párrafo titulado “El otro, mi otro” concluye con las siguientes reflexiones ensayísticas:

“A la manera de una carrera incesante marcada por la desigualdad, los afectos caen sobre la otra figura en la que se depositan los signos simbólicos y materiales de un anhelo cuyas fronteras presentan límites difusos”. Y el siguiente párrafo, sin ilación con el que lo antecede, comienza: “Ahí está la madre. Acecha encogida en el contraluz de su propio vientre dilatado. Ahí está la madre, con sus dientes afilados de amor, preparándose para hacer –a costa de sus



▲ Fotografías de Paz y texto de Diamela cohabitan *El infarto del alma*. En la imagen, la edición de Francisco Zegers, Santiago, 1999.

prolijas dentelladas– a un ser que cumpla con su imagen y semejanza, que no será su imagen y semejanza sino el deseo abstracto de sí. A dentelladas, la madre intenta reparar su parte ominosa que la devela, que la revela como un fracaso ante ella misma. Pero la madre no deja de afirmar, en esas horas, que sólo permitirá que en su interior se reproduzca y se condense la perfección que la va a reivindicar”⁽⁶⁾.

Pero el amor de los locos también se hace espístola en la pluma de Eltit. El amor que se le niega a una recluida: “La vidente atravesó la calle arrastrando un ruidoso sonajero de plata. Desprecié sus augurios pues nunca he estado más acompañada desde que habito tu imagen (...). Me han culpado de cometer siniestros desmanes. Me acusan de intentar detener el curso de tu gloria. Me dicen que me abrume en la ceguera de un amor que augura la catástrofe. Tus parientes son los responsables de todas las murmuraciones”⁽⁷⁾.

El aspecto fragmentario de esta obra, lejos de resultar en un amasijo de textos inconexos, constituye un todo de indudable unidad. Es el enfrentamiento de Eltit con los locos y es también una forma de hacer que la sociedad los escuche, si no sus voces, sus deseos en la voz de Diamela. Ellos anhelan una vida que no tienen, son cuerpos deseantes, en palabras de la propia autora. Deseantes de un algo que saben perdido, que intuyen, que vislumbran en el rostro y hasta en las ropas y pertenencias de las visitantes, de quienes se cuelgan como aferrándose a un universo externo que han olvidado pero saben presente.

El loco también anhela. Y ama. La cantidad de parejas nacidas en la institución –captados por Errázuriz en poses

que son, también a nivel de imagen, no un registro sino la forma en que la fotógrafa los ve–, deslumbra a Eltit:

“Hay tantos enamorados que ya pierdo la cuenta. ‘Él me da té y pan con mantequilla’. ‘La cuida yo’. Se alimentan, se cuidan. Se alimentan un poquito y se cuidan como pueden y a la manera radiográfica veo la gran metáfora que confirma a toda pareja; la vida entera anexada a otro por una taza de té y un pan con mantequilla”⁽⁸⁾.

Son los olvidados, los que confinamos lejos de nuestra vista, negándolos; los “crónicos, indigentes, ladeados, cojos, mutilados, con la mirada fija”⁽⁹⁾, a los que Diamela Eltit busca a través de su aún viva capacidad de amar.

“¿Cuál es el lenguaje de este amor?, me pregunto cuando los observo, pues ni palabras completas tienen, sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada. Entonces, ¿en qué acuerdo?, ¿desde cuál instante?, ¿qué estética amorosa los moviliza? Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esa descompostura, encuentro el centro del amor. Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real y, en ese mismo instante, debo aceptar que los enamorados poseen otra visión, una visión misteriosa y subjetiva. Después de todo los seres humanos se enamoran como locos. Como locos”⁽¹⁰⁾.



▲ Internos en los pasillos del Hospital Psiquiátrico Dr. Phillippe Pinel, Putaendo. Fotografía de Paz Errázuriz.

(6) Eltit, Diamela. Op. cit., pág. 32.

(7) Eltit, Diamela. Op. cit., pág. 30.

(8) y (9) Eltit, Diamela. Op. cit., pág. 16.

(10) Eltit, Diamela. Op. cit., págs. 18-20.

(4) Morales T., Leonidas. *Ensayos*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013.

(5) Eltit, Diamela. *El infarto del alma*. Francisco Zegers Editor, Santiago, 1999, pág. 12.

El microrrelato, la vida en cada línea

Por Benito Martínez-Martínez

Lanzarse a escribir un ensayo sobre el microrrelato, por muy breve que sea, raya con el absurdo. Un género al que se atribuye la –móvil– frontera de las quince líneas no debería generar más que un microensayo, si uno quiere ser coherente.

Pero ya se sabe, se ha escrito largas páginas y se ha organizado congresos de varios días sobre El dinosaurio, un cuento de siete palabras.

El guerrero desenvaina su espada y siguiendo el movimiento corta la cabeza de su oponente y vuelve a guardar la hoja; todo de forma continua, única, fluida. Lo anterior puede describir cualquiera de los doce *Katas* del *Laido*. Si se tratara de un combate clásico de *Kendo* habría amenazas, cambios de dirección, entrecuero de espadas, heridas de un lado y de otro; una narración más larga puede ser el *Kendo*: una novela, noveleta o cuento. El *Laido* no, él es microrrelato.

El relato hiperbreve, como también se le conoce, ha sido confundido de antiguo con el aforismo, la frase ingeniosa o alguno que otro chiste. Su definición no ha sido fácil y, en cualquier caso definirlo llevaría más palabras que escribir uno. La brevedad, que es la característica que da lugar a las otras –condensación, rapidez, explosividad del texto–, resulta un reto casi deportivo para quienes se dedican a él, o quienes a él llegan por otras vías ligadas a la escritura: pereza, espacio, condiciones de la escritura, personalidad del escritor. El nervio, esa es la esencia del microrrelato.

Un componente imprescindible de este género literario es la sorpresa; el final sorpresivo, inquietante, molesto o cómico incluso, pero siempre inesperado; se diría que el escritor, en pocas líneas, prepara al lector para otra cosa, distinta a la que aparentemente está escribiendo; de alguna manera lo reta, juega con él.

Como en el caso del haiku, el relato hiperbreve expresa una realidad literaria caracterizada por su inmediatez minimalista con objetivos maximalistas; no se dice poco para expresar poco, sino para evidenciar un universo que se extiende más allá de lo intratextual; se unen en el mismo acto “justeza de percepción y justeza de escritura”, como lo veremos en *El dinosaurio*, el más emblemático de los microrrelatos, el cuento más corto del mundo según muchos, escrito por el guatemalteco Augusto Monterroso.

Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí.

Este es el texto del dinosaurio; no voy a tratar de repetir aquí todo lo que ya se ha dicho en ensayos congresos y peleas callejeras, sino señalar, si es posible, la verdadera o probable extensión del significado más allá del signifiante: el cuento es una trampa, podría haber sido tildado también como el cuento más intrigante del mundo, un relato en el que durante toda su duración textual, el protagonista no hace otra cosa que dormir; mientras la acción verdadera se desarrolla antes y quizás después de ese acto. Todas las preguntas, por absurdas que sean, se refieren a qué sucedió previamente, o qué sucederá ahora que el dinosaurio sigue allí, de dónde salió, qué significa (los psicoanalistas se están ocupando, creo) y qué hacer con él.

Todo en siete palabras.

El lector de microrrelatos tiene entonces que completar, a su manera, la historia, aprehender su espíritu y su verdadera dimensión, el alcance del texto más allá del texto, completar de alguna manera la historia, sabiendo que otro lector y otro y otro no lo harán de la misma manera. A cada cual su dinosaurio.

Segundo descubrimiento de América: España descubre el microrrelato.

En el año 2002, la entonces joven editorial Páginas de Espuma, de Madrid, publicó el primer volumen de la antología *Por favor, sea breve*. La editorial, especializada, al menos en esa época, en el cuento, se lanzó a la aventura del microrrelato, poniéndolo en un lugar nunca antes ocupado en el mercado editorial español, donde el relato corto tiene una acogida bastante tibia, sobre todo si se le compara con la reservada a la novela, género literario considerado mayor, con las mayores comillas que se le pueda colocar al adjetivo.

Si se acude al índice de esta publicación, una de las pocas antologías serias dedicadas al género, se aprecia ya entre los autores un origen preferencialmente latinoamericano, que incluye a nombres importantes como

José Balza, Mario Benedetti, Luis Cardoza y Aragón, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Álvaro Mutis, Ana María Shua, Virgilio Piñera y otros de generaciones intermedias o más recientes.

Estoy por creer que la escritura de microrrelatos es una cuestión de temperamentos y que es por eso un género de preferencia en América Latina: si como dice la escritora y compiladora Clara Obligado en su prólogo “son vértigo, seducción, vislumbre; el lector debe rematar su efecto, entrar en un proceso delicado de lectura desentrañadora y reiterada”, y todo eso con la fuerza y la velocidad del relámpago, entonces no sólo está hablando del escritor latinoamericano, sino también de un lector atrapado en la vorágine histórica y social de un continente que no está para que le cuenten historias, sin desmeritar a la novela, que muchos novelistas nuestros también se pasearon y se pasean por el microrrelato.

Como dice Obligado, “hay en su espíritu de fragmento una rebelión contra la literatura convencional, y en su transgredir los tópicos una ironía sobre nuestra época. Así se alzan contra la verbosidad, la avalancha informativa, la vacía superabundancia de nuestra cultura. Estas inflamaciones de lo breve son asalto poético, efecto instantáneo, golpe al mentón”.

Asalto poético, cabe tanta poesía en un solo hiperbreve que llegan sus fronteras a calentarse al rojo vivo, como en este final de Aderson Imbert: “Entonces el unicornio, al verse reconocido, se arrodilló ante la muchacha”; o Juan José Arreola: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones”. Junto a Monterroso, Julio Cortázar con sus *Historias de cronopios y de famas* ha sido quien quizás más ha impactado en el estilo y en la existencia misma del microrrelato latinoamericano. Metafórico, fantasioso, falsamente surrealista a veces, Cortázar lanza un reto imparables a los actuales y futuros escritores de microrrelatos.

El escritor argentino incorpora al relato hiperbreve personajes imaginarios recurrentes, cronopios, esperanzas y famas, que le permiten, más que contar, ilustrar, como en instantáneas fotográficas, momentos en los cuales la sutileza de la situación puede escapar a la sensibilidad más aguda y que, en diez o quince líneas, quedan fijados para toda la literatura.

¿Por qué textos tan breves? Algunos autores se justifican diciendo que cada microrrelato es sólo el inicio de una gran novela que no han podido o querido continuar; otros, provenientes del periodismo, han intentado la literatura influenciados por el formato y por el hábito o reflejo condicionado de la información corta e impactante. Para otros es una simple diversión entre dos grandes volúmenes; pero la mayoría de los escritores de microrrelatos aman el arte de la brevedad y lo combinan con un gusto casi malsano por la ironía y la sátira de costumbres y comportamientos humanos, a veces atribuidos a seres imaginarios (de nuevo Cortázar) y otras a animales o fenómenos de la naturaleza a los que se imputa comportamientos humanos (de nuevo Monterroso). Una cantidad considerable están escritos en primera persona, produciendo un mejor efecto de proximidad con el lector.

El relato hiperbreve va con el lector en el tren, el autobús, el avión o la sala de espera. Es seguro que

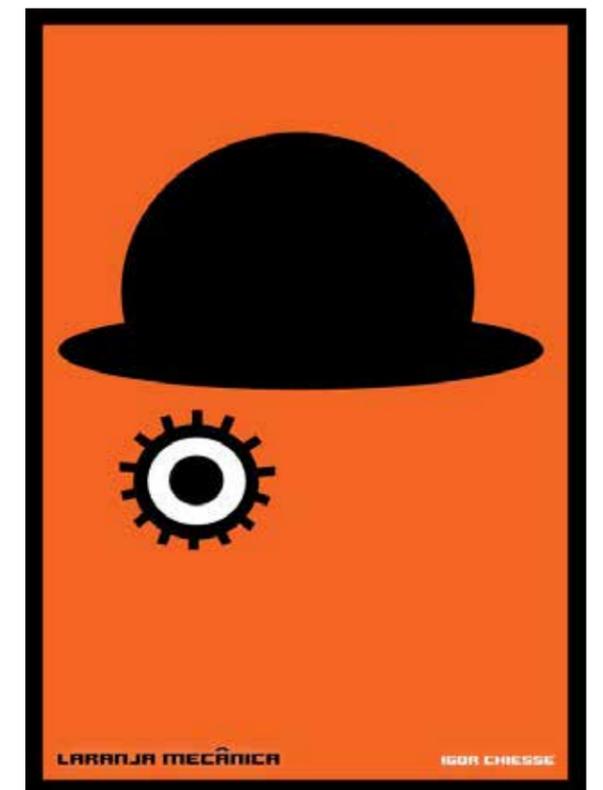
abrir la primera página de *Los Buddenbrook* mientras esperas a que te llame el dentista, no ayuda mucho a la concentración. El microrrelato no tiene primera página, es primera página, y muchas veces única. Inicio y final de esa novela cuyas otras cuatrocientas noventa y nueve páginas están a cargo de un lector activo, nervioso y creador, que va escribiendo la historia con el autor a medida que recorre las breves líneas que lo separan del impacto final. No deja de ser cuento ni novela, pero va más allá en la insolencia de su brevedad; cuenta toda una historia sin necesidad de extenderse. Se proyecta, por breve, más en lo extratextual, en lo que no es, como este delicioso texto de Cortázar:

Y después de hacer todo lo que hacen se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.

Fuentes:

Obligado, Clara (editora). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Editorial Páginas de Espuma, Madrid, 2002.

Sánchez Dragó, Fernando. Entrevista con Augusto Monterroso en programa Negro sobre blanco, Televisión Española, 1999.



▲ Brevedad en la esfera gráfica. Arte minimalista a propósito del filme *La naranja mecánica*.

Reseña literaria

Por María de los Ángeles Barrera Jofré

Borges frente al espejo

En *El hacedor*, su libro más íntimo según sus propias palabras, el escritor argentino Jorge Luis Borges, escribe con maestría sobre sus obsesiones. Descubrimos en sus relatos breves y en los poemas, temas recurrentes como los espejos, el tigre de Malasia, el laberinto, la mitología griega y la Historia.

Escrito en 1960, reúne pequeños ensayos y variada poesía. Nos invita a deambular por el universo de esta sólida pluma argentina, a tramsutar las parábolas, a descifrar cada tropo y a distinguir las convergencias. Como se ha descrito, es el libro más personal del autor que, junto a *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), conforman la trilogía borgiana por excelencia.

Por extensión, hacedor significa dios y es así como se muestra el autor, creador de su propio universo entre espejos, manejando el tiempo, articulando la palabra a su antojo, pero nunca al azar. Estudioso, lector hambriento de la Historia, de las mitologías, de las batallas libradas.

Jorge Luis Borges, nació el 24 de agosto de 1899. Con su familia de origen vivió los avatares de la Primera Guerra Mundial en Suiza y en España, donde empezó a escribir. De regreso a Buenos Aires se insertó en el ambiente cultural de los años 20, fundando las revistas *Prismas* y *Proa*. Fue con *Borges y yo*, texto en el que se desdobra para descubrir el acierto de ser Borges y cómo cada palabra se transforma en metáfora, dulce a veces, ingeniosa las más, sensual, articulando nuevas formas.

En ese ensayo relata la dualidad entre el escritor, al que se refiere como "Borges", y la dimensión más privada o personal presentada simplemente como "Yo". Y es aquí donde, enfrentados ambos, delinea de una forma magistral la aparición del *doble opuesto* y al mismo tiempo complementario. El yo alimenta al escritor, al profesor universitario y reconocido autor, con sus gustos, preferencias, caminatas, lecturas, héroes mitológicos o generales de batallas de

siglos antes. Sin embargo, esta confrontación no es tal; el Yo asume la tarea ordinaria para que el Escritor emerja extraordinario. El Yo que se refleja ante el espejo a pesar de la progresiva ceguera, que no limita al lector voraz y contemplativo de la realidad en la que está inmerso, permite ante todo que sea capaz de imaginar y crear, susurrado por Calíope, aquello que en suma reconocemos como universo borgiano. La concordancia entre lo que él diferencia de "Borges" y "yo", es en definitiva lo que le ha valido ser reconocido como maestro de la ficción contemporánea.



Título: *El hacedor*
Autor: Jorge Luis Borges
Editorial: De Bolsillo
Lugar de edición: Buenos Aires
Año de edición: 2011
Género: Relatos, poemas y ensayos
ISBN: 978-987-566-724-2

inéditos

Que te mate un rayo

José María Zonta

Y moriré mucho antes que tú.
Bunbury

Ya sabes lo que dicen, puede que te mate un rayo saliendo de este poema, pero si todo sale bien, yo moriré primero. Y te quedará el planeta entero, los derechos de autor de mis libros, y como la Kodama le dice Borges a Jorge, te referirás a mí como Zonta. Cuando me haya ido quiero que mastiques despacio, que te pongas vestidos blancos, y que salgas, no te quedes en esta casa que no terminamos de decorar porque siempre fue la guerra entre mi amor por los espacios y tu amor por los muebles. No hagas nada en mi honor, no hagas lo que a mí me gusta que hagas. Cuando esté muerto, amor, mátame en ti. Es mi única manera de sobrevivir aquí. Los cuentos son ciertos, estuve equivocado toda mi vida: sí existe el más allá, el cielo y el infierno. De dios nadie sabe nada, esto está administrado por una corporación. Por fortuna yo hice méritos, rompí platos, me metí contigo y eso me asegura la Suite 24 del infierno. En el infierno no hay un calor como el de tu cuerpo. Nunca me perdonarás que haya muerto, tomar un vuelo sin ti fue renunciar a mi amuleto. Parte la cama con un hacha, haz un librero con mi mitad. Me gustaría conocerte viuda, joven, bonita y rica. No gastes en médiums, no tengo nada que revelarte, fuiste la única desde que te vi. Cuando en la casa encuentres lo que yo perdí y estuve buscando, no será tarde. Yo no soy esa sombra, amor, ese éter, ese vapor, no soy ese fantasma, soy quien cambia el orden de las canciones, quien empaña los espejos cuando sonrías, soy quien madura para ti los campos de maíz, porque aún desde aquí sigo empeñado en hacerte feliz. De lo que dejé publica lo que quieras, reediciones, antologías, con la condición de que las ganancias vayan a la Fundación "Que nunca te falte un Jack Daniels". Y sigue, amor. Sigue hasta el fondo, hasta que un rayo te mate, hasta que me alcances.



José María Zonta (San José, 1965)

Poeta costarricense. Ha recibido, entre otros, los siguientes galardones:

Premio Joven Creación (Costa Rica) con *La noche irreparable* (su primera novela); Premio Internacional Gabriel Celaya (España), con *Los elefantes estorban*; Premio Nacional (Costa Rica) y Latinoamericano Educa con *Tres noviembre*; Premio Nacional (Costa Rica) por *Lobos en la brisa*; Premio de Poesía Ciudad de Irún (España) con *Casarsa*; Premio Hispanoamericano de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz (México) con *El libro de la decadencia*; XXIV Premio Internacional de Poesía Antonio Oliver Belmás (Cartagena, España) con *La casa de la condescendencia*; XII Premio Literario Luis García Berlanga (Alicante, España) con el ensayo *Zapatos descalzos*; Mención honorífica en el Premio Pablo Neruda (Temuco, Chile), por *La gramática de Anna O*; Premio Iberoamericano Juegos Florales (Tegucigalpa) con *El libro de los flamings*; Premio Italia, modalidad Literatura, al conjunto de su obra (Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia); Premio Iberoamericano Entreversos (Caracas, Venezuela) por *La dinastía de bambú*; Premio Internacional Miguel Acuña de Poesía (México) con *Antología de la dinastía del otoño*.

La palabra es el hombre

John Steinbeck

Discurso ante la Academia Sueca, al recibir el Premio Nobel de Literatura 1962
(traducción de Maribel García Morales)

Agradezco a la Academia Sueca que haya encontrado mi trabajo digno de honor tan alto. En mi corazón puedo albergar alguna duda sobre si merezca el premio Nobel por encima de otros hombres de letras, a quienes tengo respeto y reverencia, pero no hay cuestionamiento alguno del placer y orgullo que siento al recibirlo.

Es costumbre que el destinatario del premio presente un comentario personal o erudito respecto a la naturaleza y orientación de la literatura. Sin embargo, en este momento especial, pienso que estaría bien referirme a los elevados deberes y responsabilidades de los escritores.

Es tal el prestigio del premio Nobel y del lugar en donde ahora me encuentro, que me siento con vigor, no para chillar como un ratón agradecido y apoloético, sino para rugir como un león orgulloso de mi profesión y de los grandes y buenos hombres que la han ejercido a través del tiempo.

La literatura no se promulgó por un pálido y estéril ministerio crítico que canta letanías en iglesias vacías, ni es un juego para elegidos, mendicantes o fanfarrones de anémica desesperanza. La literatura es tan vieja como el discurso; creció fuera de toda necesidad humana, y no ha cambiado excepto para ser más necesaria.

Los poetas, los escritores no están aislados ni son exclusivos. Desde el principio sus funciones, deberes y responsabilidades han sido decretadas por nuestra especie.

La Humanidad ha estado atravesando un gris y desolado momento de confusión. Mi gran predecesor, William Faulkner, aquí mismo, se refirió a él como una tragedia de miedo universal tan prolongado que sostuvo que no existe otro problema que el del espíritu; así que sólo el corazón humano en conflicto tendría el valor para escribir sobre él.

Faulkner, más que la mayoría de los hombres, era

consciente de la potencia humana así como de su debilidad. Él sabía que la comprensión y la superación del miedo son una gran parte de la razón de ser del escritor.

Esto no es nuevo. La antigua misión del escritor no ha cambiado. Él se encarga de exponer nuestras numerosas y dolorosas faltas y fracasos, sacando a la luz nuestros oscuros y peligrosos sueños con el propósito de mejorarlos.

Además, el escritor está delegado para revelar y celebrar la comprobada capacidad del hombre por la grandeza del corazón y del espíritu –para la valentía en la derrota– para el valor, la compasión y el amor. En la guerra interminable contra la debilidad y la desesperación, éstas son las banderas luminosas de esperanza y de lucha.

Yo sostengo que el escritor que no crea apasionadamente en la perfección del hombre, no tiene oficio ni pertenencia a la literatura.

El miedo universal de ahora es el resultado de nuestros adelantos respecto al conocimiento y manipulación de ciertos elementos peligrosos del mundo físico.

Es verdad que en otros niveles del entendimiento este paso no se ha dado todavía, pero no existe ninguna razón para presumir que no se pueda hacer, o mantener el impulso. De hecho, una parte de la responsabilidad del escritor es asegurarse de que así sea.

En ocasiones la derrota y la extinción casi han resultado ciertas, pero ante la extraordinaria y ya larga historia de la humanidad enfrentada a sus enemigos naturales, seríamos pusilánimes y tontos si abandonáramos el campo de batalla en la víspera de nuestra más grande y potencial victoria.

Por tanto, he estado leyendo la vida de Alfred Nobel, un hombre solitario, dicen los libros, un pensador. Él perfeccionó la liberación de fuerzas explosivas capaces de hacer el bien, o de engendrar la devastación, sin remedio, sin el gobierno de la conciencia o del buen juicio.

Nobel vio algunos de los crueles, sangrientos y malos usos de sus invenciones. Pudo, incluso, haber previsto el resultado final de su experimento –la última explosión–, el advenimiento del apocalipsis. Algunos dicen que se volvió cínico, pero yo no lo creo, pienso que se esforzó por concebir un control, una válvula de seguridad. Y creo que finalmente la encontró en la mente y en el espíritu humanos. Para mí, su pensamiento está claramente expresado en el nivel de estos premios, que se entregan para ensanchar y proseguir con el conocimiento del hombre y de su mundo, con el entendimiento y la comunicación que son funciones de la literatura, y para demostrar la capacidad de paz, fin último de todos.

No han transcurrido cincuenta años de su muerte, y la puerta de la naturaleza se abre para nosotros viéndonos abocados al peso terrible de elegir.

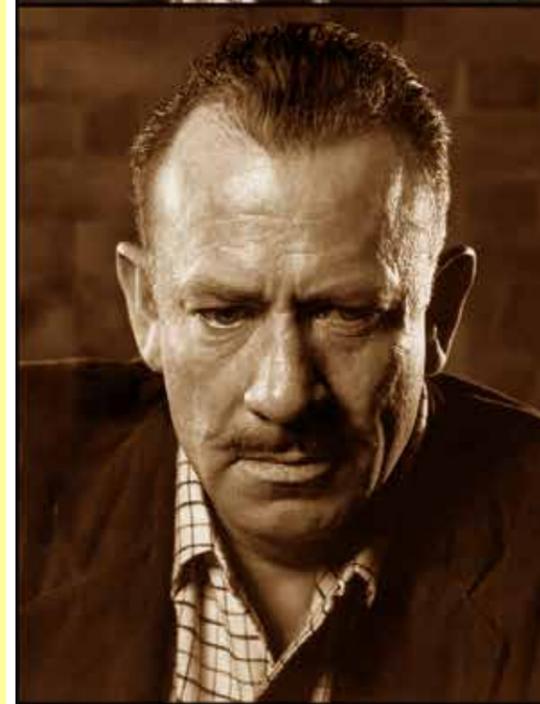
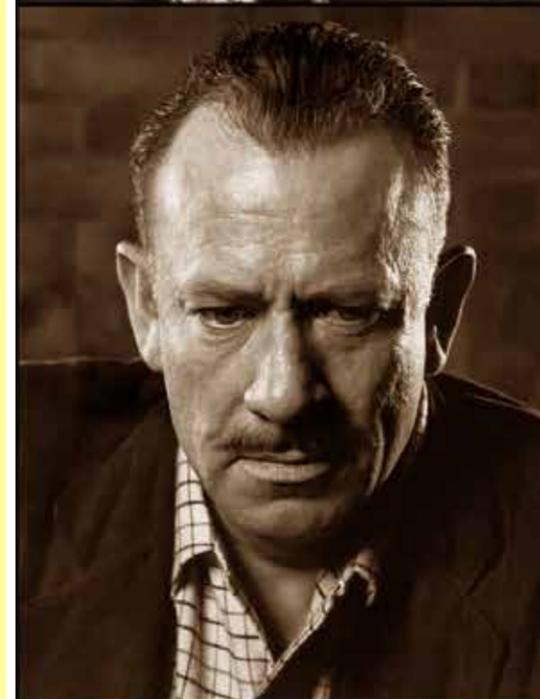
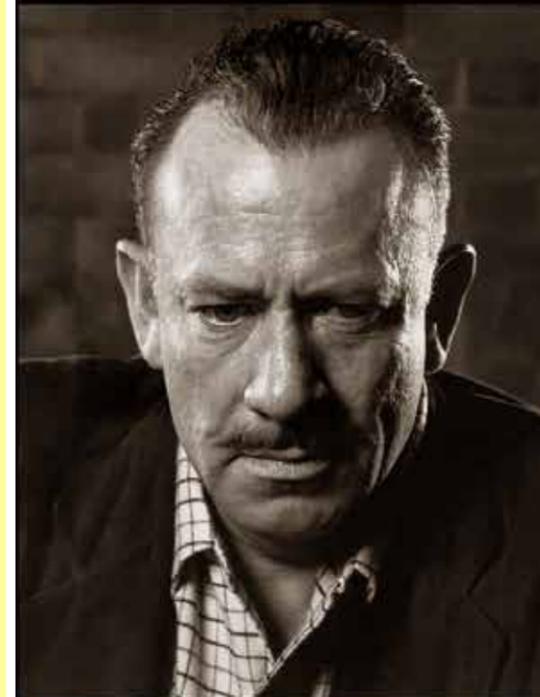
Hemos usurpado muchos de los poderes que alguna vez atribuimos a Dios. Temerosos y poco previsivos, asumimos el señorío sobre la vida y la muerte en el mundo entero, de todas las cosas vivientes.

El peligro, la gloria y el arbitrio descansan finalmente en el hombre. La prueba de su perfección está a la mano.

Habiendo tomado el poder divino, debemos buscar en nosotros la responsabilidad y la sabiduría que alguna vez imploramos confiando en que alguna deidad las pudiera conceder.

El hombre ha llegado a ser, para sí mismo, su mayor amenaza y su única esperanza. Así que hoy bien puede parafrasearse a San Juan, el apóstol: *En el fin está la Palabra, y la Palabra es el Hombre –y la Palabra está con los Hombres–.*

John Steinbeck. Fotografía de Philippe Halsman, 1953. ►



La tinta de...

Autores nacidos en agosto

Una vez acallados los aplausos comenzaron a cantar a coro una canción de despedida, al tiempo que el barco comenzaba a alejarse lenta y silenciosamente. Fue lo más emocionante de todo el acto; ese bote que se alejaba lentamente, perdiéndose en la llovizna, mientras seguían llegando los acordes de la canción entonada por todos. Parecía algo soñado, pero era, sin embargo, real, creado y embellecido por el cariño, por el sentimiento de amor a la humanidad que nos unía a todos.

Alberto Granado, *Con el Che por Sudamérica*.

Primero censuraron las revistas de historietas, las novelas policiales, y por supuesto, las películas, siempre en nombre de algo distinto: las pasiones políticas, los prejuicios religiosos, los intereses profesionales. Siempre había una minoría que tenía miedo de algo, y una gran mayoría que tenía miedo de la oscuridad, miedo del futuro, miedo del presente, miedo de ellos mismos y de las sombras de ellos mismos.

Ray Bradbury, *Usher II. Abril de 2005 - Crónicas marcianas*.

Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: para localizar el libro a, consultar previamente un libro b que indique el sitio de a. Para localizar el libro b, consultar previamente un libro c, y así hasta lo infinito... en aventuras de éstas, he prodigado y consumido mis años.

Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*.

Tenemos una mente hambrienta que pide conocimiento de todo lo que nos rodea, y cuanto más adquirimos, más es nuestro deseo; cuanto más vemos, más somos capaces de ver.

María Mitchell, *Life, Letters, and Journals*.

Nuestro problema, desde el punto de vista de la psicología y desde el punto de vista de la epistemología genética, es explicar cómo la transición se hace de un menor nivel de conocimiento a un nivel que se juzga ser mayor.

Jean Piaget, *El desarrollo de la noción de tiempo en el niño*.

Bajo las dictaduras de Europa Oriental la pobreza era un instrumento al servicio de la opresión, como la policía secreta, el ejército o el partido. Creo que así mismo es en los estados teocráticos. A la pobreza se añade el analfabetismo. A decir verdad, el analfabetismo en Rumania no era tan alto; la mayoría de las personas sabían leer y escribir. Pero de qué sirve eso si la mayoría no entendía absolutamente nada. Conocían las letras, pero cuando has sido educado para no pensar, eres analfabeto de otra manera.

Herta Müller, en entrevista con el periodista cubano Carlos Aguilera.

Con las polleras arrolladas en torno a las piernas, en cuclillas junto al canal, doña Clara lavaba afanosa. A fuerza de años y de disgustos tenía ciertas inocentes manías, como: hablar sola, ofrecer en sus angustias padre nuestros y rosarios a toda la Corte Celestial, no reír en viernes porque en caso contrario había de llorar en domingo, dejar los zapatos cruzados al acostarse para ahuyentar al Malo... Hablaba sola esa mañana, aprovechando los momentos de indignación para apalearse con furia la ropa.

Marta Brunet, *Montaña adentro*.

Ojo con el libro

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

La gran extranjera. Michel Foucault

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/trbgq9wshd3kp0c/Foucault_LaGranExtranjera.pdf?dl=0



Foucault elige leer de modo magistral y estratégico la literatura y la historia de la cultura, indagando en la relación entre narrativa y locura a partir del análisis de obras de Shakespeare, Cervantes, Diderot, Faulkner y Sade.

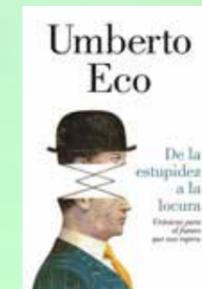
“Si la locura es lo otro de la razón y por lo tanto lo que nos permite vislumbrar sus contornos históricos, la literatura es ese discurso capaz de expresar el orden del mundo en un momento dado y, a la vez, su dimensión de exceso, de desborde”. Foucault explora, a partir de los personajes de Sade, el vínculo entre texto, deseo y verdad.

En palabras de Grado Cero Prensa, este volumen “recupera ensayos escritos entre 1963 y 1971, todos teniendo a la literatura como principal objeto de estudio. La obra se compone por cuatro conferencias impartidas por Foucault, aunadas a un formidable ensayo introductorio realizado por

Edgardo Castro, probablemente uno de los estudiosos latinoamericanos de la obra de Foucault más conocidos a nivel global”.

De la estupidez a la locura. Umberto Eco

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/krq78xmdm8hpnk7/Eco_DeLaEstupidezALaLocura.pdf?dl=0



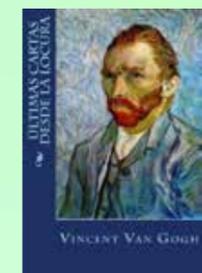
Poco antes de morir, Umberto Eco (1932-2016) entregó a la imprenta esta amplia selección de sus crónicas periodísticas escritas desde 1985.

Su editor lo presenta como una variedad de temas que: “van de sus reflexiones sobre el poder a la humana sed de prefacios; de Salgari a Verne, pasando por Harry Potter, De Amicis, Oliver Twist y James Bond; de la meditación sobre el teléfono fijo al móvil; del futuro asegurado de los libros convencionales al uso de la Internet en los modelos educativos, no como un sustituto de libros y maestros, sino como acompañantes del proceso de aprendizaje, donde lo importante, más que acumular, es discriminar”.

“Ir de la mano con la lucidez y el humor de Umberto Eco en esta aventura es un privilegio que no pudieron compartir con nosotros nuestros antepasados”, señala el periódico mexicano La Jornada.

Últimas cartas desde la locura. Vincent Van Gogh

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/6bhv7urbv9ev087/VanGogh_UltimasCartasDesdeLaLocura.pdf?dl=0



Las cartas que conforman esta obra abarcan desde 1888 hasta el día de su muerte, fecha en que se encontró la última. Todas ellas muestran una situación furiosa y desesperada de la actividad del artista, así como el deseo de sobrevivir a las graves crisis que le agobiaban. Esta correspondencia entre los dos hermanos es el único punto de apoyo en la lucha contra las dos grandes realidades existenciales de Vincent: la pintura y la esquizofrenia.

Además de la imagen de artista extremo que devuelven estas cartas, demuestran también que el pintor no estuvo solo y que su compenetración con Theo nunca se debilitó. Las misivas fueron una forma de confesión laica, interrumpida sólo por el suicidio de Van Gogh. “A pesar de mi torpeza, o tal vez por ello, por lo que aparento ser ante los demás: una nulidad, un tipo raro, o un ser humano desagradable sin un lugar propio en el mundo, deseo mostrar el verdadero corazón de ese ser extraño”, escribe en agosto de 1880. Dos meses antes había admitido ser “un hombre de pasiones, capaz de hacer tonterías que luego lamento”. Más adelante, reconoce sueños como éste: “Quiero que la gente pueda decir que ese hombre, yo mismo, siente a fondo las cosas”.

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.