

HIJOS DE ÁFRICA

- NANA KOFI ACQUAH. EL COLOR DEL CONTINENTE NEGRO
- MATONGE. ESTILO Y PRESENCIA AFRICANA EN BRUSELAS
- ERNESTO CHE GUEVARA Y LÉONIE ABO: VIDAS PARALELAS EN LA INDEPENDENCIA DEL CONGO
- LA OTRA ÁFRICA. CULTURA Y REDENCIÓN EN EL CARIBE
- CESARIA ÉVORA, LA REINA ETERNAMENTE DESCALZA

• M.C. ESCHER, TRANSFORMACIÓN Y PARADOJA • MARCELA SAID, UN CINE QUE DETONA PREGUNTAS • JIM MORRISON BAJO EL PRISMA DE BENITO MARTÍNEZ
• MUERTOS QUE HABLAN. BOMBAL, RULFO, GARCÍA MÁRQUEZ • ALDOUS HUXLEY. PERCEPCIÓN DE LA PERCEPCIÓN • UN ENSAYO DE GEORGE STEINER



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 Ángeles Barrera, Santiago de Chile
 Marcelo Escobar, Santiago de Chile
 Florencia Martini, Bruselas, Bélgica
 Hernán Ortega Parada, Olmué, Chile

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:



Retrato de un agricultor en Wenchi, Región de Brong-Ahafo, Ghana.
 Fotografía de Nana Kofi Acquah.

EDITORIAL

África es una tierra cuya historia va de la mano con el devenir del hombre sobre la Tierra. Ella habría visto a los homínidos evolucionar hasta convertirse en fabricantes de herramientas y en seres que aprenden y transmiten su conocimiento. Las variaciones climáticas y las consecuentes oleadas migratorias fueron determinando la mixtura de sus lenguas y culturas, desde sus orígenes.

África es una y es muchas. En ocasiones por su diversidad geográfica, en otras por el predominio de uno u otro grupo humano, de una u otra religión y, más recientemente, por invasiones de una u otra potencia, su unidad se quiebra, se reinventa y se vuelve a quebrar. Es el continente que registra los más altos índices de miseria y desnutrición; en su más estratégico y codiciado territorio, llamado el cuerno, cuna de la humanidad, un cuarto de la población requiere de ayuda humanitaria, no para vivir mejor, sino simplemente para no morir. Al sur del mismo continente, quien encuentre unas cuantas piedritas llamadas diamantes, podría comprar un país entero. Es también la tierra que ha visto partir, no una, sino muchas veces, arrancados por la fuerza y la codicia del hombre *civilizado*, a sus hijos e hijas rumbo a la esclavitud en ultramar.

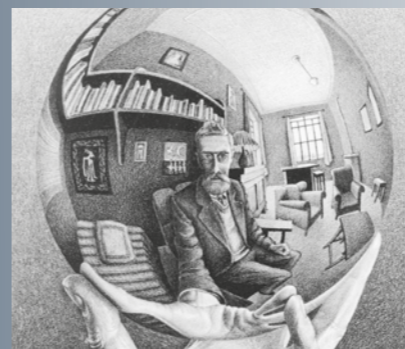
Retazos mínimos de una realidad inabarcable se vislumbran apenas en algunas semblanzas: la vida, el trabajo y el quehacer de unos pocos hombres y mujeres que el resto del mundo conoce porque salieron de su tierra. Es lo que persigue la presente edición: conocer algo de África a través de sus hijos, de sus sueños y alegrías, de sus más vívidas tradiciones, de sus ritmos, su cultura, de su pujanza y de su búsqueda de un lugar sobre la Tierra.

Complementan el tema nuevos artículos sobre cine, plástica, literatura, música. Porque en AguaTinta hay opinión, divulgación, creación; hay reportajes, ensayos, entrevistas, nuestras secciones habituales y, siempre, la porfiada invitación a no bajar los brazos, a informarse, a seguir creyendo que para acercarse al conocimiento y a la comprensión de otras realidades, hay que tomarse la molestia.

E, idealmente, compartir lo aprendido.

revista@aguatinta.org

N
Ó
C
I
C
I
D
E
E
A
S
E
N



4 ❖ M. C. Escher.
Transformación y paradoja



12 ❖ Acquah. El color del continente negro



22 ❖ Marcela Said: un cine que detona preguntas



26 ❖ Matonge. Presencia africana en Bruselas



30 ❖ El Che y Abo en la independencia del Congo



33 ❖ Cultura y redención en el Caribe



38 ❖ Cesaria Évora, la reina eternamente descalza



42 ❖ Jim Morrison bajo el prisma de Benito Martínez



45 ❖ Muertos que hablan. Bombal, Rulfo, G. Márquez



52 ❖ Cuando el rayo habla, dice oscuridad

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

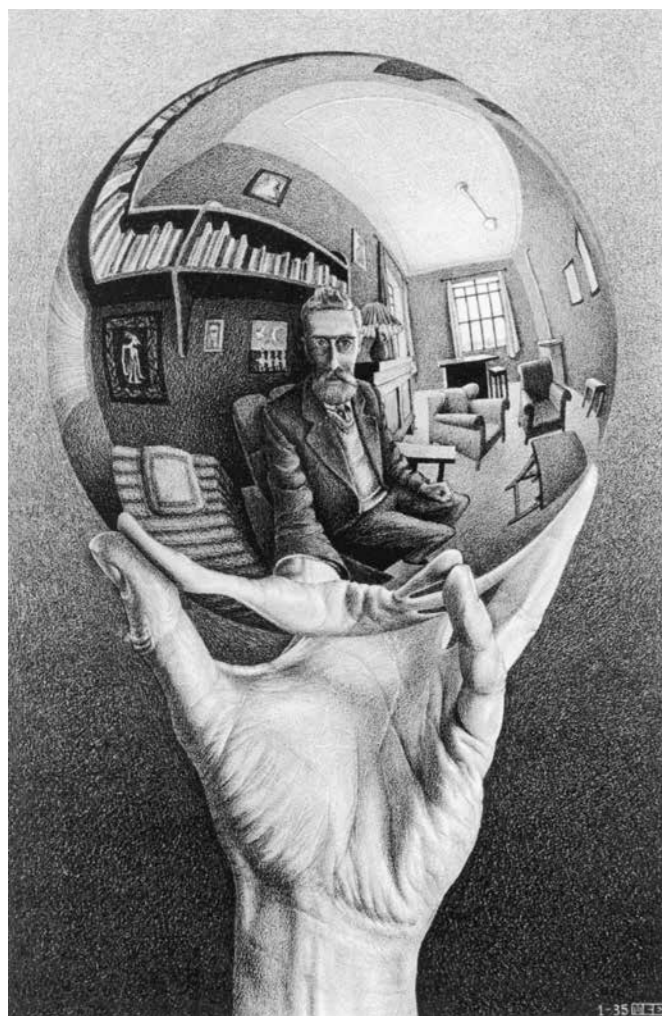


M. C. Escher. Transformación y paradoja

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Las figuras imposibles imaginadas y llevadas al papel por este artista neerlandés, así como sus patrones perpetuos, tuvieron como antecedente una etapa de representación realista cuyo principal foco eran ricas y complejas edificaciones, y se explican por la comunión de sus estudios de arquitectura, una capacidad de observación casi obsesiva y su afición por la división regular del plano, que se dejan ver en su obra.

En alguna medida, Escher plasmó la Ley de Conservación de la Materia, de Lavoisier: nada se crea ni se pierde, sólo se transforma, y anticipó la de la Fractalidad de Mandelbrot. Un buen botón de muestra es su obra *Metamorphosis III* (6800 mm x 192 mm), xilografía desarrollada entre 1967 y 1968, en verde, rojo y café rojizo, montada en lienzo a partir de 33 bloques y parcialmente pintada a mano, cuya reproducción se inicia al pie de esta plana y concluye ocho páginas más adelante.

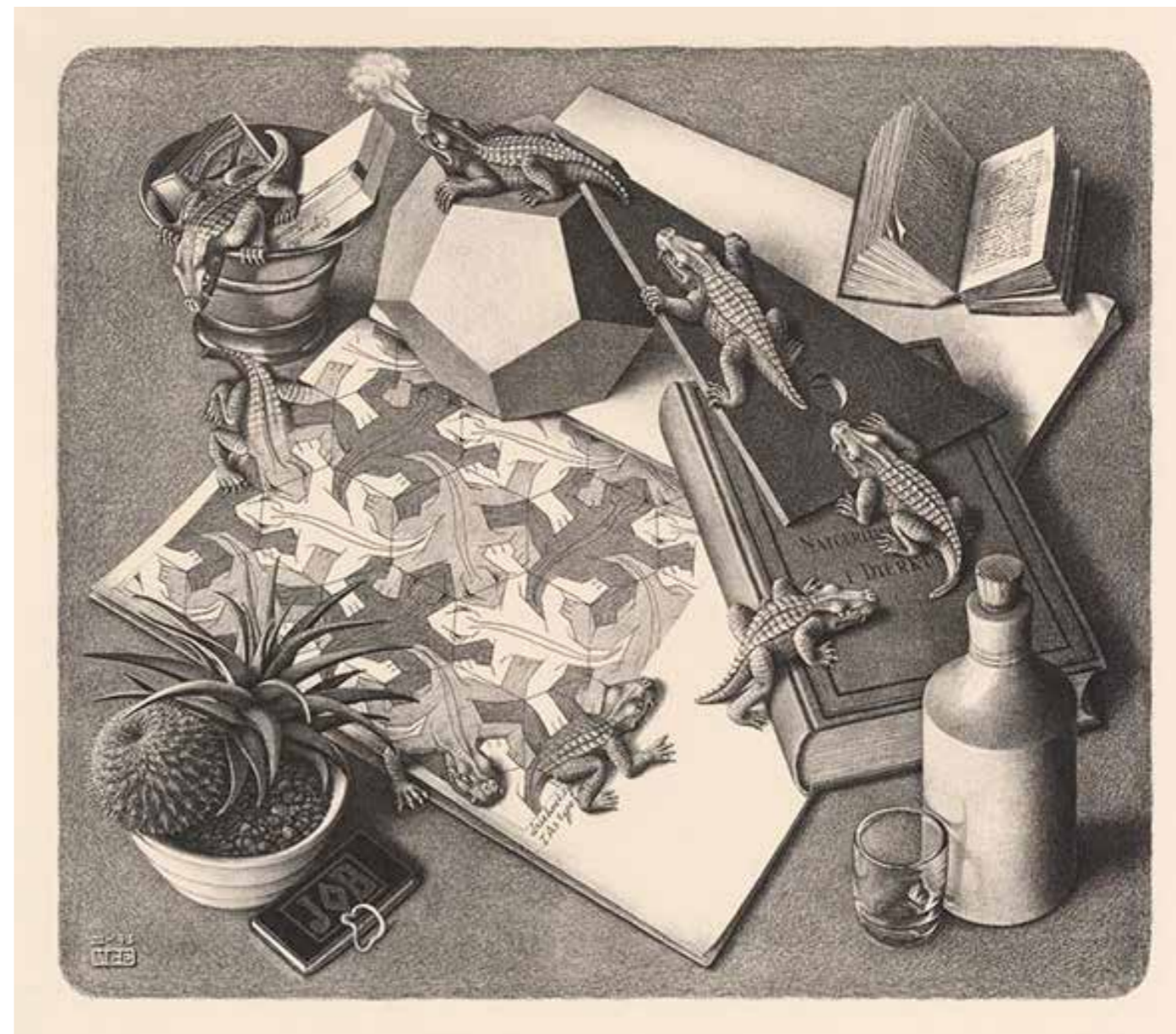


▲ *Hand with Reflecting Sphere*. Litografía (213 mm x 318 mm), 1935.

Teselado es un término que describe la técnica según la cual los trazos de un diseño cubren todo el plano; es decir, cada intersticio entre un objeto y otro es ocupado por una nueva forma. Todo es figura y fondo a un tiempo. O, expuesto de manera distinta, se trata de la absoluta abolición del fondo, al menos en el sentido clásico de un vacío o semivacío que sustenta lo ilustrado.

Muchos, al proyectar mentalmente una imagen que responda a esa descripción, tendrán en mente un dibujo de Maurits Cornelis Escher, sea que lo sepan o no. Y es que si hay alguien que elevó dicha técnica a su máxima expresión fue este artista plástico nacido en Leeuwarden, en 1898, y fallecido en Hilversum, en 1972. Su obra es una de las más difundidas del arte del siglo XX, y reproducciones de su autorretrato *Mano con esfera reflectante* [a la izquierda de estas líneas], o de *Manos dibujando*, o de alguna de sus muchas ilustraciones de reptiles que se repiten a modo de patrón por todo el folio, hay en millares de hogares en el mundo. Con sus perspectivas imposibles, en que la tridimensionalidad de las estructuras arquitectónicas tiene leyes propias, lo cóncavo es convexo y lo que sube también baja, ocurre algo similar: se han vuelto parte del imaginario de nuestro tiempo.

Conocido como M. C. Escher más que por su nombre completo (de hecho, firmó sus obras simplemente como MCE), fue hijo del ingeniero hidráulico George Arnold Escher que le instó a matricularse en 1919 en la Escuela de Arquitectura y Artes Decorativas de Haarlem, pese a no haber sido nunca un buen estudiante. Muy por el contrario, consideraba la escuela una pesadilla; en la secundaria sólo disfrutaba las clases de dibujo, a cargo de F.W. van der Haagen, quien le instruyó en el grabado en linóleo. La habilidad del muchacho fue igualmente



▲ *Reptiles*. Litografía (385 mm x 334 mm), 1943.

detectada y estimulada más tarde por Samuel Jessurun de Mesquita, su profesor de Artes Gráficas en Haarlem, por lo que apenas unas pocas semanas después de iniciados sus estudios, Escher comunicaba a su padre que abandonaba la arquitectura para convertirse en discípulo de De Mesquita. Éste ejerció gran influencia en el desarrollo artístico del joven y amplió su horizonte de técnicas gráficas.

En 1922 viajó a Italia por las que serían unas breves vacaciones, pero se prendó de la riqueza de sus soleados paisajes naturales y arquitectónicos, de modo que se quedó a vivir y a recorrer buena parte de ese país. Realizaba largas caminatas observando, tomando notas y haciendo

bosquejos que luego dibujaba cuidadosamente y convertía en grabados sobre madera, litografías o xilografías, técnicas que dominan su obra.

También en Italia conoció a Jetta Umiker, con quien contrajo matrimonio en 1924 y con quien tuvo tres hijos. Se instalaron en Roma por los siguientes once años. George, su primogénito, recuerda en una entrevista que esta fue una época de grandes aprendizajes para él y sus hermanos. Cada domingo el padre los guiaba en extensos recorridos en los que les hacía notar hasta el más pequeño detalle de las edificaciones romanas, por entonces su principal objeto de representación.



▲ *San Gimignano*. Xilografía (483 mm x 289 mm), 1923.



▲ *The First Day of the Creation*. Xilografía (377 mm x 280 mm), 1925.



▲ *Pineta of Calvi*. Xilografía en escala de grises (468 mm x 357 mm), Córcega, 1933.

Obsesión por los patrones

No obstante, fue su viaje a España esa misma década lo que marcó para siempre la obra de M.C. Escher. Se vio simplemente deslumbrado por los mocárabes de yeso del Palacio de la Alhambra y el Generalife, en Granada, sitio que visitó dos veces para contemplar los prismas y patrones geométricos característicos de las colosales piezas del arte islámico nazarí. Es más que evidente la relación entre lo observado en dichas construcciones y el trabajo que inicia entonces: obras que respondieran a esa misma composición de formas interrelacionadas.

Este descubrimiento estético no impidió que siguiera dando cuenta de los escenarios de Italia, pero acrecentó en el artista su interés casi obsesivo por el estudio de las formas, la relación fondo-figura, las perspectivas y el volumen de los cuerpos. En 1935, en gran medida debido al clima político que antecedió a la Segunda Guerra Mundial, dejó Italia para trasladarse a Suiza donde permaneció dos años. Durante su estadía allí, se volcó a la abstracción y realizó 62 del total de 137 dibujos de división regular del plano que hizo en toda su vida: series de reptiles, aves, caballitos de mar, en solitario o combinados; de bufones, de cuadros y cubos. Muchas de estas obras regulares pueden disponerse en orientación vertical u horizontal indistintamente; no hay una discriminación clara entre arriba y abajo, ni entre derecha e izquierda. Era un tema que le apasionaba y al que se entregó entonces, pues, según se señala, el frío clima desincentivó sus paseos al aire libre y la representación de los exteriores.

El miedo al vacío y la metamorfosis

Se mudó luego a Bélgica, donde residía cuando estalló finalmente el conflicto bélico. El nuevo escenario propició aun más el encierro del artista y el teselado se hizo protagonista de su obra. La crítica pictórica y la historia del arte usan la expresión latina *horror vacui* ('miedo al vacío'), acuñada por el italiano Mario Praz, para explicar lo que subyace a las diversas manifestaciones de teselación vistas en los motivos artísticos desde los celtas, pasando por el arte islámico, el bizantino y el de culturas precolombinas –en especial en composiciones geométricas–, hasta el Barroco y el Rococó europeos.

Característico de este período del teselado de Escher es el paso de estos universos fractales, hacia figuras que se complementan, como cuando divide el cuadro en cielo y mar y llena la mitad superior con aves, cuyo fondo deviene, hacia la mitad inferior, en figuras de peces (serie *Cielo y agua*). Pero evolucionó también hacia figuras que se transforman. Ejemplo emblemático de esto último es la xilografía *Día y noche*, una peculiar forma de representar el paso del tiempo en que la pérdida de regularidad en la división del plano tiene por objeto poner de manifiesto

el cambio –que es, en definitiva, la única constante en la naturaleza–.

Es importante señalar, no obstante, que ésta no constituyó nunca una especial fuente de inspiración para Escher, como tampoco lo era el hombre; si bien solía representar figuras y objetos naturales en sus obras, era para ser dispuestos en composiciones por completo artificiales. De alguna forma, lo que buscaba el artista holandés era plasmar en sus grabados su propio intelecto, las relaciones matemáticas que establecía entre los objetos y no su disposición en la naturaleza.

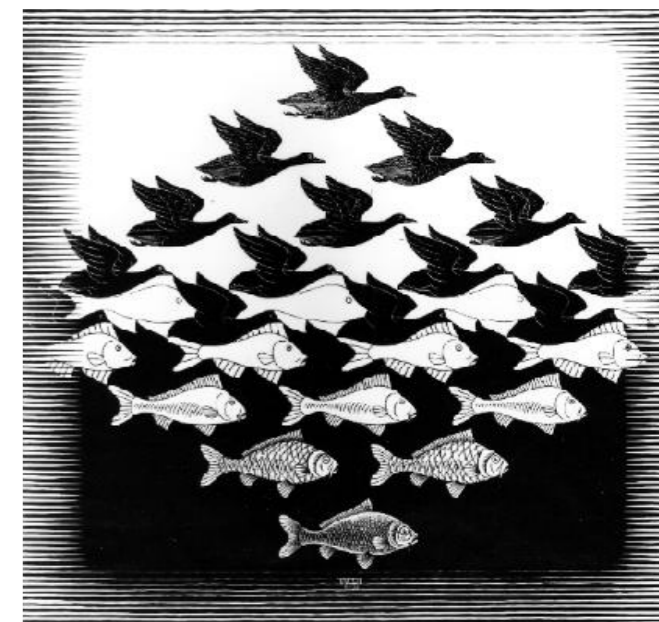
En 1941, regresa a Holanda y se instala en Baarn. Allí cuenta durante la siguiente década con el apoyo financiero de sus padres y vive un período muy productivo en el que continúa profundizando en la división regular del plano y en el que tiene lugar un hecho muy significativo: M.C. Escher comienza a centrar su atención en sí mismo y en su proceso creativo. Surgen entonces obras como *Reptiles* [página 5], donde su propio dibujo es retratado sobre una mesa en la que se ven otros elementos característicos de un escritorio de trabajo, pero sobre los cuales caminan los reptiles que salen de su dibujo, en un interesante juego de dos planos. Otro ejemplo es *Tres esferas II*, litografía de 1946, en que repite la idea ya visitada de autorretratarse reflejado en esferas. Estas últimas están también presentes en una de sus obras más famosas *Espejo mágico* [página 8] realizado ese mismo año. Algo similar ocurre con *Manos dibujando*, de 1948. Es Escher representando su propia representación.

La repetición de imágenes de un cuadro en otro es bastante frecuente en el trabajo del holandés. Reutilizaba placas de grabado, como puede verse, además de en las citadas esferas, en los árboles de su xilografía *Pineta de Calvi* [página anterior] que aparecen más tarde reflejados en el agua en *Puddle* [página siguiente]. Esto le resultó muy útil cuando, a partir de 1951, su obra comenzó a recibir el beneplácito de la crítica y a ser expuesta en diversas salas en Holanda. Se sucedieron los pedidos de reproducciones de algunos trabajos y finalmente pudo vivir de su arte.

En lo que dice relación con sus motivos, es en esta llamada etapa holandesa de su obra que evidencia su creciente interés por la transformación. La serie de xilografías tituladas *Metamorfosis* deja ver formas que mutan para acabar convertidas en una nueva figura, una como evolución de la otra; pero tal vez más interesantes resulten aquellas en que esta transformación completa un ciclo y vuelve al origen. Es el caso de la monumental obra reproducida al pie de todo este artículo. Partiendo precisamente con la palabra *Metamorfosis* como diseño, la hace mudar en cuadros, a modo de tablero de ajedrez, y éste deviene en otra forma y luego en otra, pasando por panales, peces, aves, veleros, caballos, chivos, nuevos



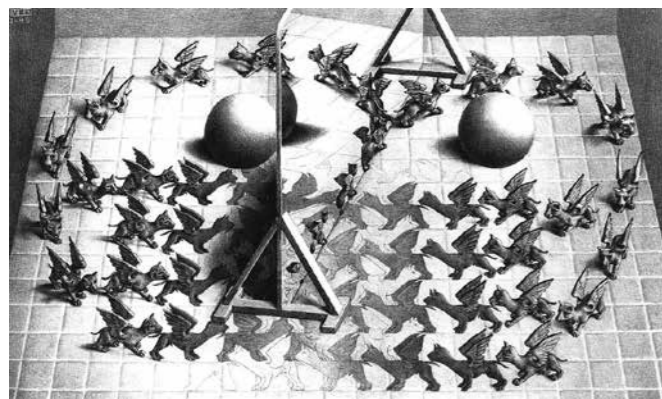
▲ *Three Birds - No.28 (detalle)*. Lápiz y acuarela, 1938.



▲ *Sky and Water I*. Xilografía (439 mm x 435 mm), 1938.



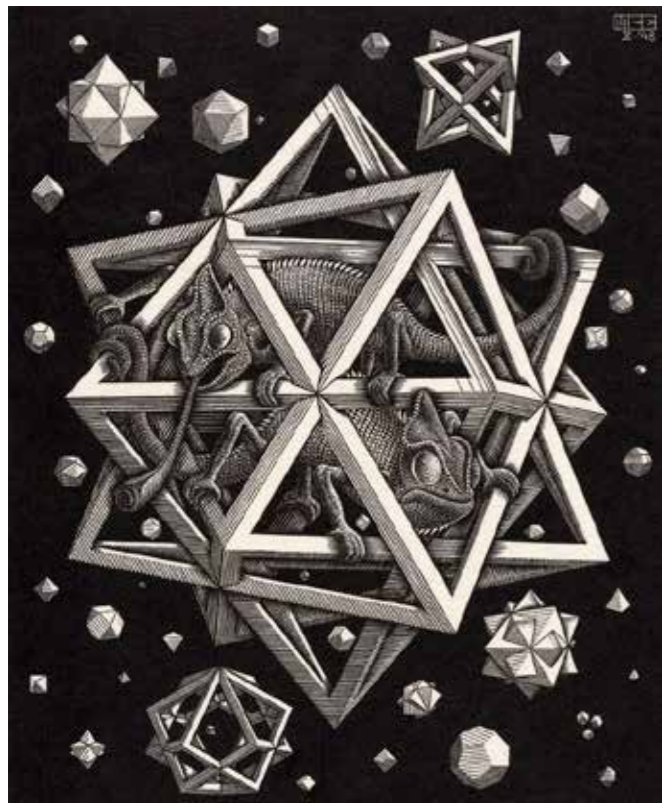
▲ *Day and Night*. Xilografía en escala de grises, impresa a partir de dos bloques (677 mm x 391 mm), 1938.



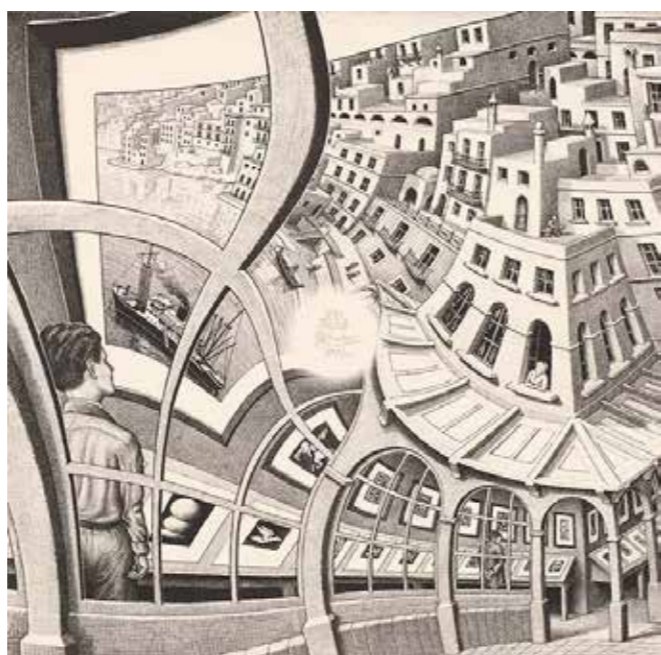
▲ **Magic Mirror.** Litografía (445 mm x 280 mm), 1946.



▲ **Puddle.** Xilografía en verde, negro y café, impresa a partir de 3 bloques (319 mm x 240 mm), 1952.



▲ **Stars.** Grabado en madera (260 mm x 320 mm), 1948.



▲ **Print Gallery.** Litografía (317 mm x 319 mm), 1956.



▲ **Smaller and Smaller.** Grabado en madera y xilografía en blanco, negro y café, impreso a partir de 4 bloques (380 mm x 380 mm), 1956.

cuadros y una serie de figuras hasta que, habiendo pasado por un pueblo en perspectiva cuya torre se une a un nuevo tablero de ajedrez, la transformación sigue aun un poco más hasta volver a la fuente: la palabra Metamorfosis, que cierra el ciclo.

Subyacen en estos ejercicios, a un tiempo, las nociones de transformación y de continuidad. Nada se pierde ni se crea; sólo se transforma. Pero, además... sigue siendo, en esencia, lo que fue antes.

El mundo de la paradoja

Hacia 1954, M.C. Escher es un artista consagrado. La ilustración de sus universos mentales ya constituyen un estilo reconocible y reconocido. Forman parte de ellos, de manera creciente, las llamadas figuras imposibles, un conjunto de obras que dislocan la materialidad de los objetos y quiebran lo que entendemos por perspectiva. Experimenta ahora con la que sería otra de sus improntas: su personal proyección de los espacios tridimensionales.

El trabajo de Escher era bastante solitario; se le ha descrito como un hombre más bien reservado, tal vez algo huraño. A diferencia de muchos artistas que buscan crear emociones en el espectador, él prefería desafiarlo a nivel de intelecto; instarlo a mirar detenidamente formas anómalas, a detectar perspectivas y dimensiones inconcebibles; provocarlo. Algunas de estas imágenes surgían durante el sueño, otras eran producto de su permanente experimentación, metódica y disciplinada.

Años más tarde diría: "Estoy siempre planteándome enigmas. Hay gente joven que constantemente viene a decirme: tú también estás haciendo Op Art. No tengo la menor idea de qué es eso, Op Art. He estado haciendo este trabajo durante treinta años".

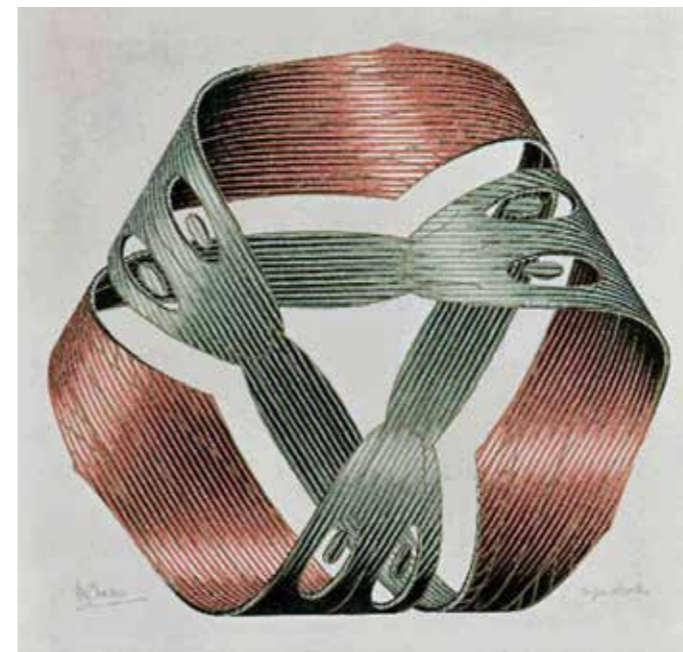
Se dice que lo que sube tiene que bajar. Pues bien, en Escher lo que sube, efectivamente, baja, pero en forma simultánea. La unidimensionalidad del plano le permitió inventar mundos paradójales en que lo cóncavo es tal



▲ **Ascending and Descending.** Litografía (285 mm x 355 mm), 1960.



▲ **Waterfall.** Litografía (300 mm x 380 mm), 1961.



▲ **Möbius - Strip I.** Grabado en madera y xilografía en rojo, verde, dorado y negro, impreso a partir de cuatro bloques, 1961.

desde un punto de vista, pero se hace convexo desde otro. Es tiempo también de espirales, de figuras que parecen formadas por cintas y del emblemático y eterno *Nudo de Moebius*, lo imposible materializado al estilo Escher.

Además de sus litografías y grabados en madera, que se cuentan en alrededor de 4 centenares, y de casi 2.000 dibujos, el artista gráfico holandés realizó también tallados en madera, ilustraciones de libros y otros trabajos por encargo, hasta principios de 1962, año en que su salud se debilitó. Falleció diez años después.

El conjunto más voluminoso de la obra de este artista, uno de los favoritos de la cultura popular del siglo XX y tal vez el más reproducido, se expone actualmente en el Museo Escher, en La Haya, y su legado es custodiado por la Fundación M.C. Escher y por la M.C. Escher Company B.V., con sede en Baarn, Holanda.

“Creo que producir imágenes, como lo hago yo, es casi únicamente una cuestión de querer tanto hacerlo que resulta bien”.

M.C.E.

FUENTES:

- * M. C. Escher, sitio oficial: www.mcescher.com.
- * *The House of Four Winds.* Entrevista a George Escher, hijo de M.C. Escher : <http://www.mcescher.com/about/interview-with-eschers-son/>
- * *M. C. Escher. Estampas y dibujos.* Taschen España, 2008.



Nana Kofi Acquah.

El color del continente negro

Curatoría: Marcia Vega

Texto: Claudia Carmona Sepúlveda

Su cámara está siempre dispuesta, sea que se trate de un encargo por el que gana su sustento o simplemente para inmortalizar una escena que le provoca –para bien o para mal–. El fotógrafo ghanés, que adquiere creciente prestigio allende los océanos que rodean su África natal, señala que su audiencia es todo aquel que quiera conocer la vida en ese continente. Y ello incluye la manida postal que busca sensibilizar a Occidente en torno a hambrunas, epidemias y violencia tribal, o románticos atardeceres en parajes al estilo El rey león; pero también retratos de la urbe, de su modelo de consumo, de sus contrastes y de los aspectos mundanos, postmodernos, que se dejan ver en las calles y en las múltiples actividades de una tierra viva y colorida. Es que Acquah sale a la caza de imágenes como lo haría un historiador.



▲ Nana Kofi Acquah, en 2015.

A Nana Kofi Acquah no le basta con estar en el momento y el lugar precisos, ni con el manejo de técnicas de composición o iluminación. Para él, la fotografía que pretende ser reflejo de su tiempo debe sacudirse los prejuicios y abrirse a un sentido más amplio: el sentido de la historia. Ese que nos permite tasar lo que nuestros ojos ven como instantes que se diluirán en un calendario, a menos que los capturemos. No se trata de si nos gusta o no, de si estamos de acuerdo con lo que vemos, ni de si fotografiar esto o lo otro nos pone en las filas de tal o cual creencia. Es saber que, un día, lo que immortalizamos ayer será documento de una forma de vida pasada.

Se inició en el periodismo y la publicidad y fue en esta última que se vio de pronto con una cámara entre las manos. Era necesario fotografiar algunos de los productos que se promovía y, en una tierra y tiempo en que la especialización no era la norma, disparó sus primeras fotos. Hablamos del año 2002 en su Ghana natal. El resultado fue más que aceptable y en poco tiempo estaba haciendo fotografías por encargo, aunque a pequeña escala.

Según relata, temprano comprobó que trabajar para una compañía en África era topar rápidamente con un techo demasiado bajo, pues los cargos directivos y una eventual proyección profesional eran sueños reservados al hombre blanco. Y considerando que no abundaban por entonces los buenos fotógrafos se decidió a tentar suerte tras la lente. Su objetivo era claro: si algún medio europeo o americano necesitaba hacer fotografías en África, que no tuvieran que enviar un reportero; para eso estaba él.



▲ Mustapha Odani. Grupo de danza de Yizesi, Tantala, Ghana.

Comenzó entonces a trabajar como *freelancer* para medios y empresas publicitarias. Progresivamente se fue formando un prestigio que le permite hoy vivir de la fotografía y le deja oportunidad para hacer imágenes por placer. Le gusta retratar paisajes y personas; entre los primeros prefiere aquellos en que esté presente el agua; para los segundos pide siempre la venia del retratado.

En su recorrido hasta llegar a convertirse en un referente de la cada vez más consolidada fotografía del continente y en el primer africano en recibir los premios Tim Hetherington y World Press Photo Fellowship, ha visitado varios países de la región, contribuyendo a enriquecer y descargar la imagen que de ella tienen América y Europa, porque es bastante más que guerra y hambrunas: “Dentro de muy poco tiempo aquellos que se han especializado en buscar únicamente malas noticias de África, tendrán que comenzar a mirar hacia otra parte”, señala. Ello no significa negar la problemática de las disputas tribales, las enfermedades o los conflictos políticos que han puesto en jaque, por ejemplo, a su propio país, sino apostar por la compleja riqueza de sus pueblos.

Nana Kofi Acquah reside en Accra, su tierra natal, en la costa de Ghana, junto a su esposa y sus tres hijos. Alterna su trabajo para clientes tales como Facebook, Nike, BBC, The Financial Times, BASF, Novartis, ActionAid, WaterAid, Hershey's y AfDB, con la fotografía que hace por convicción, como la muestra titulada *Don't Call Me Beautiful* (No me digas hermosa) cuyo objetivo ulterior era crear conciencia en torno a la supeditación y permanente

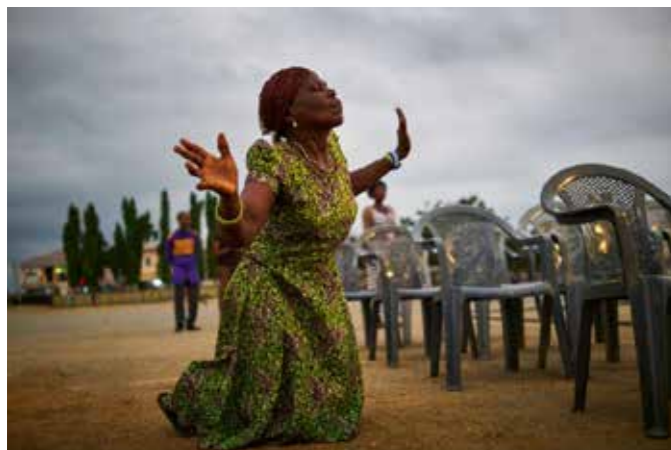


▲ Bukari Ayuba. Grupo de danza de Yizesi, Tantala, Ghana.

frustración que enfrenta la mujer en el continente africano.

Al cierre de esta edición, el fotógrafo ghanés que es un activo usuario de redes en internet, publicaba en su cuenta de Instagram (@africashowboy) las primeras fotografías de un destino que había anhelado visitar desde hace varios años: la región de Tombuktú, en Mali, asolada por enfrentamientos étnicos y religiosos. De su trabajo anterior, que el propio Acquah difunde en su blog, en su cuenta de twitter y en su sitio web (www.nkacquah.com), hemos seleccionado una muestra representativa; un despliegue de color que se instala como el denominador común de un abanico de realidades tan contrapuestas como reales: actividades económicas tales como la agricultura o la extracción de diamantes, expresiones populares, el glamour del mundo de la publicidad y la lucha por la supervivencia en una tierra que aún no ha erradicado la lepra y que fue azotada entre 2014 y 2015 por la fiebre hemorrágica del ébola (FHE), que cobró la vida de tres millares de seres humanos en Guinea, Liberia y Sierra Leona.

Para este repaso, tomamos la voz del propio Nana Kofi Acquah: Cuenta el fotógrafo que en Tantala, noreste de Ghana, en una zona considerada tan remota que comúnmente se le llama Ultramar (está al otro lado del lago Volta y su red de afluentes), “de vez en cuando, algo hace salir de sus escondites a los bailarines yizesi para actuar, transformados de granjeros en extravagantes bailarines, cuyos disfraces se componen en parte de sostenes, faldas, vestidos y bufandas de sus esposas”.



▲ Mujer rezando. Koforidua, Ghana.



▲ Cosecha de maíz en Duko Village, cerca de Tamale, Ghana.



▲ Meron Tesma, 26 años, topógrafa. Trabajó por más de 4 años en el proyecto vial Adís Abeba - Nairobi.



▲ Un grupo de mujeres transporta agua recogida de los sistemas de distribución asociados a la construcción de la carretera.



▲ Niños en la playa de Kokrobite, Ghana.



▲ Día de playa en Kokrobite, Ghana.



▲ Proyectos financiados por Novartis en Ifakara, Tanzania.



▲ Ifakara, Tanzania.



▲ El agua, cuyo suministro fue originalmente diseñado para el proyecto de construcción de la carretera, está ahora disponible para la comunidad, ya que el acceso al agua potable es un problema en la zona. Actualmente hay un total de 19 de estos pozos perforados.

Como es natural, el mayor porcentaje de imágenes en las galerías de Nana Kofi Acquah corresponden a escenas de la vida en Ghana, su país natal. Es un amplio registro que incluye interiores y exteriores, vida urbana y rural, y retratan a varias generaciones. Acquah señala que recorre con regularidad las playas ghanesas, tras la necesaria actualización que le aportan los jóvenes que se reúnen ahí.

Hacia un mundo libre de lepra

La lepra es un flagelo que aún hoy, en pleno siglo XXI, se extiende por varios poblados de Asia (en Nepal, Indonesia, Myanmar) y de África (principalmente en Tanzania).

“El peso del estigma y el rechazo que sufren los pacientes, parece hacerles mucho más daño que los efectos físicos de la enfermedad en sí, a pesar de su naturaleza debilitante”, señala Acquah.

La transnacional farmacéutica Novartis mantiene desde hace décadas una fundación que contribuye con diversos programas para erradicar la lepra, y en 2012 firmó su compromiso en la Declaración de Londres sobre Enfermedades Tropicales Desatendidas. Una serie de fotografías de los enfermos y de estos programas de ayuda fueron tomadas por el ghanés, por encargo de esa compañía, en la localidad de Ifakara, Tanzania.

La importancia de un camino... y del agua

Otro interesante registro realizado por Acquah es *Kenya-Etiopía. Vidas y caminos*. El encargo del Banco Africano de Desarrollo (BAfD) fue documentar los más de 1.500 kms. de la carretera que une las capitales de Adís Abeba y Nairobi, una obra de vialidad recién estrenada que conecta esos dos países. Y lo hizo con un enfoque muy particular, pues rastreaba el impacto que dicho proyecto tuvo entre las mujeres de los poblados adyacentes.

Así describe él la experiencia: “Al fotografiar y hablar con mujeres que viven o trabajan en la carretera, descubrí que, tal vez, el acceso a buenos caminos debería ser un

derecho humano fundamental. Un buen camino puede significar la diferencia entre que una mujer en trabajo de parto pierda a su hijo o acceda rápidamente a un buen médico. Le ahorra a las piernas cansadas de una anciana un arduo viaje de millas con su producto sobre la cabeza, en busca de compradores. La joven que va camino a ver a su novio estará feliz de no llegar cubierta de polvo. Y, luego, están todas estas comunidades que surgen de la nada cuando se construye un camino”.

Uno de los efectos de esta obra sobre los habitantes de la zona fue colateral, no programado: su acceso al agua, un recurso, más que escaso, mal provisto hasta entonces.



▲ De la serie Moringa, el árbol de la vida.



▲ De la serie Moringa, el árbol de la vida.

El árbol de la vida

En algunas comunidades de África, la Moringa Oleifera está ganando fama de súper alimento y algunos agricultores locales han comenzado a cultivarla por su alto contenido de vitamina A y C, potasio y proteínas. Tanto la planta como las comunidades asociadas a ella fueron fotografiadas por Acquah, por encargo de Aduna.

Diamantes en la jungla

En el condado de Grand Bassa, en Liberia, fueron descubiertas minas de diamantes hace algunos años, lo que dio pie al asentamiento de un grupo de trabajadores y sus familias. Es John Logan Town, un poblado que hoy alcanza las 20.000 personas.



▲ De la serie La ciudad de Liberia en la jungla.



▲ De la serie La ciudad de Liberia en la jungla.



▲ Mujeres y niños lavan ropa y se bañan en el río. Segou, Mali, 2010.



▲ Cultivo de frijoles en Segou, Mali, 2010.



Sierra Leona. La vida después del ébola.
 “Después de que todo había terminado, se podía ver hileras de tumbas que se extendían por kilómetros en algunas comunidades, las empresas se habían retirado, los huérfanos deambulaban por las calles, muchos hogares se habían vaciado de sus moradores, y los que sobrevivieron aún viven con el dolor de su pérdida y el estigma de la enfermedad”.

◀ La abuela Hawa Ngeavao ha debido hacerse cargo de cuatro nietos: Kumba, Jeneba, Kumba y Sia. Perdió a otros 2 nietos por el virus del ébola. Su hijo, Tamba Ngeavao, padre de los menores fallecidos, bebió hasta la muerte. Hoy la familia sobrevive de pequeños cultivos y de la venta de piedras.



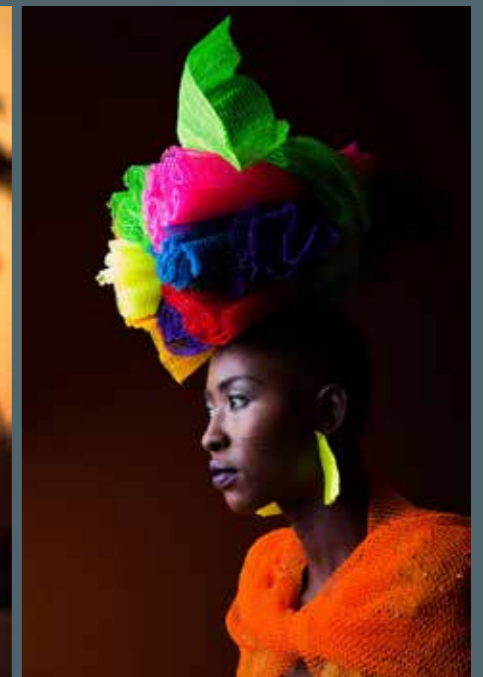
◀ Ibrahim Nyuma, 6 años. Su padre y su madre fallecieron a consecuencia del ébola. Fue adoptado por Kumba Sahr, una de las sobrevivientes a la enfermedad.

▼ Sarah Tamba, de 24 años, perdió a 9 miembros de su familia por la epidemia. Es madre soltera de un niño de 4 años y cría también a otros 6 niños cuyos padres sucumbieron al ébola. Su única hermana sobreviviente había sido asesinada en Liberia unos meses antes de este registro.



▲ Atardecer en Sierra Leona.

“Intento ser justo y equilibrado en mi retrato del continente”.



▲ Parte de la serie de fotografías publicitarias Net Girls. “En Ghana, los vendedores ambulantes venden todo tipo de cosas, pero de todas sus mercancías, las mallas son las más coloridas. Y esto es lo que sucede cuando las mentes creativas deciden dar a las mallas para esponjas de baño un tratamiento de alta costura”.

Reseña: La teleserie errante

Por María Eugenia Meza Basaure

Raúl Ruiz fue un artista excepcional que dará que hablar por mucho tiempo. Considerado como uno de los más vanguardistas e innovadores creadores del cine mundial después de los 60, es igualmente el más prolífico: los especialistas calculan en más de 120 sus filmes conocidos. Sus obras tienen una vigencia que va, quizá, incluso más allá de lo que él mismo pudo prever.

Hoy hablamos de *La telenovela errante*, pero se espera que varias de sus películas inacabadas sean encontradas y que sea posible conseguir fondos para terminarlas. Para ello se esfuerza el equipo formado por la cineasta y viuda de Ruiz, Valeria Sarmiento, la actriz y productora ejecutiva Chamila Rodríguez y el audiovisualista Galut Alarcón, principales motores y realizadores del hallazgo y finalización de esta obra que Ruiz filmó en siete días del ya lejano 1990, en un Santiago de Chile entusiasmado por el fin de la dictadura.

Como tantas veces, un encargo fílmico –en este caso, *El Infierno de Dante*, que Ruiz situó en Chiloé– se transformó en dos obras: el encargo cumplido a cabalidad y este que ahora consideramos, por el momento, como su filme póstumo. Durante el rodaje de *El infierno*, “ahorró” unas cuantas latas de película, imaginó un taller para directores y actores de cine y televisión y, con todo eso más la idea de que, como lo expresó, “la realidad chilena no existe, es más bien un conjunto de teleseries”, dio origen a esta hilarante, premonitoria y profundamente nacional película que esperó por 27 años su momento de emerger, para hablar por la boca de un realizador muerto que está más que vivo y presente.

Una copia de prueba apareció en la Universidad de Duke, en Estados Unidos; negativos y sonido, en las bóvedas ñuñoínas de la Cineteca Nacional de Chile. El guion, en la casa ruiciana de París. Como el cadáver de Osiris, las partes se reunieron gracias a mucha magia, recursos y voluntades y así pudo Valeria Sarmiento dirigir algunas escenas complementarias, la Cineteca logró restaurar imagen y sonido, y Galut Alarcón finalmente editó.

El filme fue estrenado, aplaudido y premiado este año en el Festival de Locarno, acontecimiento perfectamente buscado, ya que en ese festival comenzó el reconocimiento internacional de Ruiz, con la premiación de *Tres tristes tigres*, en 1969. Fue también el inicio de su errancia. En Chile, tuvo su primera aparición en el Festival de Cine de Valdivia. Los elogios no han faltado. Sólo es cosa de ver las críticas que reseña la popular página de los amantes del cine filmaffinity.com.

Curiosamente actual, casi 30 años después, la realización no sólo habla a los

connacionales. Su humor corrosivo es disfrutado en otras latitudes porque, como dijo Aristóteles hace ya tantos siglos, hablar de la aldea es hablar del mundo. Ruiz fue un gran conocedor del ser humano, de sus flaquezas y grandezas, así como de la pachorra cotidiana. Todo esto está reflejado en *La telenovela errante*, filme más emparentado con sus películas previas al exilio que con aquellas que realizó a su regreso intermitente al país. Está presente el mismo humor, el captar aquella forma tan natural en Chile de hablar sin verbo, o sin sujeto, dejando las frases al completo arbitrio del interlocutor, en la absoluta ambigüedad.

Hilvanada en siete episodios, actuada por algunos amigos muy cercanos de Ruiz, como Luis Alarcón, se va encadenando de un absurdo en otro, prefigurando situaciones en ese momento imposibles de pensar, como el éxito mundial de las teleseries turcas que pasaría también por Chile. O instalando un discurso político que hoy es perfectamente válido, como si el director hubiese tenido una bola de cristal. No es de extrañar esta característica suya: era capaz de ver debajo del agua en las situaciones políticas, gracias a su genialidad y a que ésta le otorgaba una independencia a ultranza.

Estéticamente, el filme está lejos de la suntuosidad de las imágenes de creaciones posteriores; pero comparte características siempre presentes en su cine: la pulcritud de la cámara y cierta vocación para rozar con lo misterioso y secreto, también desde la puesta en cámara y el montaje.

La suma de lo anterior da por resultado una película en la que no es notorio el paso del tiempo ni el hecho de que haya tomas filmadas 30 años después de las primitivas; una película visionaria, entretenida, quizá con algunas debilidades al compararla con su obra posterior, pero con una frescura y una potencia que la equipara con ella.



▲ Patricia Rivadeneira, Francisco Reyes y Luis Alarcón.

Dirección de fotografía

Por Claudia Carmona Sepúlveda



La historia de P. K., el muchacho huérfano que sueña con ser boxeador en medio de la violencia y segregación, brotó de la pluma del novelista australiano nacido en Sudáfrica, Bryce Courtenay. La puesta en escena a cargo del realizador estadounidense John G. Avildsen cojea en transmitir lo más valioso de la historia: ser un retrato de los más duros tiempos del *apartheid*, en el que el cineasta no profundiza, dando un cierto énfasis a la épica de la persecución de una meta, al estilo de su más afamado filme: *Rocky*. Lo que sí consigue Avildsen es reflejar afectos entrañables, lealtades a toda prueba y el vínculo del joven con la comunidad aborígen y su sistema de creencias. La sola banda sonora –una de tantas muestras del talento de Hans Zimmer–, que incluye unos coros francamente sublimes, justifica con creces la realización.

La cinematografía de *The Power of One* (EE.UU., 1992) es otro de sus puntos altos y es mérito del australiano **Dean Semler**. Nacido en Renmark en 1943, ha desarrollado una extensa carrera filmográfica y en televisión. Es en esta última que se inició a principios de los 70 como camarógrafo de la señal local, para pasar muy pronto a hacerse cargo de la dirección de fotografía de telefilmes y documentales.

En el celuloide debutó en 1980 con *Stepping Out*, y un año después ya ganaba elogiosos comentarios por

su desempeño en *Hoodwink*. Su siguiente trabajo en esta misma función fue la segunda parte de la secuela apocalíptica dirigida por George Miller y protagonizada por un jovencísimo Mel Gibson, *Mad Max 2, The Road Warrior*, a la que siguieron otras producciones, para luego, en 1985, hacer lo propio en la tercera entrega de *Mad Max, Beyond Thunderdome*.

En 1988 Semler hizo su primera colaboración en el cine de Hollywood, con *Cocktail* (Roger Donaldson), la conocida comedia romántica protagonizada por Tom Cruise y Elisabeth Shue. Hacia el final de esa década tenía a su haber casi una treintena de filmes, incluyendo varios éxitos de taquilla como los ya mencionados y *K-9* (Rod Daniel, 1989). Fue entonces reclutado por Kevin Costner para la osada apuesta que significaba *Dance with Wolves*, filme que retribuyó con creces a su director con la friolera de doce nominaciones a los premios Oscar 1990, de los cuales se adjudicó siete. Entre ellos, además de Mejor Película, Mejor Dirección y Mejor Guion Adaptado, figura la estatuilla recibida por Dean Semler, por Mejor Fotografía.

Se cuentan como parte de su extenso trabajo en esta disciplina de las siguientes décadas: *The Three Musketeers* (1993), *Waterworld* (1995), *The Patriot* (1998), *The Bone Collector* (1999), *Dragonfly* (2002) y *Apocalypto* (2006).

Pese a sus 74 años, Semler se mantiene muy activo en el circuito, con un promedio de dos filmes al año durante la presente década. Su más reciente colaboración como director de fotografía ha sido en *Sandy Wexler* (2017).

Marcela Said: “Mi cine detona un montón de preguntas en el espectador”

Por Vivian Orellana Muñoz

Marcela Said Cares (Santiago de Chile, 1972), cineasta residente en Francia, se ha dado a conocer por destacados documentales como *I Love Pinochet* (2001), *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006) y *El Mocito* (2011), los dos últimos correalizados con Jean de Certeau. El primero de ellos fue galardonado en el Festival Internacional de Cine de Valparaíso (2002), en el Festival Internacional de Documentales de Santiago (Fidocs) y sus pares le entregaron el premio Altazor por él. Por su parte, *Opus Dei* recibió otro reconocimiento de gran importancia para Chile, el premio Pedro Sienna. Igualmente ha sido destacado su largometraje de ficción *El verano de los peces voladores* (2013).

Con una óptica crítica, sus películas posicionan al espectador desde la época de la dictadura de Pinochet hasta la postdictadura, mostrando un Chile que intenta vivir con la fractura social y política que dejaron 17 años de gobierno militar.

Acaba de presentar en la ciudad de Montpellier, Francia, su última obra y segundo largometraje de ficción, *Los perros*, galardonada este año con el premio de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes. El filme es protagonizado por la actriz Antonia Zegers, en el rol de Mariana Blanco, mujer casada de 40 años, perteneciente a la alta burguesía santiaguina, quien vive en un mundo de grandes comodidades, tratando de escapar de la opresión patriarcal manifestada en la figura de su padre (interpretado por el actor, Premio Nacional de Artes Escénicas 2017, Alejandro Sieveking) y en la de su marido, estelarizado por el actor argentino Rafael Spregelburd. El *quid* del filme radica en que ella se entera de que su profesor de equitación, interpretado por el destacado actor chileno Alfredo Castro, es un coronel en retiro acusado de torturas y desapariciones forzadas. La cineasta se inspiró en el militar Juan Morales Salgado, quien esperaba su condena por las mismas causas cuando fue filmado para el documental *El Mocito*. Gracias a su presencia en dicho estreno AguaTinta pudo entrevistarla.

Estudió Estética en la Universidad Católica de Chile y Sociología de Medios en La Sorbonne. Luego, comenzó a hacer documentales, pero sin estudiar cine. “Pasé de ser documentalista a hacer ficción, se dio así. Yo quería hacer documentales, y después de mi cuarto documental me puse a escribir una ficción, encontré financiamiento y la hice, no fue más que eso”.



Marcela Said

Su primer documental fue *Valparaíso* (1999) hecho por encargo de la productora gala Les Films d'Ici y de la televisión francesa, tras el cual hizo *I Love Pinochet*, por iniciativa propia.

Háblanos de ese paso, Marcela.

Valparaíso fue mi primera experiencia haciendo documentales. Lo pasé bien, me di cuenta de que era algo que podía hacer, y que no era tan difícil tampoco. *I Love Pinochet* fue un proyecto mío. Cuando Pinochet fue detenido en Londres, estaba lleno de señoras pinochetistas pidiendo su liberación y la gente me preguntaba cómo era posible que hubiera pinochetistas. Así que pensé que era una buena idea hacer un documental sobre ese mundo.

¿Esperabas que la gente se diera cuenta del fanatismo que existía en Chile hacia el dictador?

No, no. Lo hice sólo por tener un registro, porque el pinochetismo iba a ser políticamente incorrecto años después y la gente no iba a decir públicamente que le gustaba Pinochet. Era el momento histórico para hacerlo.

¿Qué te motivó a realizar *Opus Dei, una cruzada silenciosa*?

Cuando hice *I Love Pinochet*, me di cuenta de que había un mundo católico que apoyaba el pinochetismo, que pensaban que Pinochet los había salvado del comunismo. Avalados por lo que dice Tomás de Aquino, lo llamaban “el mal menor”. Eso era lo más incomprensible para mí: ¿cómo alguien católico puede apoyar a Pinochet, sabiendo toda la cantidad de violaciones a los derechos humanos que se produjeron en la dictadura? Y así fue como me di cuenta de que muchos de esos católicos pertenecían al Opus Dei. Además, en ese momento, teníamos un candidato presidencial que pertenecía al Opus⁽¹⁾. Las circunstancias históricas hicieron que fuese el momento para realizar un documental sobre ellos. Fue difícil. Me tomó cinco años hacerlo.

En las imágenes, parecen dispuestos a hablar, pero sólo repiten frases hechas.

Sí, porque son así, repiten todo. Una cosa es lo que hablan a la cámara y otra es que sean auténticos.

¿Hubo consecuencias después de este documental en que criticas bastante a dicha organización?

Sí, cuando volví a Chile y quise trabajar, hubo gente del Opus que se opuso a uno de mis trabajos. Pero al final me hicieron un favor. O sea, sí tienen poder, sí tienen los brazos largos.

¿De qué manera se opusieron?

No puedo decirlo. No solamente porque es confidencial, sino porque tampoco tengo pruebas para acusarlos. Pero me lo dijeron.

Tu documental *El Mocito* es muy importante en el ámbito de los Derechos Humanos, ¿cómo llegaste a Jorgelino Vargas, el ‘Mocito’⁽²⁾?

Yo quise hacer este documental porque aún había gente en Chile que negaba lo que había sucedido, como si esto no hubiese existido. Me dije, hay que encontrar a los que participaron directamente. Traté, primero, de encontrar a los torturadores; pero los torturadores no quieren hablar. Entonces, un detective de la Brigada de Derechos Humanos de la Policía de Investigaciones de Chile me dijo, “hay un personaje súper interesante; uno que servía café. Nosotros le decimos el Mocito y está aquí”. Fue así como llegué a él, a través de ese dato.

Hablé con él y empecé a filmarlo, en un seguimiento de dos años. Y me pareció mucho más interesante filmarlo a él que a un torturador. Porque era un tipo muy joven cuando entró a trabajar en la DINA. Ahí está el asunto de víctima-victimario. ¿Hasta qué punto el tipo es realmente culpable, cuando vino del campo a los catorce años y llegó a servir a la casa de Contreras⁽³⁾? Tenía dieciséis cuando entró a este centro clandestino de tortura de la DINA. Era casi un detenido más, porque no podía salir, se sentía prisionero. Cuando uno trabaja dentro de una organización mafiosa y criminal, como fue la DINA, no es llegar e irse, tampoco. Si fuiste testigo de todo lo que hicieron, no creo que puedas llegar y decir ‘por favor hágame el finiquito, me voy el mes próximo’. Entonces, era una situación complicada y su testimonio, años más tarde, fue muy valioso para procesar a un montón de militares.

Procesaron y detuvieron a setenta y cuatro militares...

Sí, en ese sentido *El Mocito* fue un documento importante. La persona que fue mi asistente de dirección hizo luego un libro, *La danza de los cuervos*⁽⁴⁾, utilizando los registros de mi entrevista a Jorgelino Vargas.

Tú encontraste a este hombre que estaba en la escala más baja de lo que fue esa organización de exterminio...

Sí, el último de la escala, el más utilizado, y el que se siente inocente. Tan inocente no es, pero es interesante ver también cómo se ve a sí mismo. Quedó muy afectado, quedó paranoico. No sé mucho qué fue de él. Parece que está trabajando de guardia de seguridad en un predio de frutas.

En tu trabajo hay un denominador común: visibilizar la dictadura y sus violaciones a los derechos humanos. ¿Sientes que es necesario aún hablar de ello?

Siento que hay un trabajo de memoria que hacer, por supuesto. Ahora yo no sé si voy a seguir en esto; tengo ganas de hacer otras cosas. Pero yo lo necesité también, porque no hago las cosas por otra persona. No se trata de trabajos a pedido. Tampoco tengo la pretensión de decir que esto va a servir para la memoria. Va a servir seguramente, pero más tarde, creo. Como *I Love Pinochet* creo que va a ser un

(1) Joaquín Lavín, candidato que en el año 2000 perdió las elecciones presidenciales frente a Ricardo Lagos.

(2) Jorgelino Vargas, sirviente, fue empleado de la DINA, la policía secreta de Pinochet.

(3) General Manuel Contreras, jefe máximo de la DINA.

(4) Javier Rebolledo, periodista, autor de una serie de libros de investigación sobre violaciones a los Derechos Humanos ocurridas durante la dictadura en Chile.



▲ Afiche promocional de El Mocito.



▲ Jorgelino Vargas, el Mocito, en una escena del documental.

documento súper importante más tarde, porque existe un verdadero registro de estas personas.

¿Tu primer largometraje de ficción, *El verano de los peces voladores*, nació de una anécdota?

Sí, nació de una anécdota real. Llegué a una casa donde el dueño había puesto dinamita para eliminar los peces que estaban invadiendo su laguna. Esta casa, de gente muy rica, lindaba con territorio mapuche. Era impresionante, porque cuando cruzabas sus rejas, estabas en medio de poblaciones muy pobres, poblaciones mapuche. Me dije, acá hay un tema. Así que, inspirada en esta historia real, nació *El verano de los peces voladores*.

La adolescente protagonista de *El verano de los peces voladores*, es tu alter ego, como dijiste en una entrevista?

Sí, por su sensibilidad. O sea, uno siempre al escribir un personaje pone algo suyo, es una manera de acercarse al personaje. Pero claramente no soy yo. Como Mariana, la protagonista de *Los perros*, tampoco soy yo, aunque hay cosas que nos asemejan, como su curiosidad, por ejemplo.

Perteneces a una generación que creció en dictadura. ¿Cómo la viviste y de qué modo influyó para sensibilizarte en ese tema y realizar tus películas?

Uno creció en una sociedad muy desigual, donde no había las mismas oportunidades para todo el mundo. Claramente, hoy aún existe esa diferencia. Cuando hay dos niños de la misma edad y uno va a entrar a un colegio de excelencia, pagado, y el otro al colegio público de no sé dónde, desde ahí queda marcado el destino de esos niños: no van a tener la misma educación, no van a tener las mismas oportunidades, no van a ser alimentados de la misma manera; uno va a pasar frío, el otro no; uno va a poder viajar, el otro no, independientemente de sus capacidades y talentos naturales. Entonces, esto demuestra lo injusta que es nuestra sociedad. Cuando creces en un país así, eso marca. Te dices, esto no debería ser así. No se trata de que todos seamos iguales; pero sí de que todos tengamos el mismo acceso a la salud, por ejemplo.

Como ha sucedido en muchas familias chilenas, tu padre era favorable a Pinochet y tu mamá, no. ¿Esto te influyó, en el sentido de desmarcarte de tu padre?

No. Eso fue más tarde. Uno crece en una familia y piensa que es normal tener diferencias políticas. Lo ve normal. Más tarde yo misma descubrí que había cosas que estaban mal y terminé apartándome de lo que piensa mi padre. Pero eso pasa en muchas familias, uno termina siempre apartándose de lo que piensan los padres.

Dices que tu cine es para reflexionar. ¿Crees que tu cine va a hacer reflexionar al público?

Sí, creo que sí. Al menos detona un montón de preguntas y, en ese sentido, sí hace reflexionar. No son películas de entretenimiento, aunque creo que puedes pasar un buen rato. Claramente *Los perros* incomoda al espectador, genera preguntas. Entonces es un cine muy distante al de una película de acción. Y no es que a mí no me guste ese tipo de cine.

En *Los perros*, tú humanizas al personaje del excoronel de Ejército acusado de crímenes de lesa humanidad. ¿Por qué?

Sí, lo humanizo, y ¿por qué no? Creo que eso es interesante también, darse cuenta del lado atractivo del monstruo. El monstruo que nosotros llevamos al interior de nosotros mismos me persigue, en cierta medida. Creo que fue un daño haber deshumanizado a Pinochet y no asumir que era un hijo de vecino más, con hijos, señora... era un chileno más. Eso es lo peligroso, lo terrible, no es que fuese el bebé de Rosemary, un engendro del diablo. Acá hubo civiles que pidieron a gritos que intervinieran los militares. Entonces, hay crímenes compartidos. Así que no me parece tan terrible humanizar este hombre 40 años después. Un hombre que está abandonado, porque lo abandonó Pinochet, lo abandonó la derecha. Morales Salgado dice que no le gusta Pinochet porque no asumió su grado de responsabilidad, que fue un cobarde. Dejaron a algunos militares solos cuando debieron ser responsabilidades históricas compartidas.

“Creo que lo interesante también es darse cuenta del lado atractivo del monstruo. El monstruo que llevamos al interior de nosotros mismos me persigue, en cierta medida”.

Otro aspecto que llama la atención en *Los perros*, es que en él aparece Jorgelino Vergara, “El Mocito”. Vuelvo a preguntar: ¿por qué?

Él siempre quiso ser actor. De hecho, cuando filmamos el documental pensaba que era ficción; le explicamos que no, pero le costaba entender la diferencia. Cuando escribí esa escena me pareció interesante y lo consulté con los actores, a quienes les pareció una buena idea que El Mocito actuara su propio rol.

¡Y repite la misma escena del documental!

Exactamente, hay un guiño al documental hecho a propósito. Algunos cineastas lo hacen y me parecía interesante mezclar la realidad con la ficción.

En este último filme, me parece, has hecho una especie de síntesis de tus otras películas...

En mis otras películas hablo de la burguesía... Puede ser.

El haber estudiado Estética primero, ¿te ha servido en la realización de tus filmes?

Mis estudios de estética me han servido, mis estudios de música también. Creo que todo ha sido un aporte a lo que hago hoy; por eso me interesa la fotografía, el uso de la música. Todo ha servido. Pese a que no tengo estudios formales de cine, todo ha sumado.

¿Cuál es tu nuevo proyecto?

Estoy escribiendo una película que quiero filmar en la costa chilena. Se llama *Angela y Leo*. La estoy escribiendo con Antonia Zegers. Quiero filmar con los mismos actores. Es la historia de una madre soltera que vive con un homosexual. Me interesa el tema de la marginalidad, de cómo el resto de la sociedad ve a estas personas.

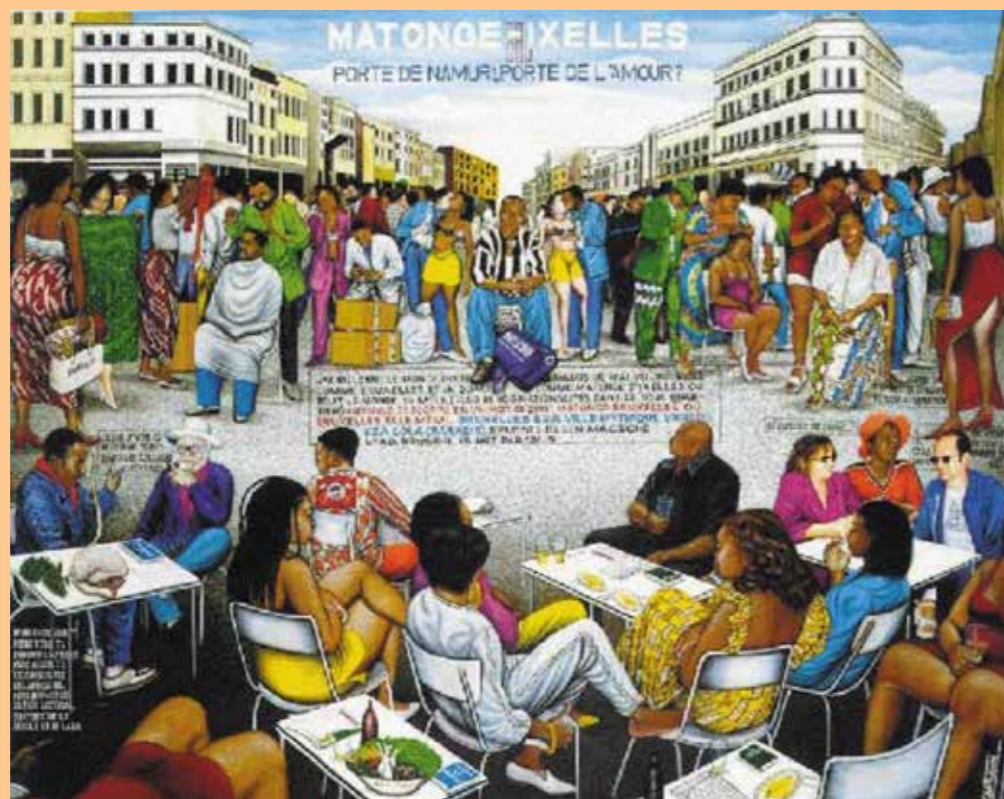


▲ Antonia Zegers en dos escenas de *Los perros*. Arriba, junto a Alfredo Castro.

Matonge. Estilo y presencia africana en Bruselas

Por Patricia Parga-Vega

Un particular espacio urbano se ubica a dos pasos de las sedes de las instituciones europeas y a otros pocos del Palacio Real belga. Es el barrio de Matonge, donde, desde hace más de sesenta años, se fortaleció lejos de su tierra natal el modo de vida del África subsahariana, en general, y del Congo, en particular. AguaTinta recorre sus calles y explora en sus raíces para comprender esta sincronía de tiempos y culturas, tan ricas como complejas.



▲ Fresco de Chéri Samba.

A partir de los años cincuenta y tras la independencia de la República Democrática del Congo, el barrio del Matonge de la comuna de Ixelles, en Bruselas, se convirtió en un referente para las comunidades inmigrantes de África y, particularmente, de ese país.

En un dialecto de Kinsasa o Kinshasa, el nombre *Matonge* o *Matongé* significa 'pequeño arbusto', 'pequeña madera'. Y así se llama uno de los barrios más populares de la capital de la República Democrática del Congo, caracterizado por su rica vida nocturna, que alberga una gran variedad de bares y restaurantes, aunque también es conocido como la encrucijada cultural de la música congoleña, y por ello muchos estudios de grabación se domicilian en esta zona.

Esta isla de pura africanidad en plena capital belga, considerada en sus inicios como el centro político del Congo fuera de África, es un triángulo de unas pocas calles alrededor de la calzada de Wavre y las galerías de Ixelles, en la colina de Waerenbergh. Saliendo de la estación de metro Porte de Namur (llamada por los vecinos Porte de l'Amour, es decir, puerta del amor), se entra al barrio congoleño, ubicado muy cerca de la Embajada de la República Democrática del Congo (RDC) y flanqueado por las instituciones europeas y por la prestigiosa Avenida Louise.

Pero un barrio africano no cae así, del cielo.

Dio origen a este espacio territorial la existencia del Pabellón Noruego, el Ministerio de Colonias, el Banco

Belga de África, el Hotel Barbanson –donde diferentes administraciones coloniales tenían sus oficinas– y la Maison Africaine (la Casa Africana), sitio en que residen los estudiantes del Congo becados para estudiar en Bélgica, desde los años 50 en adelante.

La llegada de africanos a Bruselas se intensificó tras la Exposición Universal del año 1958, en la que se prefirió mantener a los congoleños lejos de Bélgica para evitar que fueran seducidos por “locas” ideas de liberación, de socialismo o, incluso peor, de democracia. Sin embargo, un coro hizo el viaje desde el Congo para cantar a la Exposición Universal. Quien asumió su recepción fue una aristócrata de gran carácter: Monique van der Straten (1927-2015). Cuando los cantantes partieron, Monique les lanzó una invitación: “El año que viene, los que deseen venir a estudiar en Bélgica serán bienvenidos”. ¿Resultado? Doce meses más tarde, eran ocho los que golpeaban a su puerta y al año siguiente una veintena de personas se sumaba a ellos.

Cuando la situación comenzó a complicarse para la señora Van der Straten, o Mamá Monique, como la llamaban, que había iniciado este trabajo por su cuenta, donantes generosos se unieron para continuar la noble misión y fue comprada la propiedad de Ixelles. Los estatutos de la Casa Africana se depositaron en el Diario Oficial belga en 1961. A partir de entonces, las cosas evolucionaron rápidamente: surgieron pequeños almacenes y lugares de esparcimiento que apuntaban a una comunidad estudiantil de origen africano y que significaron la consolidación del barrio.

La animada mezcla comercial

Diversos cafés se constituían en sitio de encuentro para los colonialistas que trataban sus negocios en el cercano Ministerio de Colonias. Uno de esos cafés era L'Horloge (El Reloj) que luego se transformó en el actual L'Horloge du Sud (El Reloj del Sur), un espacio en que concurren importantes eventos culturales y dispone de un pequeño escenario, utilizado a menudo por grandes artistas africanos. Ello da cuenta de que en la época colonial, el sector era ya claramente cosmopolita y bohemio.

Indudablemente otros barrios africanos se han desarrollado en muchas ciudades del Viejo Continente. Destacable es, entre otros, La Goute d'Or (La Gota de Oro) parisina; pero nada comparable a este espacio urbano enraizado en la capital belga.

La independencia del Congo aumentó el flujo de inmigrantes, y con ello se abrieron numerosas tiendas en la galería comercial de Ixelles: restaurantes, joyerías, peluquerías, almacenes de textiles wax⁽¹⁾. Proliferaron las tiendas de alimentos que venden productos tradicionales, víveres frescos como pimientos, yucas, ñames, boniatos, bananas verdes, cacahuates y otros, traídos directamente de África, porque todo lo que produce el continente se consume en Bruselas.

El Matonge de Ixelles, considerado entre las décadas de 1950 y 1970 como la mejor vitrina de las excolonias



▲ Monique van der Straten, en la Maison Africaine, junto a un grupo de mujeres inmigrantes y sus hijos.



▲ Au-delà de l'espoir (Más allá de la esperanza). Escultura de Freddy Tsimba.

(1) El wax ('cera' en inglés) también llamada "tela africana", es un tejido de algodón tratado por ambos lados con una cera que le confiere propiedades hidrofóbicas (que repelen el agua). Las ceras utilizadas son de color y forman patrones que varían hasta el infinito en una búsqueda estética.



▲ Entrada al barrio de Matonge.



▲ Calle Saint Boniface, barrio Matonge. © Kostandin Minga.



▲ Agencia de viajes en Galerías Ixelles, con diversos destinos en África.



▲ Peluquería Nimoza en Matonge.



▲ Túnicas africanas.



▲ Almacén de textiles wax africanos.



▲ Mercado de frutas y verduras de África.



▲ La fête Matonge en Couleurs, 2009. © Varech.

belgas en Europa, es también el barrio de la elegancia africana. Sin embargo, su imagen ha evolucionando tras algunos períodos de rebelión: en 2000, debido a altos índices de delincuencia y, en 2010, a las violentas disputas entre partidos políticos congoleños de Kinshasa que tienen representantes en Bélgica. En la actualidad, es posible decir con certeza que se ha convertido, por encima de todo, en un punto de encuentro entre los dos continentes.

Se estima que conviven en este barrio más de cuarenta y cinco nacionalidades africanas, además de acoger alguna otra que no proviene de ese continente, y todas en perfecta armonía, lejos de las rencillas y rencores que los enfrentan en sus respectivos países y territorios. Esto ha permitido que se consolide como un modelo de pacificación racial. Si en sus orígenes era frecuentado esencialmente por congoleños, su desarrollo actual se debe a otras comunidades africanas, como las ruandesas, burundesa, maliense y senegalesa.

Algunas de las calles del Matonge son peatonales y en ellas se disfruta el almuerzo en familia. El ritmo callejero disminuye, se escucha música festiva por doquier y, en voces poderosas, el saludo *Mbote. Sango nini? Sango malamamu. Oza wapi?* (Hola, ¿cómo va la salud? La salud va bien ¿y la tuya?). Dentro de las galerías, es necesario tener tímpanos sólidos, porque quienes gritan, corren, discuten,

negocian o bailan, hacen al visitante sentirse en medio de un mercado del continente negro.

A la entrada del barrio, en el cruce que reúne las calzadas de Wavre e Ixelles, se aprecia un gran fresco (ver página 26) que describe una escena cotidiana de las ciudades africanas, realizado por el artista congolés Chéri Samba, un resistente a la dictadura de Joseph-Désiré Mobutu (1930-1997).

Africanos, a veces familias completas, vienen desde distintos países de Europa a encontrarse aquí por varias razones, entre ellas las peluquerías. Y es que al Matonge “las muchachas vienen también porque saben que los hombres las van a cortejar”, como explica un peluquero, de nacionalidad ghanesa. En cambio, los hombres van principalmente para hacerse cortar el cabello, porque el cambio de aspecto es, claramente, menos costoso que para las damas. Y se considera que el barrio incita al amor y el romance.

La gran diversidad de la inmigración africana puede ser apreciada en su compleja dimensión en junio, cuando tiene lugar el festival Matonge en Couleurs (Matonge en Colores), un buen momento para sumergirse en los sabores, sonidos y colores de otras culturas.

Colonos “tentados” por la mujer negra

Es de destacar la existencia, en el mismo sector, durante la primera mitad del siglo pasado, de La Maison des Colonies (La Casa de las Colonias), donde las mujeres de los colonos belgas se preparaban antes de reunirse con sus maridos en África. Allí se explicaba a estas damas cómo cumplir su futuro rol de esposas coloniales y cómo dirigir a los criados indígenas. Al principio, los hombres belgas llegaron solos al Congo, porque el clima era difícil y la mortalidad, muy elevada. Según los autores de la época, estos jóvenes enviados a la jungla vivían en soledad, sufrían la ausencia de distracciones y eran acechados por varios males, el alcoholismo, la congolitis suerte de “locura tropical” y, lo que se llamaba púdicamente, “las tentaciones de la mujer negra”. Es decir, estos hombres sin esposa encontraban in situ “amas de casa” con las cuales mantenían relaciones de concubinato que duraban el tiempo de su asignación. El término “ama de casa” es tanto más irónico cuanto la mayoría de las tareas domésticas eran confiadas a un *boy*...

En cuanto a los misioneros, que practicaban la monogamia, se preocupaban por la amenaza que los europeos solteros representaban para las esposas de los congoleños que habían sido bautizados y cristianizados. En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, había en el Congo alrededor de cinco mil niños nacidos de estas relaciones interraciales. Y antes de la Independencia, en los años 50, había en el Congo alrededor doce mil *mulâtres*, hoy denominados mestizos. Se les llamaba oficialmente así, *mulâtres*, término derivado del español ‘mula’, y que designa al animal híbrido producto del acoplamiento del caballo y de una burra...

La cuestión del mestizaje era discutida ampliamente en los congresos coloniales internacionales, y Bélgica, que participaba en estas reuniones, se mostraba preocupada por el problema. En las primeras décadas de la colonización, se consideraba a los mestizos como una amenaza al prestigio y los intereses del poder colonial. Por ello el gobierno accedió a “formar” a las esposas belgas que acompañarían a su respectivo marido en las misiones.

Ernesto Guevara y Léonie Abo: Vidas paralelas en la independencia del Congo

Por Florencia Martini Armengol

Viviendo en Bruselas, hace más de veinte años tuve la posibilidad y el privilegio de trabajar en dos documentales que marcaron mi vida y mi visión de África y de su independencia del colonialismo belga. Se trata de *Tatú, el Che en el Congo*⁽¹⁾ (1997), del realizador cubano Jorge Fuentes, coproducción belgo-cubana de Regards Croisés y Mundo Latino, y *Léonie Abo, mujer del Congo*⁽²⁾ (1998), del realizador burkinés Mamadou Djim Kola (1940-2004), coproducción belgo-franco-maliense también de Regards Croisés. Las historias de vida de estos dos revolucionarios estuvieron conectadas paralelamente en la década de 1960, años de lucha por la independencia del imperio colonial en África.

Mis recuerdos de África y sus tierras se remontaban a las películas vistas en mi infancia, donde los cazadores buscaban salvajes leones, cebras o elefantes en la estepa africana. Dichas imágenes distan enormemente de la realidad conocida al trabajar en dicho continente, donde la pobreza y las injusticias son el resultado de un devastador pasado colonial de opresión y saqueo.

En el año 1996, en Bruselas, en el colectivo de cineastas comprometidos con la realidad social y cultural Regards Croisés, tuvimos conocimiento de la publicación de los libros *Ernesto Guevara: también conocido como el Che*, de Paco Ignacio Taibo II y *El sueño africano del Che*, escrito por el general de brigada, periodista y escritor cubano William Gálvez, amigo entrañable de Camilo Cienfuegos. En ambos textos se narra parte de la epopeya de Guevara en tierras congoleesas durante varios meses de 1965. De dichas lecturas germina la idea de realizar un filme documental.

Pensando en la conocida expresión “más lejos que el Congo”, el imaginario se hacía realidad. “Imaginarlos” que el Che había estado participando en la Revolución del Congo era algo absolutamente desconocido e impensable para muchas personas del mundo en 1997 y en vísperas de cumplirse treinta años del asesinato del Comandante en Bolivia.

En 1965, el Che y un grupo de revolucionarios cubanos viajaron desde La Habana al Congo en apoyo al Movimiento de Liberación Congolés (MLC), a pedido de algunos líderes independentistas africanos para intentar poner fin al neocolonialismo belga. Es la historia de una revolución que fracasó, pero que despertó la esperanza de liberación en el pueblo congolés y en diversas naciones africanas. Tomamos

contacto con la productora de la televisión cubana Mundo Latino y nuestro “sueño” de plasmar en imágenes la epopeya africana del Che empezaría a hacerse realidad.

Comienzan, entonces, los necesarios viajes a Cuba para proponer una eventual coproducción. Primer paso a seguir, encontrar y entrevistar en La Habana a los sobrevivientes de la hazaña, los excompañeros de lucha del Che, sin saber si aún estaban con vida. En la isla pudimos entrevistar a cerca de cincuenta excombatientes de la guerrilla en el Congo, quienes, con una memoria notable, relataron paso a paso las acciones de su ardua gesta. Destaca en esta ronda de entrevistas, un personaje entrañable, Harry Villegas, *Pombo* (‘hoja’ en swahili), que luchó bajo las órdenes del Che Guevara en la Revolución Cubana, el Congo y Bolivia, de las que fue uno de los tres cubanos sobrevivientes.



▲ Ernesto Che Guevara en el Congo, 1965.



▲ Florencia Martini y el equipo de filmación en el rodaje de *Tatú, Che en el Congo*, 1997.

Alcanzó el grado de general de brigada del ejército cubano y fue condecorado como Héroe de la Revolución. En 1996, escribió el libro *Pombo, un hombre de la guerrilla del Che*.

Con ello iniciamos el proceso de preproducción, escritura del guion y realización del documental.

El trabajo fue realizado mediante entrevistas, reconstrucciones históricas en Cuba y en Tanzania, donde, junto al equipo de filmación belgo-chileno-francés, arribamos al lago Tanganika, tan extenso como un mar, con la intención de atravesarlo y llegar al Congo, tratando de seguir la misma ruta que habían efectuado el Che y sus combatientes. La oportunidad de estar en Cuba y el trampolín hacia África han significado una enseñanza y aporte primordial para mi mirada como mujer, productora y guionista acerca de la fascinante cultura cubana, afrocubana y africana.

Las anécdotas relatadas por los excombatientes que acompañaron al Che en el Congo, se van sucediendo unas a otras a medida que la confianza con el equipo realizador se instala. Muchas de estas historias quedarán en la memoria de quienes participamos y no harán parte del trabajo final. Así, recuerdo que un excombatiente me narra uno de sus recuerdos de otra “misión internacionalista”, en la que una noche, viajando en barco, otro combatiente campesino le pregunta: “Compañero, ¿faltará mucho para llegar al Congo?”, a lo que él responde: “pero, compañero, nosotros no vamos al Congo, viajamos hacia Angola”. Entonces el primero dice: “Ah, bueno, da lo mismo; todo eso es el Congo”.

Ernest Ilunga, el profesor de swahili del Che en el Congo, nos comenta que cuando lo vio por primera vez

“Llegará el día en que la historia hablará.
Pero no será la historia que se enseña en Bruselas, París, Washington o las Naciones Unidas...
África escribirá su propia historia, en el norte y el sur,
y será una historia de gloria y dignidad”.

Patrice Lumumba, última carta, escrita desde la prisión Thysville a su esposa Pauline, 1960.



▲ William Gálvez y Marc Vandepitte junto a Florencia que traduce la presentación del libro *El sueño africano de El Che*. Bruselas, 1998.

aplicarse el medicamento para el asma y desconociendo que Guevara padecía esa dolencia, pensó “y este blanco pretencioso que se viene a perfumar en el campo de batalla”. Esta anécdota hizo estallar en carcajadas al equipo de filmación.

Creo que mi origen latinoamericano permitió que el choque cultural, en lo personal, fuera menor que para el equipo de filmación europeo. Estando en Tanzania, en una pausa del rodaje entramos a un restaurant muy sencillo y preguntamos qué tenían para comer, nos respondieron que irían a buscar al cocinero para que nos lo dijera. Esperamos y esperamos por una hora, el equipo se ponía cada vez más nervioso. Yo les pedía que fueran pacientes, les decía que se trataba de otra cultura, en la que todo funcionaba de manera más lenta. Después de una hora y media, aparece el cocinero con las compras y dice “ahora me tienen que esperar, que me voy a poner a cocinar”.

Durante la filmación en el lago Tanganika llegamos a un mercado de pescados y frutas, después de un par de minutos apareció un grupo de niños vendiendo unas hermosas esculturas de madera. Decidí comprar una, pero cuál fue mi sorpresa cuando el resto de los niños me explicó que si le había comprado a uno tenía que comprarle a todos, fue imposible para mí explicar a los pequeños que no necesitaba tantas, que con una era suficiente. Es así como después de pagarlas guardé en mi mochila veinte esculturas que me acompañan desde hace ya veinte años.

Lamentablemente, no nos fue posible llegar al Congo debido al conflicto bélico que tenía lugar entonces. Sin embargo, en la misma época –coincidencia o destino–, llega

(1) *Tatú, el Che en el Congo*: <https://www.youtube.com/watch?v=zzXsWK0aQeA>

(2) *Abo, femme du congo* (en francés): <https://www.youtube.com/watch?v=D4eCZfponHg&feature=youtu.be>

a nuestros oídos otra magnífica y también impresionante historia, ocurrida a mediados de los años sesenta. Esta vez la protagonista era la congoleña Wassis Hortense Léonie Abo.



▲ Léonie Abo entrevista durante la filmación de *Abo, mujer del Congo*, Bamako, Mali. 1998.

Se sabe que la historia de la colonización fue escrita por los vencedores, y son prácticamente desconocidas para el pueblo congolés, así como para Occidente, estas gestas revolucionarias e independentistas vividas por algunos miembros del MLC. Esa fue una de las principales motivaciones del escritor, historiador y político belga Ludo Martens al publicar, en 1995, *Abo, una mujer del Congo*. En el marco de la presentación de este testimonio, dos años más tarde, algunos cineastas de Regards Croisés conocimos personalmente a Léonie Abo, la revolucionaria esposa de Pierre Mulele, ministro de Educación en el gobierno de Patrice Émery Lumumba, primer ministro del Congo independiente, asesinado en 1961.

Dos años después del asesinato de Lumumba, Pierre Mulele formó Le Maquis, una guerrilla independentista en el Congo, y Léonie fue la primera mujer que participó, hasta 1968, en esa acción. Abo conoció a Pierre Mulele siendo muy joven, cuando éste ya era un líder revolucionario que dirigía la lucha armada desde Kwilu, su ciudad de origen, en la que sería una de las revueltas más grandes del África independentista.

Asistimos a algunas conferencias de Léonie Abo, mujer precursora en su país y sobreviviente de la gran contienda por la independencia, quien guarda intacta la memoria de aquella época. Es hija de campesinos pobres y logró estudiar y convertirse en enfermera matrona, tras ello comenzó poco a poco a tomar conciencia de lo que estaba sucediendo en su país y a involucrarse en la lucha por la independencia del Congo, un pueblo que, en su gran mayoría, ya no toleraba obedecer “las órdenes del blanco dominador”.

El equipo de Regards Croisés, conmovido e impactado por su testimonio, decide realizar un documental sobre la vida de esta mujer que ha vivido luchando por la libertad desde hace 50 años. Nos parecía natural que el hilo conductor fuera “el sueño africano del Che”, puesto que

parte del anhelo del médico revolucionario por atravesar todo el Congo de oeste a este, respondía a su deseo de unirse a la guerrilla de Pierre Mulele y de su compañera Léonie Abo.

Se escribió el guion del documental *Abo, mujer del Congo*, de manera colectiva, y su materialización fue posible con la ayuda del Centro de Cine y Audiovisual de la comunidad francesa de Bélgica, Videocam, la Oficina de Radiodifusión de Mali ORTM, el Centro Nacional de la Producción Cinematográfica de Mali, CNPC, el Servicio de Cooperación Francesa de Francia y Valparaíso Producción.

El realizador burkinés Mamadou Djim Kola dirigió el documental con reconstrucciones históricas de la guerrilla en Mali, donde se encontraron y conocieron para la filmación de la cinta dos grandes y fervientes luchadoras: Oumou Sangare y Léonie Abo. Oumou Sangare es una reconocida cantante maliense, que participó en el documental interpretando las canciones escritas para la película y declamando poemas que daban a conocer el carácter independiente de Léonie, que representa el ideario de muchas mujeres del pueblo congolés.



▲ Oumou Sangaré interpretando una canción en *Abo, mujer del Congo*. Bamako, Mali, 1998.

También se rodó una parte del documental a pocos kilómetros de Bruselas, en el monumental Museo Real del África Central⁽³⁾, ubicado en la comuna flamenca de Tervueren, donde se recreó los relatos del periplo histórico, interpretados por la actriz congoleña Bijou Ilonga.

Mi compromiso, en tanto documentalista, es reiterar y perseverar; pero sobre todo no olvidar lo que la historia nos enseña. Justamente en estos tiempos, en que volvemos a enfrentar el problema de la esclavitud, olvidando que los libertadores y libertadoras, guerrilleros y guerrilleras, mujeres y hombres libres, Abos, Lumumbas, Muleles y Ches, derribaron con la fuerza de un rayo todas las puertas de Ouidah⁽⁴⁾, la puerta del no retorno, monumento que se yergue a la memoria de todos aquellos que un día dejaron involuntariamente su tierra para ser esclavizados. Atravesar aquel umbral, marcó para millares de africanos el tránsito de sujetos a mercancía, para otros significó el inicio de una nueva vida y, para muchos, sencillamente la muerte.

La “otra” África: Cultura y redención en el Caribe

Por Benito Martínez-Martínez

Los antiguos piratas me secuestraron/ me vendieron a los barcos mercantes/ antes de echarme al pozo sin fondo/ pero mi mano era fuerte por la mano del todopoderoso/ y entramos en esta generación triunfalmente/.../ emancipaos de la esclavitud mental/ sólo nosotros podemos liberar nuestras mentes/.../ ¿Vas a cantar conmigo estas canciones de libertad?/ es todo lo que tengo/ canciones de redención...

Bob Marley, *Redemption Song*



▲ Rebelión de esclavos en Haití.

Olofi se paseaba por el espacio infinito donde sólo había fuego, llamas y vapores. Sin embargo, aburrido de no tener alguien con quien hablar, decidió que era el momento de embellecer ese sitio, descargando su fuerza de tal forma que el agua cayó diluviando.

Hubo partes sólidas que lucharon contra este ataque, así quedaron grandes huecos en las rocas, y surgió el océano, donde reside Olokun, deidad a la que nadie puede ver y cuyas formas la mente humana no puede imaginar. En los lugares más accesibles del océano brotó Yemayá con sus algas, estrellas de mar, corales, peces de colores, coronada con Ochumare, el arco iris, y vibrando con sus colores azul y plata. Se la declaró madre universal, madre de todos los

Orishas; de su vientre nacieron las estrellas y la luna; este fue el segundo paso de la creación.

Olordumare, Obatalá, Olofi y Yemayá decidieron que el fuego extinguido por algunos lares y que por otros estaba en su apogeo, fuera absorbido por las entrañas de la tierra, por el temido y venerado Aggayú Solá, en su representación del volcán y los misterios profundos.

Mientras se apagaba el fuego, las cenizas se esparcieron por todas partes formando la tierra fértil, cuya representación es Orichaoko, que la fortaleció y permitió cosechas y el nacimiento de los árboles, frutos y hierbas.

Por sus bosques deambulaba Ossaín, con su sabiduría ancestral sobre las propiedades curativas de las hierbas,

(3) <http://www.africamuseum.be/home>

(4) Ouidah es una ciudad en la costa atlántica de Benín. Conocida originalmente como Ajudá, los portugueses tomaron la ciudad en 1580, después de lo cual creció alrededor del comercio de esclavos.

palos y maderas. Donde cayeron las cenizas, nacieron las ciénagas; de sus aguas estancadas surgieron las epidemias y enfermedades, personificadas por Babalú Ayé, Sakpaná o Chapaná.

Yemayá decidió darle venas a la tierra y creó los ríos, de agua dulce y potable, para que cuando Olofi quisiera crear al ser humano. Así surgió Ochún, la dueña de los ríos, del amor, de la fertilidad, de la sexualidad. Las dos se hermanaron en un lazo inseparable de incalculable riqueza. Obatalá, heredero de las órdenes dadas por Olofi, cuando decidió vivir detrás de Olorun, el sol, creó al ser humano. Y aquí comenzó el caos; Obatalá, tan limpio y puro comenzó a sufrir los desmanes de los hombres, los niños se limpiaban en él, el humo de los hornos lo ensuciaban, como él era el todo, le arrancaban tiras pensando que era hierba. Cansado por toda la suciedad, se elevó y se alojó entre las nubes y el azul celeste. Desde allí observó el comportamiento del ser humano, se dio cuenta de que el mundo se poblaba desmesuradamente al no existir la muerte, y decidió crearla, como había creado a los demás Orishas, llamándola Ikú⁽¹⁾.

1515

La población aborígen comienza a diezmar en las colonias de América; enfermedades importadas por los colonizadores, el trato inhumano como mano de obra barata, las torturas, el hambre, los suicidios en masa y las matanzas implacables de quienes osaban la rebelión, daban cuenta de poblaciones enteras; es la época en que el cacique Hatuey, atado a la hoguera, escucha las promesas de redención en el paraíso de quien se convierta al cristianismo: “¿Los españoles van al paraíso?”, pregunta al cura que se acerca. Ante la respuesta positiva replica: “entonces yo no quiero ir”.

Algo después del autocrítico *Memorial de los agravios*, Fray Bartolomé de las Casas da a conocer su *Memorial de los remedios*, donde lanza una proposición que, si bien no es original, pasará a la posteridad como suya, y tendrá consecuencias históricas definitivas para tres continentes en los cinco siglos subsiguientes y hasta el día de hoy:

“Undécimo remedio: Que S.A. no tenga indios señalados ni por señalar en las comunidades ni parte alguna, porque no haya ocasión de corromperse, porque alegando muchos el servicio de S.A., diciendo que pierde algo de su parte, o porque se le acrecienta, tendrán buen achaque para hacer que se trabajen más los indios de lo que será razón, por lo que a los tales cumple y porque crezcan sus provechos, y este es su celo; pero que en lugar de los indios que habían de tener dichas comunidades, sustente S.A. en cada una veinte negros, o otros esclavos en las minas, de comida la que hubiere menester, y será muy mayor servicio para S.A. y ganancia, porque se cojerá mucho más oro que se cojerá teniendo doblados indios de los que había de tener ellas”.

Negros y otros decía el sacerdote y exencomendero, porque su propuesta incluía la esclavitud de blancos; y sus proposiciones se limitaban a los esclavos que se podrían traer de la península, donde ya existía este tipo de explotación económica. ¿Podrían saber Las Casas, Fray Antón de Montesinos y Francisco de Vitoria, los



▲ Condiciones de vida de los esclavos en los barcos negreros.

llamados “indigenistas” por su defensa del indio como un ser “con alma”, las enormes consecuencias que el éxito de la esclavitud africana en las Américas traería para los continentes implicados en el llamado “comercio triangular”? Los historiadores nos invitan a mirar el fenómeno con ojos de la época.

Los cálculos sobre la cantidad de africanos que atravesaron forzados el océano para llegar a trabajar como esclavos en las Américas son necesariamente parciales e imprecisos. Según diversas fuentes las cifras podrían ascender a los 25 millones de esclavos importados, un número que esconde otras estadísticas más atroces si tenemos en cuenta que al Nuevo Mundo llegaban vivas sólo la mitad de las personas que eran extraídas de África, que muchos miles murieron cazados como animales en sus propias tierras al intentar huir de la trata negrera y que la esclavitud africana vino a reemplazar a unos 60 millones de esclavos aborígenes asesinados, muertos por enfermedad o suicidio.

La industria de la plantación: azúcar, café, algodón, de las tierras de América fue regada entonces con la sangre de millones de africanos.

Pero no sólo la economía; también la vida espiritual y cultural de una buena parte del continente se veía irrigada con toda la energía creadora, el colorido y los ritmos



▲ Corte de caña de azúcar en Antigua. Parte del Infant School Society Depository, Londres.

venidos de la madre patria africana que hoy veneran los descendientes de yorubas, mandingas, carabalés, congos, angolas y tantas etnias que con el paso de los siglos se mezclarían con andaluces, gallegos, catalanes, vascos, castellanos y también franceses, holandeses, escoceses e ingleses, para formar una amalgama diversa, bulliciosa y difícilmente definible que es hoy otra África: El Caribe.

Con la esclavitud como primer hecho fundacional, que reúne en una misma cuenca africana poblaciones que van del sur de la Florida a las islas –las Antillas, la definición más estrecha existente sobre la región–, pasando por las costas caribeñas y del norte de América del sur, Colombia, Venezuela, las Guayanas y, más al sur y alejado, el nordeste brasileño, el mar Caribe, como marco geográfico pero no único, y la gran revolución haitiana, como pauta histórica, es la cultura mestiza, llamada afrocaribeña, la que marca con el hierro ardiente de los siglos una identidad que se debate en el drama sin solución de la fusión carnal y espiritual entre la víctima y su verdugo.

Sombras que sólo yo veo, me escoltan mis dos abuelos/ Lanza con punta de hueso, tambor de cuero y madera: mi abuelo negro/ Gorguera en el cuello ancho, gris armadura guerrera: mi abuelo blanco/ Pie desnudo, torso pétreo los de mi negro;/ pupilas de vidrio antártico las de mi blanco (...). ¡Qué largo fulgor de cañas! ¡Qué látigo el del negrero! Piedra de llanto y de sangre, venas y ojos entreabiertos, / y madrugadas vacías, y atardeceres de ingenio, y una gran voz, fuerte voz, despedazando el silencio. / ¡Qué de barcos, qué de barcos, qué de negros! / Sombras que sólo yo veo, me escoltan mis dos abuelos. / Don Federico me grita y Taita Facundo calla; / los dos en la noche sueñan (...) los dos del mismo tamaño, / ansia negra y ansia blanca, / los dos del mismo tamaño, / gritan, sueñan, lloran, cantan. / Sueñan, lloran. Cantan. / Lloran, cantan. / ¡Cantan! (Nicolás Guillén, *West Indies Ltd.*).

Fusión, confusión, mestizaje, sincretismo, síntesis, mezcla. Académicos, poetas, periodistas caribeños acuden a múltiples términos para tratar de definir, o al menos describir, la enorme complejidad de la cultura surgida de un choque de titanes que derivó en la sumisión y luego en la rebelión. Y en esta cultura de culturas, las religiones son las principales productoras de sentido y de significados en el lenguaje artístico y en el modo de vida cotidiano.

Más allá de los esfuerzos académicos, son los poetas caribeños quienes han tratado de dar respuesta a su manera, a esta necesidad-angustia identitaria, como si al decir se consolidara de una vez; para Aimé Césaire (1939) es “archipiélago curvado en el ansioso deseo de negarse a sí mismo”, aunque el haitiano Dany Laferrière, cuyo trabajo está sin embargo inspirado por Césaire, se opone a limitarlo a “la idea de las Antillas” por considerarla “una visión colonialista de la región”. El Premio Nobel Derek Walcott (2000) lamenta: “ningún estudio de historia señala que la belleza de las islas del Caribe pudo ayudar a sobrevivir a los esclavos; una belleza que es fuente “del vigor y la resistencia de los sobrevivientes”. Jamaica Kincaid (1988) aborda la cuestión lingüística: “¿No es extraño que el único idioma que tengo para hablar de este crimen, sea el idioma de los criminales que lo cometieron?” Mientras el barbadense Karen Lord dibuja el Caribe como “una hermosa paradoja; insular y cosmopolita, antigua y moderna, radical y conservadora, hospitalaria e implacable”.

Papa Legba abre la puerta

En el antiguo Reino de Oyo, los yorubas tenían su patria. Ubicado de manera imprecisa entre lo que hoy es Nigeria y el una vez llamado Dahomey y hoy Benín, el reino de los yorubas se vio implicado en sucesivas guerras a lo largo de su historia; desde las constantes agresiones de sus vecinos del otro lado del Níger hasta la agresión despiadada de los colonialistas cazadores de hombres, que convertirían a sus prisioneros en mercancías para el comercio triangular que llevaba esclavos de África a las Américas, materia prima y riquezas de éstas a Europa y baratijas y productos elaborados de poca monta hacia África; un comercio en el que se ejercía la doble explotación de los continentes del sur a favor de las potencias europeas.

No es raro entonces que entre los dioses yorubas, conocidos como orishas, destaquen los guerreros, y que su religión se exprese como idea de resistencia y lucha contra la adversidad, curación, remedio e incluso una cierta agresividad en alguno de sus formas. Y que el primero de los guerreros lleve el nombre del tercer Alafin (Rey) de Oyo: Shangó. Pendenciero, borracho, mujeriego, hombre y mujer a la vez, Shangó ejecuta una danza guerrera blandiendo en el aire su doble hacha y moviéndose como si matara al león, aplastara a la serpiente y bloqueara el camino de los enemigos de su pueblo; el rojo de la sangre ha manchado sus hábitos blancos y desde ahora ambos colores le pertenecen. Antes de convertirse en una deidad, Shangó, Changó, Sangó u Ogu (en Cuba, Haití y las islas), Xangó (en Brasil) o incluso Jakuta (Nigeria y Benín), fue un rey despiadado que gobernó siete años (el Palo monte lo llama Siete Rayos) y su reino terminó con la destrucción de su palacio por un rayo. Estos hechos y sus tres esposas, Oshun, Oya y Oba, entraron en la leyenda del Orisha mayor.

La herencia africana se expresa en cada país del Caribe de manera diversa: en la santería cubana, el uso de las hierbas del monte tiene una vertiente medicinal, mágica y ritual positiva –el conocimiento de la botánica tradicional, tuvo que adaptarse a la flora local, el inmenso baobab reemplazado por la modesta ceiba, por ejemplo–, mientras que en Haití, al calor de las sucesivas reyertas que dieron lugar a la revolución, el conocimiento botánico se orientó hacia el arte del envenenamiento (el primer acto de la revolución fue el de envenenar los ríos y toda el agua consumida por los colonizadores y sus animales), que llegó a incluir la controvertida y temida “zombificación”.



▲ Eleggua o Papa Legba en una casa cubana.

(1) Patakin de la creación del mundo (tradición yoruba).

Lo mismo con las creencias religiosas, la alimentación, el vestido, la música. ¿Es el Caribe toda esa área de las Américas donde Papa Legba (Eleggua, Eshu) se planta en el cruce de camino o detrás de las puertas para confundir nuestro paso o, al contrario, facilitar la entrada? ¿Es esa zona compuesta de islas, istmos y costas donde el domingo los hombres salen en guayabera y las mujeres llevan sombreros de flores? ¿Aquella en que se come arroz con frijoles rojos y mucho picante?, ¿donde suena la guitarra española, el tambor africano y los instrumentos locales como el güiro y la maraca, aunque también la marimba y su variante local, la *Steel Band*? ¿Es la rumba, el merengue, el *reggae*, todos de la misma raíz?

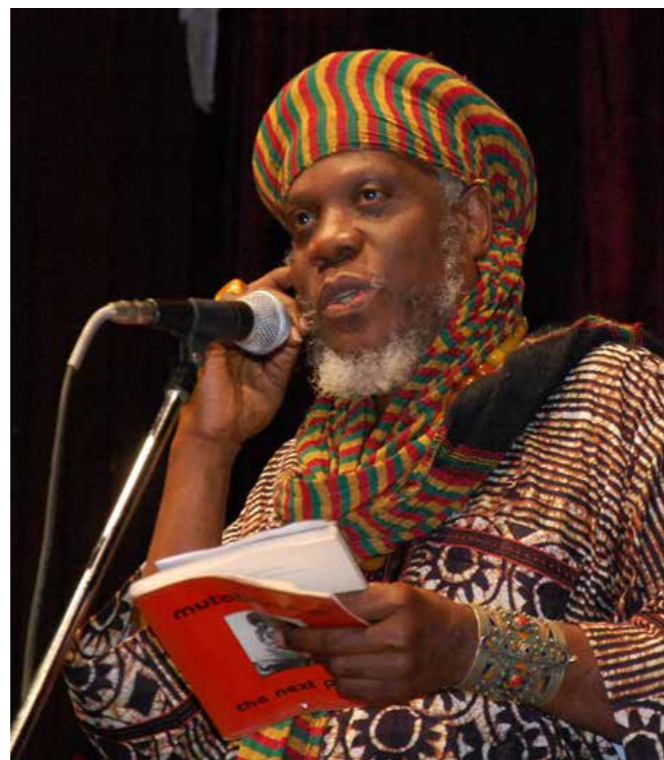
Caribe hispano: Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, las costas de Venezuela y Colombia, los países de Centroamérica y –un caso especial– La Florida. Caribe británico, holandés, francés y hasta portugués. Las lenguas coloniales los separan; los cristianismos católico o protestante los separan; las estructuras políticas, Commonwealth, Distritos de ultramar, Estado libre asociado, república independiente, los separan. Contribuyen ellos ciertamente a su diversidad y a la identidad de cada tierra, isla, estado; pero ¿qué los une? Hay un Caribe geográfico e incluso geopolítico (recordemos la famosa “iniciativa para el Caribe” de Ronald Reagan), con la excepción de Cuba y Nicaragua. Hay una versión militar del Caribe: las bases de Guantánamo y Panamá son testigos. ¿Cuál es el Caribe de los caribeños?

En primer lugar es ese en que los primeros caribeños, entonces “caribes”, fueron casi completamente exterminados. En fase de comunidad primitiva al arribo de Colón, trataron de entrar en contacto con los recién llegados y de establecer una relación de trueque, propio de las sociedades existentes en la región. Llevaron al visitante presentes y ofrecieron una acogida benevolente; al almirante le parecieron “apropiados para la servitud”. La superioridad militar parece haber sido, en un primer momento, el único incentivo de los europeos para la masacre, mucho antes que el sometimiento económico o la esclavitud. Los mataron porque eran más débiles. Los arawak de hoy, garifunas, misquitos o tainos guardan la memoria colectiva del encuentro y mezclan en su sangre la doble herencia, la del genocidio indígena y la de la esclavitud africana.

Todo el mundo conoce a Papa Legba. Es a él a quien se rinde culto incluso antes que a los guerreros, es a él a quien se pide permiso para franquear un paso prohibido y se le hacen ofrendas antes que a nadie, so pena de problemas y castigo. Desde Florida hasta Port-au-Prince, desde San Juan hasta Salvador. Es África ese denominador común que, de tanto buscarlo, parece evidente ante los ojos del observador. África en las lenguas, en las músicas, en los alimentos, en los bailes, en la organización familiar; en la yuca hervida y el cuero del tambor.

Cantar la libertad

Este poema, debe hablar (...) de las madres llorando por sus hijos tragados por el mar/.../ este poema debe mencionar los nombres/ nombres como Lumumba, Kenyatta, Nkruma, Hannibal, Akenaton, Malcom, Garvey, Haile Selassie/ este poema es sobre *apartheid* racismo facismo/ los ataques del Klu Klux Klan en Brixton Atlanta/...no será citado por políticos o religiosos/.../



▲ Mutabaruka, filósofo y poeta Dub, de nacionalidad jamaicana.

sí, este poema es un tambor/ guerreros ashanti yorubas nyahbingi/.../ debes saber lo que dirá este poema/.../ para que lo continúes en tu mente... (Mutabaruka, *Dis poem*).

Si los primeros esclavos africanos vinieron de España y Portugal y no directamente de África fue por una buena razón: una parte del continente ya había sido islamizado o invadido por otras religiones. Los colonizadores prefirieron entonces recurrir a esclavos ya cristianizados en el viejo continente. El crecimiento desmesurado de la trata los obligaría a abandonar esa medida preventiva y comenzaron a llegar a las Américas esclavos de otras naciones y de otras religiones. Se cuenta que el primer promotor de la independencia de Haití fue un jamaicano conocido como Bookman (el hombre del libro), que enseñaba el Corán de isla en isla.

Bookman y otros trajeron la tradición judeo-cristiana del África oriental y la idea de la “Gran Etiopía” como lugar de procedencia de los negros de la región. Los negros, protagonistas de una larga historia de sufrimiento, exterminio y esclavitud; la desesperación negra en busca de ideas, de soluciones que dieran un nuevo sentido a ser negro fuera de África –o de Etiopía–, incluso después de las independencias, cuando, a pesar del fin oficial de la esclavitud como sistema, el estigma de la negritud continúa pesando como gruesas cadenas en la existencia de los pueblos africanos de América.

Un intento de respuesta fue el movimiento liderado por Marcus Garvey a principios del siglo XX y que llega con dispar influencia hasta nuestros días. La profecía apócrifa de Garvey, según la cual un rey sería coronado en África y llegaría para conducir la liberación de todos los negros del mundo, parece cumplirse. Es coronado en Etiopía Tafari Makonnen, llamado Ras, o “jefe” en idioma amárico, que reinará hasta finales de los años setenta bajo el nombre de Haile Selassie I, Rey de reyes, Mesías, León de Judá, defensor de la fe y luz del mundo, y que será uno de los

gobernantes más crueles del siglo XX en el continente africano.

El “regreso a África” promovido por Garvey es alcanzado sólo por una minoría de negros norteamericanos partidos a Liberia; África quedará en el espíritu de los caribeños como símbolo de tierra prometida y paraíso de libertad. La idealización y sacralización del continente y lo africano será una de las bases ideológicas del movimiento Rastafari, que se expandirá desde Kingston por todo el Caribe anglófono, primero, luego al resto del Caribe, para finalmente tocar costas africanas y desarrollarse, como devolución histórica, en países como Ghana o Costa de Marfil.

Martinica, Guadalupe, Guyana, Cayena, Curazao/ hemos visto el sol levantarse en Martinica, Guadalupe, Guyana, Cayena, Curazao/ hemos escuchado el canto del océano/.../ África-Antillas/ el viaje/ es un sol, cien rostros/ África, Antillas/ el viaje/ un hermoso mestizaje (Alpha Blondy, *África - Antillas*). La canción recién citada del músico marfileño ilustra la retroalimentación cultural, el viaje en sentido contrario de la cultura hacia sus orígenes y, aun más importante, el reconocimiento que los africanos del continente hacen del Caribe como extensión de su propia historia y cultura.

Según el filósofo y poeta rastafari I. Jabulani Tafari, además del reconocimiento como profeta y “Cristo encarnado” de Haile Selassie, con todos sus títulos, la cultura “rasta” se caracteriza por algunas líneas comunes que la vinculan directamente con África: que los pueblos africanos del hemisferio occidental son la reencarnación de los hebreo-israelitas originales; que la Etiopía continental (África) es parte de la herencia divina de los descendientes de africanos en todo el mundo, que, al desearlo, deben ser devueltos a la madre patria; que Jamaica y las llamadas Indias Occidentales son parte de la corrupta civilización occidental que desaparecerá como consecuencia de todo tipo de males creados por ella misma. Para I. Jabulani Tafari, desde su surgimiento, el movimiento Rastafari ha sido genuinamente antiimperialista, anticolonialista, y antirracista, así como contrario a la opresión y a la explotación.

Si bien su proclamado antirracismo es bastante cuestionable, sobre todo por sus raíces garbeyistas, Rastafari es sin duda, como se expresa en su poesía y su música, una expresión de los sueños de redención de una buena parte de los pueblos afrocaribeños y africanos en general.

Hacia un Caribe caribeño

En febrero de 1982, el entonces presidente de los Estados Unidos, el republicano Ronald Reagan, presentó su Iniciativa para la Cuenca del Caribe (ICC). La reciente revolución nicaragüense, el aumento de las influencias cubana y soviética en la región, los movimientos de liberación nacional en Centroamérica, la reciente independencia de Belice y sus nuevos dirigentes progresistas, pusieron bajo alarma los mecanismos diplomáticos, económicos y militares de la política exterior estadounidense, que veía desarrollarse en su patio trasero tendencias políticas, como mínimo contestatarias a la gran potencia en el área, si no francamente antiamericanas.

La iniciativa, que excluía a Cuba y Nicaragua, estaba destinada a la cooperación económica mediante la

eliminación de impuestos a la importación de productos caribeños; pero, de todas las formas de cooperación, la más importante fue la militar: la base naval de Guantánamo, en Cuba, el Canal de Panamá y otras instalaciones revestían la mayor importancia estratégica en el sistema de defensa al sur de los Estados Unidos y garantizaban una fuerte presencia en una esfera de influencia de primera importancia como acceso hacia América Latina. Ningún cabo debía quedar suelto.

Son países pequeños, de pocos recursos naturales, pero con una situación estratégico-militar privilegiada que aún hoy no ha sido desplazada por la tecnología. No son las playas paradisíacas, ni las músicas alegres, ni la infinita gastronomía de lo que se ocupan las grandes potencias cuando miran al Caribe. Todo el poder de la región se concentra en su pujante cultura, y es con ella con lo que deberá contar el Caribe para marcar su lugar en el mundo. Una cultura que hunde sus raíces en las patrias Yoruba, Lucumi, Congo, Angola; en los ríos Níger y Calabar. Una cultura que es toda la riqueza y todo el poder de su gente: “... todo lo que tengo, canciones de redención”.



▲ Niñas afrodescendientes durante una festividad en Caracas, Venezuela.

FUENTES:

- * Williams, Eric. *L'histoire des caraïbes de Christophe Colomb à Fidel Castro; Presence africaine*, Dakar, 1975.
- * Reyes, Eusebio y Torres Cuevas, Eduardo. *Esclavitud y sociedad*. Ciencias sociales, La Habana, 1986.
- * Argyriadis, Kali. *La religión à La Havane*. Edition des archives contemporaines, París 1999.
- * Varios autores. *La traite des noirs par l'Atlantique*. Société française d'histoire d'autre mer, París, 1976.
- * Moreno Fraginals, Manuel. *El ingenio*. Ciencias sociales, La Habana, 1978.
- * Sosa, Enrique. *Los ñañigos*. Casa de las Américas, La Habana, 1985.
- * Guanache, Jesús. *Componentes étnicos de la nación cubana*. UNEAC, La Habana, 1996.
- * Capone, Stefania. *La quête de l'Afrique dans le Candomblé*. Khartala, París, 1999.
- * Varios autores. *Rastafari*. Monograph, Kingston, 1985.

Cesaria Évora, la reina eternamente descalza

Por María Eugenia Meza Basaure

Ella se subió sin zapatos a cantar al escenario del Olimpia de París. No era un gesto de provocación. Siempre cantaba así. Y la llamaban “la diva de los pies descalzos”. Era su manera de no olvidar nunca sus raíces en Cabo Verde, África. Porque Cesaria Évora fue una reina popular, que pasó una infancia y una adolescencia duras y que logró elevarse por encima de las circunstancias, ser reconocida y mostrar una de las tantas formas musicales de África: la morna.

Cabo Verde, la República de Cabo Verde, existente como tal desde 1975 tras su independencia, tiene una historia peculiar: hasta el siglo XV su territorio no tuvo habitantes. A partir de 1456, la decena de islas de origen volcánico que componen el archipiélago que se estructura en dos sectores –Barlovento y Sotavento– fue colonizada por los portugueses, quienes las usaron para el peor de los negocios: la trata de esclavos. De manera que no hay aborígenes, no hay población autóctona y sus actuales habitantes son descendientes de colonizadores y esclavos, y hablan y cantan en criol y en portugués. Por su clima, proclive a sequías y por la mala administración colonial, la estabilidad económica se hizo endémicamente endeble, y la pobreza, grande.

Por eso su música es así de nostálgica: suma la *saudade* lusitana a la *sodade*, la nostalgia negra de las patrias perdidas. De esa mixtura nace la *morna*. De esa mezcla, de la pobreza y de la riqueza del mundo popular nace Cesaria. Otros ritmos, como la coladeira, el funaná, la mazurca y el batuque, surgen de los aportes de músicas venidas del Viejo Continente, como la mazurca europea y la polca.

La vida de Cesaria es igualmente una mezcla: de sobrevivencia, derrota, superación y éxito. De depresión y alcoholismo; pero también de fuerza de voluntad. Si se trató de cantar, lo hizo desde siempre, desde que era apenas una muchacha y cantaba por monedas en las tabernas del puerto de Mindelo, isla de São Vicente.

Su vida cambió después de los 40 años, cuando hizo actuaciones formales en Lisboa y fue convencida de grabar lo que cantaba. El éxito fue fulminante. En 1988 emocionó al público del Olimpia de París, ganó un Grammy y recibió, en 2009, la Orden de las Artes y Letras de Francia. Fue la primera artista africana en ser Embajadora contra el Hambre de la FAO, cargo que aceptó después de ver los efectos del programa en los chicos: “Pude ver con mis propios ojos cómo la comida atraía a los niños a la escuela. Necesitamos educar a nuestros niños si queremos que

nuestro continente prospere, pero no pueden aprender si van a la escuela con hambre”.

Su retrato adorna billetes de Cabo Verde. Pero ella siguió descalza y viviendo en su tierra. “Mis canciones tratan de cosas perdidas y nostalgia, amor, política, inmigración y realidad. Nosotros cantamos sobre nuestra tierra, sobre el sol, sobre la lluvia que nunca llega, sobre la pobreza y los problemas, y sobre cómo vive la gente en Cabo Verde”, declaró.

A los 70 años murió en São Vicente, donde todo había comenzado, el 17 de diciembre de 2011, tras haber anunciado su retiro de los escenarios el 23 de septiembre del mismo año.



En su propia voz

Lo que sigue son extractos del libro *Cesaria Évora, la voz de Cabo Verde*, de la periodista Véronique Mortaigne, publicado en castellano por Circe Ediciones (Barcelona, 1998), con traducción de Juan Albeleira. Porque, si ya es una delicia escucharla cantar, también es encantadora su voz contando su vida.

Me llamo Cesaria Évora. Soy una mujer africana. ¿Qué es lo que me gustaría que contaran sobre mí? Más que nada, que siempre he querido ser libre y permanecer soltera, y que jamás he aceptado vivir con un hombre oficialmente.

Yo tuve tres hijos y mucha gente solía criticar que me gustara echar tragos, que fumara tabaco, por mis matrimonios o porque me divorcio. Pero si estando en un bar tomándome un whiskey yo descubría que algunos se ponían a murmurar sobre mí, inmediatamente le pedía otro vaso de licor al cantinero sólo que doble, para que esa gente metiche de veras tuviera motivos de abrir la boca. Sin embargo, yo jamás presto demasiada importancia a los criticones. Las personas buenas, en cambio, con dinero o sin dinero, negras o blancas, siempre han sido nobles amigas mías.

Hace poco me compré un terreno cerca del lugar donde vivía cuando era niña. El gobierno deseaba alojarme en La Casa del Artista aunque eso era para el resto de mi vida y aquella casona hubiera resultado demasiado pequeña para mi madre, mis hijos, mis nietos y para mí.

Mi familia era muy humilde, aunque nunca pasamos hambre gracias a la ayuda de mis hermanos, pues habían emigrado, a que alquilamos un ala de la casa de mi abuela, y a una parcela de tierra que ella cultivaba en el Monte Verde.

Cuando mi abuela falleció le lloramos mucho, porque todos la adorábamos. Yo estaba muy pequeña, pero recuerdo bien a mi abuelo materno. Había llegado desde Santo Antão para visitar a mi mamá que vivía en São Vicente desde niña. Era un tipo guapo, de rostro oscuro, cabellos lacios, parecía indígena. Mi madre se iba al trabajo y él se quedaba para

cuidarnos.

Yo aprendí qué es la vida bastante pronto, si bien mi infancia fue muy feliz. Bajo las lluvias me divertía con mis amigas haciendo muñecos de barro, platitos, cualquier cosa. Después los poníamos a secar para jugar con ellos. Y si caía una tormenta, los niños recogíamos el agua de lluvia con cubetas que luego llevábamos a nuestras casas.

Dejábamos al cieno asentarse en el fondo y nos bebíamos el agua que en verdad sabía muy rica. Había orugas por doquier, nosotros las metíamos en una caja de cerillos y a los pocos días salía una mariposa. Por aquella época, la hierba crecía enorme y todo lucía su bello verdor.

La huerta de mi abuela tenía sandías, maíz y frijoles. A las mazorcas le separábamos los granos que dejábamos secando para almacenarlos, por si acaso venían tiempos duros. Cada vecino se llevaba su porción. Pienso que esta costumbre de compartir la heredé de mi abuela y también de mi mamá, quien cocinaba para las personas más necesitadas de la región.

Empero, las lluvias cesaron de presentarse con su frecuencia regular, y en ocasiones únicamente caía uno que otro aguacero; pero provocaba grandes daños a las tierras y en nuestra casa. Las sequías dispararon entonces el precio de los productos comestibles, luego bajó la afluencia de barcos en el puerto y por fin, las compañías inglesas de carbón se retiraron. Todo eso lo cuenta la letra de aquella ‘morna’: ‘Um vez sonsente era sabe’ (‘Alguna vez San Vicente fue maravillosa’).

Mi padre había muerto cuando yo tenía siete años de edad y mi mamá me envió a un orfanato, sitio para huérfanos dirigido por monjas. Mis otros hermanos se habían marchado y ella necesitaba irse a trabajar. Allí permanecí hasta tres años, sólo que ya no aguantaba aquel ambiente religioso. Las monjas nos enseñaban a coser, a bordar y a planchar, pero esa no era la vida que anhelaba para mí, por lo tanto supliqué a mi abuela me sacara pues le dije que no me trataban bien, vivía como si estuviese encarcelada. Entonces me llevaron a casa de una tal señora

doña María Amelia, ella tenía una escuela donde en las mañanas estudiábamos y por las tardes cosíamos, allí cursé los dos primeros años de primaria.

Navidades dignas

Se decía que la Navidad era una fiesta sólo para los “blancos”, o sea, para la gente rica, mas no para nosotros.

Nuestros papás no tenían dinero y a veces nos regalaban una pelota; pero las muñecas y demás juguetes para chicos no los veíamos ni en sueños. Nunca tuvimos ningún árbol navideño en nuestro hogar. Hoy ya tengo, aunque diminuto, sobre la mesita de estar.

Sin embargo, nuestra Navidad siempre fue muy digna; mi madre recibía canastas que le enviaban sus hermanos o amistades del extranjero. Esa noche navideña lográbamos contar con una cena abundante, pero los demás días dependíamos del favor de Dios. A mí se me acostumbró a conformarme con lo que hubiera.

Y siendo ya Cesaria Évora, la mujer africana de Cabo Verde que nació para cantar ‘mornas’ y para ser libre, yo no he puesto un pie dentro de ciertos lugares aquí en Mindelo que de plano, no los conozco. Por ejemplo, los clubes para gente rica donde celebran la Nochebuena y el Año Nuevo con bailes. He oído hablar mucho de ellos. Y el zócalo de la plazuela mayor, la Plaza Nova, que para mí no significa gran cosa, porque no voy allí ni nunca quise ir, excepto cuando iba a escuchar allí a mi hermano tocar con la banda municipal.

O cuando iba al cine, que me encantaba. Yo identificaba y reconocía a los actores de cine, mis preferidos eran Stewart Granger y Tony Curtis. De las actrices, mis favoritas son Gina Lollobrigida y Elizabeth Taylor.

Pero nunca he sentido nada particular por meterme a esa plaza. En tiempos del colonialismo portugués, a mi gente se le prohibía el derecho a caminar descalza por ahí, y quien careciera de dinero para comprarse un par de zapatos era obligado a quedarse en la calzada, sólo quienes los llevaban puestos podían hacerlo. Por ello yo prefería ir a otros sitios. En fin, que nada tengo que ver con la Plaza Nova.

Amores tempranos

Siempre he amado la libertad. Mamá trabajaba, yo me la vivía en la calle. Mi hermano Chico y yo teníamos una contraseña que era “quick!” (“¡apúrate!”, en inglés) y cuando él decía eso yo ya sabía que no había moros en la costa y podía salirme a dar una vuelta.

La primera vez que sentí palpar mi corazón por algún hombre fue por un comerciante rico de Mindelo, yo tenía solamente 14 años y nunca se lo dije a mamá, me gustaba porque era muy atractivo, y por su aroma; además, alguien tenía que iniciarme para entrar en aquellos senderos... Nadie se dio cuenta del romance, hasta la fecha él y yo continuamos siendo buenos amigos, a él le agrada bastante mi manera de cantar aunque cuando nos conocimos ni siquiera sospechaba que me encantaba interpretar ‘mornas’. Yo era una chiquilla tímida y retraída, no tenía amigas y cuando se es de esa edad, una cambia a cada rato y es muy voluble. Nuestra relación no duró.

Luego conocí a Eduardo, el músico que descubrió mi

voz. Así comencé a cantar por ahí, iba de aquí para allá con ese novio que tocaba guitarra y componía. Eduardo emigró después y se casó, pero yo no le quise rogar. Hoy radica en Holanda, inclusive me acompañó en un concierto que ofrecí en Rotterdam hace algunos años. Cuando di a luz a mi primer hijo, Eduardo quiso reconocerlo; no lo acepté pues él no era el padre. De todos modos, le puse Eduardo al bebé, en honor suyo.

Supe lo que era la vida demasiado temprano, yo a los extranjeros les fascinaba y no era sólo por mi voz. He tenido tantos esposos que ya perdí la cuenta el número de ellos, si bien ninguno lo ha sido de manera oficial. Los papás de mis hijos jamás vivieron conmigo, de hecho siempre he vivido con mi madre, su casa es sagrada. El papá de Eduardo, mi primer hijo, se llamaba Benjamín, nos conocimos a bordo de un barco donde él trabajaba como mecánico en jefe. Yo cantaba ahí y me sentí atraída por él. Nos veíamos cada vez que él venía a Mindelo, pero nunca me puso casa. Cuando quedé embarazada, se fue. Era portugués. Nunca más dio señales de vida y por lo mismo, Eduardo jamás conoció a su padre. Lo cierto es que yo me sentí profundamente herida con el papá de Eduardo por no querer reconocerlo.

Dos hijas con futbolistas

Tuve bastantes pretendientes, pero no pensaba en el matrimonio. Yo soy así. Estaba con uno y enseguida le echaba el ojo a otro. Puede ser que no deseara yo creer en los hombres, ellos solamente me divierten.

Me gustaban muchos futbolistas por guapos, por famosos. Eran buenos partidos. Y nada tontos, se juntaban con ricos comerciantes. Anteriormente, asistía a los encuentros de fútbol pero hoy no lo hago más y así es mejor, de otra forma quizá ya me habría ligado con alguno.

Los papás de dos de mis hijas eran futbolistas, la primera murió recién nacida; la segunda es Fernanda, vive aquí con sus dos hijos: el mayor que se llama Alison y la pequeña, Janet, quien fue reconocida por un señor quien en verdad no había sido el padre. Mi nieta tampoco podrá conocer quién fue su papá. En tales casos, los hijos juzgan después quién será su auténtico progenitor, el que los concibió o el que los alimentó y los cuidó.

Muchas mujeres en Cabo Verde se ven obligadas a criar solas a sus hijos, sea porque sus respectivos maridos se desentienden, ora porque se van fuera a ganar la plata. En ocasiones, ellas también emigran y dejan a los chamacos al cuidado de los abuelos. Hay hombres que olvidan a sus hijos aun ganando suficiente plata como para enviarla y mantenerlos. En Cabo Verde, las mujeres tienen que rascarse con sus propias uñas.

El padre de mi segunda hija vivía en Mindelo, pero ni siquiera movió un dedo por ella.

Yo lo amaba con ganas, estaba perdidamente enamorada de él. Un día, viajó desde Portugal una persona para verlo y como era un jugador excelente, lo contrató para un equipo de allá. En un principio, me enviaba algo de dinero que yo recogía en casa de una tía suya.

Pero un día, de la noche a la mañana desapareció. No obstante, creo que he corrido con suerte debido a que mi madre y mi hermana me han ayudado a educar a mis hijos con dignidad.

Sin castillos en el aire

A pesar de que mi abuela murió hace más de 30 años, la extraño con harta frecuencia. Tuve a Eduardo a los 18 y ella llegó a conocerlo. Murió de la emoción.

Un día, tiró el agua en la vía pública y un policía que pasaba por allí la vio, la detuvo, la condujo de la calle a la comisaría y para dejarla salir la abuela debió pagar una multa. Mi abuela jamás consiguió superar aquella humillación. Se puso enferma y al poco tiempo, la enterramos. Así no más.

Yo nací para cantar, me atraparon las ‘mornas’, las ‘coladeiras’, los ‘fananá’. He cantado en todas las islas de Cabo Verde, todas las adoro. Una vez, en Santo Antão, creí que el transporte donde viajábamos se iba a desbarrancar. La carretera se halla casi encaramada en todo lo alto y por ambos lados se extiende el precipicio, el vacío; parece que una estuviera entre nubes.

Sólo que yo no soy una mujer que se anda entre las ramas, menos entre las nubes. Yo hago lo que se me dé mi regalada gana. Algo que me gustaría hacer en verdad, eso sería poblar la desierta isla de Santa Luzia. Así tan solita como está, la isla debe andar muriendo de puro aburrimiento”.



Nostalgia, ritmo y melodía

Como género musical, la morna nació en la isla de Buena Vista, a mediados del siglo XIX, cuando vivía su momento de gloria: era sede del gobierno y había sido postulada como capital de la colonia, lo que aseguró espacio para el desarrollo de manifestaciones culturales. Musicalmente, este ritmo es fusión del fado portugués con otras formas llevadas por marineros, de esos que besan y se van.

Dicen los expertos que su esencia está anclada en el sufrimiento de los esclavos y que surgió como forma de rebeldía, en la *cretchéu* o nostalgia por el ser amado. Poco a poco, se fue animando con otras influencias como la cumbia colombiana, el samba brasileño y el zouk antillano. Ese estilo, desarrollado por el compositor B. Leza (juego de palabras que, en portugués, significa belleza) es el que hace popular Cesaria Évora, su sobrina, fuera de Cabo Verde.

Ícono de identidad caboverdiana, la morna fue creada para ser bailada de a dos, y su interpretación incluye violín, violón, guitarra portuguesa, viola de diez cuerdas, clarinete, cavaquinho –especie de hukelele de cuatro cuerdas– y voz. En un principio fue cantada sólo por mujeres, quienes daban intención a las letras sentimentales que apelan a la universalidad de sus tópicos.

Originalmente, fue un ritmo más animoso y sus letras eran sarcásticas, bien lejanas a la melancolía que las dominó hacia fines del siglo, cuando en la Isla Brava, el poeta y compositor Eugénio Tavares le otorgó el actual lirismo extremo, exaltando la *saudade* o *sodade*, la mujer y el amor, a los cuales idealiza. *Brada María* se llama la primera morna, en la que una joven lamenta, al amanecer, haber optado por una noche de amor a escondidas de sus padres. Luego vino el cambio atribuido a B. Leza: la introducción de los medios tonos, que intensificó la atmósfera de nostalgia que ya tenía, consolidándola.

La morna, tan propia de Cabo Verde, es, a un tiempo, tan universal, que en la presente década ha sido postulada a Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, reconocimiento que cada año entrega la Unesco a diversas manifestaciones culturales.



JIM MORRISON

bajo el prisma de Benito Martínez-Martínez

*El mundo en llamas/ Taxi desde África/ El Gran Hotel/ Una gran fiesta anoche/
atrás, volviendo atrás/ en todas direcciones/ durmiendo estas insanas horas/
Nunca me despertaré de buen humor otra vez./ Estoy harto de estas apestosas botas.*

James Douglas Morrison

Está en llamas el altar del silencio

Cuando se robaron el disco de The Doors de la fiesta de Manolito, en el colegio se armó la de Dios es Cristo. Primero, porque aquello era un bien raro, casi único, luego porque se filtraba la información de que había gente festeando con música rock, la endemoniada, pervertida, insensata y peligrosa música del enemigo, de esos peludos amanerados que amenazaban con destruir la pureza de una juventud gloriosa, uniformada y fiel que estaba destinada a construir el mundo del futuro. ¿Te das cuenta Benito, de que por ese camino y con tus malas notas en matemáticas, eres un blanco fácil del imperialismo y que ahora mismo podrías estar siendo captado como agente de la CIA? Teníamos quince años.

No entendíamos una palabra de aquel inglés complicado, o quizás entendíamos más o menos "fire" (fuego) pero no nos importaba. Quizás algunos de nosotros no sepan, siquiera hoy, que bailábamos aquella música envolvente, cuyos textos decían cosas como Sabes que yo no sería sincero/ sabes que sería un mentiroso/ si te dijera que no podemos volar más alto (con la droga)/.../ se terminó el tiempo de dudar/ pruébala, sólo podemos perder/ y nuestro amor será una pira funeraria.

Ese fue nuestro primer contacto –para algunos el único– con Jim Morrison, su voz sensual, las notas poderosas de The Doors y aquellos textos difícilísimos, a cuya traducción renunciaban hasta los muy cómplices profesores de inglés. Morrison había muerto muchos años antes y nuestra generación llegaba tarde a la contracultura, a la rebeldía de los sesentas, a la estética hippie, a Woodstock y toda la mitología que se desarrolló desde la época Beatnick hasta el asesinato de Lennon en 1980. Quedamos condenados a sentir nostalgia de lo no vivido.

Como toda su generación –nació en Florida en 1943 y murió en París en 1971– la espiritualidad del cantante, compositor y poeta estuvo marcada por el mundo del fin de la II Guerra y el de la guerra de Vietnam; aquellos años cincuenta y sesenta ritmados



Ilustración de Marcelo Escobar

por la música de Charlie Parker, The Beatles, The Rolling Stones y otros, así como por las novelas de Kerouac, la poesía de Ginsberg, el cine neorrealista italiano y los post beatnicks como Charles Bukowski. Un ambiente donde se mezclaban la desilusión, la amargura, la violencia y el escapismo de la contracultura hippie, con el uso ritual-recreativo de drogas cada vez más duras y la utopía de un mundo de paz y amor que tuvo su mayor expresión en el "Verano del amor" de 1969.

Por los años en que Morrison estudiaba cine en la Universidad de California en Los Angeles, la famosa UCLA; el Buró Federal de Investigaciones lanzó un estudio sobre los efectos del ácido lisérgico en la juventud, destinado a conocer su posible influencia en la eficacia de los soldados destacados en el sudeste asiático. El LSD se convirtió así en una droga de culto para los jóvenes intelectuales y artistas de la época –además de ayudar a la destrucción del movimiento de las Panteras Negras– y, por supuesto, para James Douglas Morrison.

Suavemente conducido, lento y loco.

Como algún nuevo lenguaje.

*Llegando a tu cabeza con el frío, furia repentina
de un mensajero divino.*

*Déjame hablarte sobre la angustia y la pérdida
de Dios.*

Divagando, divagando en la desesperada noche.

Aquí fuera no hay estrellas en todo el perímetro.

Aquí fuera estamos colocados.

Inmaculados.

Pero no fue sólo el LSD su droga, también la filosofía, Nietzsche, Rimbaud, la sicología, la música, el cine. Lee obsesivamente, estudia, se cultiva y a la vez se rebela contra todo, el éxito lo persigue como cantante, cuando busca la realización como poeta; escribe bajo los efectos del alcohol y la droga, de forma desordenada, a veces inconclusa, es desesperado y desesperante; escandaliza con sus comportamientos y se lanza en provocaciones freudianas en pleno concierto que paradójicamente quedarán como clásicos de su música: padre quiero matarte/madre quiero follarte (*The End*), una improvisación que acabó siendo parte de la grabación definitiva del disco.

The Lords and The New Creatures son sus dos primeros volúmenes, publicados más tarde en uno solo; hay aquí un amasijo de notas de cine, reflexiones y aforismos además de algunos versos, sobre todo en el segundo título. Sus versos son recopilados en *Wilderness*, *The American Night* y *Far Arden*; al final de su vida se siente más poeta que otra cosa, pero le es imposible abandonar The Doors. Más discos salen, mayor es el éxito. Y a más éxito más frustración, más rebeldía, más escándalo. ¿Quizás tenían razón quienes nos lo prohibieron?

Necesitamos grandes y doradas cópulas.

*Los padres están ocultos en los árboles del
bosque.*

Nuestra madre está muerta en el mar.

*¿Sabes que estamos siendo conducidos a
matanzas por apacibles almirantes?*

*¿Y que gordos y lentos generales están
profanando sangre joven?*

*¿Sabes que estamos siendo manejados por la
televisión?*

An American Prayer es un poema de una mística contestataria, que revela la inclinación de Morrison por el espiritismo y el chamanismo, *Reinventemos los dioses, todos los mitos de los tiempos*, da título a un álbum póstumo editado por The Doors en 1978, con poemas leídos por el autor y musicalizados por el grupo.

Como otros poetas llamados malditos, James Douglas Morrison –prefería utilizar su nombre completo para la poesía– se inclinaba por un lenguaje coloquial y descuidado, lejos de la academia y los formalismos, creando una poesía salvaje y áspera, con giros a veces intraducibles y otras, simplemente incomprensibles, que otorgaban un sentido al sonido de las palabras por encima de su significado, un nivel fonético próximo al de la psicodelia rock de aquellos años turbulentos.

James entra en una relación personal con el lector, se dirige directamente a él, a sus frustraciones, sentimientos, miedos; lo implica, lo culpabiliza o intimida. Comparte con el lector gruesas referencias de sus lecturas de esoterismo, antropología o filosofía, pero lo hace en espesas metáforas, sin mucho refinamiento; así aborda la desesperación, la opresión, el sexo/amor, la muerte y la poesía misma. Todo cargado de símbolos recurrentes que van formando un estilo de decir muy personal.

Se hace llamar "rey lagarto". La simbología de los reptiles –ligada a la noción de "cerebro reptiliano", y al chamanismo– tiene en su vida y en su obra un significado especial; así como la autovía, símbolo a la vez de libertad y aventura, pero también de autodestrucción (en su infancia fue testigo de un horrible accidente que lo marcó para siempre). *LAmerica* es un término inventado por él para denominar a un tiempo a la ciudad de Los Angeles y a los Estados Unidos. El ojo, un símbolo vinculado gráficamente al dólar; el ojo es Dios/.../ el ojo es una criatura de fuego (*The Eye*, 1968). Y por último, el fuego.

Contra el conformismo, contra el silencio impuesto por el sistema, sus canciones arden, tanto como sus poemas. El mundo en llamas. El fuego es destrucción y es sexo. Y el sexo, como fuego, también es destrucción, furia, frustración y provocación feroz:

Muerte, vieja amiga.

La muerte y mi polla son el mundo...

Sacrifico mi polla en el altar del silencio.

FUENTES

* Morrison, James Douglas. *The Lords and The New Creatures*. Simon & Schuster, Nueva York, 1970.

* Morrison, James Douglas. *The Lost Writings of Jim Morrison. Vol. I, Wilderness*. Vintage Books, Nueva York, 1988.

* Morrison, James Douglas. *The Lost Writings of Jim Morrison. Vol. II, The American Night*. Vintage Books, Nueva York, 1990.

* *The Doors* (Oliver Stone, 1991).

* *The Doors. The Best of* (Rhino Entertainment, California, 2007).

Gotas de tinta

Aldous Huxley. Percepción de la percepción

Por Claudia Carmona Sepúlveda

“Literaria o científica, liberal o especializada, toda nuestra educación es predominantemente verbal y, en consecuencia, no cumple la función que teóricamente se le asigna. En lugar de transformar a los niños en adultos plenamente desarrollados, produce estudiantes de ciencias naturales que nada saben de la Naturaleza como hecho primordial de la experiencia, e impone al mundo estudiantes de Humanidades que nada saben de humanidad, ni de la suya ni de la ajena”. Aldous Huxley (1894-1963) no soslaya el tema de la educación ni otros como la antropología, la fisiología o la óptica, cuando se aboca, a través de la propia experimentación, a describir y analizar los efectos que sobre la percepción genera la mescalina. El escritor británico, hijo y nieto de biólogos, sufrió durante su juventud episodios de ceguera que motivaron en él un profundo interés por los fenómenos involucrados en la aprehensión sensorial del mundo. Su ensayo *Las puertas de la percepción* (texto referido por Julio Cortázar en *Rayuela*, aunque con el nombre del autor truco en Aldley Huxdous) inaugura una serie de escritos nacidos de esta inquietud, pero complementada con reflexiones en torno a la memoria y a lo de individual o colectivo que pueda haber en la experiencia de los sentidos: “No tengo visiones en los lindes del sueño. Cuando recuerdo algo, la memoria no se me presenta como un objeto o un acontecimiento que estoy volviendo a ver. Por un esfuerzo de la voluntad puedo evocar una imagen no muy clara de lo que sucedió ayer por la tarde (...). Pero estas imágenes tienen poca sustancia y carecen en absoluto de vida autónoma. Guardan con los objetos reales y percibidos la misma relación que los espectros de Homero guardaban con los hombres de carne y hueso que iban a visitarlo a las sombras. Sólo cuando tengo mucha fiebre, adquieren mis imágenes mentales una vida independiente. A quienes posean una imaginación más viva, mi mundo interior debe parecerles necesariamente gris, limitado y poco interesante”.

Su siguiente ensayo, *Cielo e infierno* (1956), aterriza, a partir del mismo tópico, en la obra de arte. En su prefacio, el ya célebre autor de *Un mundo feliz*, prometía arrojar luces sobre “cómo otras mentes perciben, sienten

y piensan, de las nociones cosmológicas que les parecen evidentes y de las obras de arte por medio de las cuales se sienten impulsadas a expresarse”.

Químicamente hablando, la mescalina disminuye la cantidad de glucosa disponible en el cerebro. Según constató Huxley, esto deriva en una reducción de la voluntad, no afecta el razonamiento lógico, pero sí da paso a una serie de experiencias sensoriales e, incluso, extrasensoriales. La percepción del color, por ejemplo, alcanza niveles insospechados y se detecta luminosidades y matices que el ojo en estado “normal” deja escapar.

Sabiéndose agónico, el inglés que recorrió el orbe en busca de respuestas y quiso indagar en otros mundos posibles, pidió que se le administrara en su lecho de muerte una dosis doble de LSD, para tolerar mejor su paso hacia un universo al que se aproximaba por vez primera, mientras se le leía al oído trozos de una obra que visitó con frecuencia en vida: el *Libro tibetano de los muertos*.



▲ Aldous Huxley. Ilustración de Shoey Nam.

Muertos que hablan Bombal, Rulfo, García Márquez

Por Hernán Ortega Parada

Un planteamiento de fondo se entiende a través del subtítulo. ¿Hay alguna relación en el acto creativo de cada una de las obras madres de los autores citados? Muchos críticos o académicos dirán que es un disparate pensar así; como que una obra literaria de alcurnia emerge por sí y ante sí aun cuando le antecedan textos de igual, menor o mayor dignidad. Sin embargo, muchos se atienen a que en arte nada sale de la nada; es decir, siempre hay un hilo pálido, secreto, que burla el inconsciente de cada autor. O que exprofeso se presenta una reinspiración. Estamos hablando de literatura como arte; la literatura sin arte no es literatura –están los otros géneros que a Ud. corresponde enumerar–. Imaginémonos: Kandinski, antes de descubrir la pintura abstracta, como abogado está interesado en las centenarias normas morales vigentes en los ancianos pueblos de su tremendo país; esas nociones, transmitidas de padre a hijo en cadena infinita, se constituían en leyes con sus respectivas sanciones; de modo que los códigos modernos rusos no nacían de la nada. Lo mismo las religiones. De allí que el pintor mencionado descubriera que en toda actitud profunda del espíritu existe una raíz viva, innominada, abstracta. A riesgo de abrir una discusión bizantina, creo que ocurre igual fenómeno en la literatura. La Biblia, en muchos aspectos, representa eso. Del s. XV leemos en unas coplas inmortales acerca de cómo se honra a un difunto y cómo la Muerte alza su voz para completar la sentencia:

Buen caballero
dejad el mundo engañoso
y su halago.

Cierto, se trata de *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

El tema conduce directamente a la gran siembra de la literatura llamada “realismo mágico”. De ese modo se motejan obras de Rulfo y García Márquez, acotando dos autores. En *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, hablan los muertos. Por lo tanto, éste es el tema que nos mueve a investigar, reflexionar y registrar.

Giacomo Leopardi (1798-1837), en sus escasos años de vida concibió la filosofía y la filología para resolver parte de los misterios de la palabra escrita. Una de sus obras se titula *Diálogo de Federico Ruisch y de sus momias*, donde

la facultad supravivencial consiste en hacer hablar a los muertos⁽¹⁾. Citando brevemente desde la página 56 a la 61, accede a la voz un coro de muertos y, de una sección del escrito, podemos extraer un breve diálogo:

Ruisch: –Entonces, ¿qué es la muerte, si no es dolor?
Muerto: –Más bien es placer que otra cosa.



▲ Ramón José Simón Valle Peña (Ramón del Valle-Inclán, 1866-1936).

(1) En Leopardi, Giacomo. *Diálogos*. Ed. Ercilla, Santiago, Chile, 1940.

En consecuencia, ¿podemos inferir que Ramón del Valle-Inclán, instaló inconscientemente cierto influjo en las obras de Alejo Carpentier, Rulfo y García Márquez? He tomado una obra del escritor gallego, *Los cruzados de la causa* (1920), y leerlo produce el mismo sabor en el paladar que cuando uno se interna, por ejemplo, en *El siglo de las luces*, de Carpentier.

El prolífico escritor chileno Edmundo Moure publicó hace treinta y tres años el artículo *Valle-Inclán y el realismo mágico*, afirmando que dicho movimiento literario fue inducido primitivamente por el genio de Don Ramón, quien vivió un año en México y otro período en Cuba, lugares donde, presumiblemente, se impregnó de un arraigado culto por la muerte y los muertos: “Uno de los elementos estéticos clave en la obra de Valle-Inclán es el ‘principio mágico’ presente en *Tirano Banderas* y en los célebres *Esperpentos*. No se da en él como recurso exótico y efectista, sino como convivencia de lo fantástico y lo real cotidiano, simbiosis que apreciamos en nuestra América campesina y en resabios rurales que perviven en torno a las grandes aglomeraciones urbanas (...). Parecen olvidar el aporte de Valle-Inclán, su influencia en esta insoslayable continuidad que es la creación humana, donde no existen descubrimientos súbitos, sino las decantadas innovaciones de quienes amplían el camino recorrido por insignes adelantados”⁽²⁾.

Edmundo, plenamente de acuerdo contigo; sin embargo, pienso en Rimbaud, que trituro todas las corrientes poéticas pervivientes en su época. Sólo después de leerse toda la poesía que cayó en sus manos, incluso latina y griega. Él hizo destellar una nueva luz. Un caso especial, por cierto.

Abundando, Moure ha establecido ciertas connotaciones que podrían hermanar tres localidades poseídas de toques fantasmagóricos: “Alhué es antes que Comala, y éste precede a Macondo. Tres espacios sin tiempo en la ficción construida por sus autores: José Santos González Vera, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez (...). Alhué significa, en mapudungún, ‘morada de muertos’. Comala es, simplemente, ‘lugar donde hay comales’, esas sartenes chatas que se utilizan en México para las frituras... Macondo es un árbol corpulento, de hojas grandes y flores rojas”⁽³⁾.

Interesante encadenamiento de lugares míticos y de autores notables.

Pero pongamos en orden algunas informaciones:

Valle-Inclán publica *Tirano Banderas* en 1928, conformando en nuestra modernidad decadente la creación del realismo mágico como nuevo lenguaje.

Sin embargo, existe una novela chilena publicada también en 1928. Es una narración en primera persona, que recoge estampas notables de un pueblo todavía fuera de rutas importantes (en el sur de la Región Metropolitana, Chile). Técnicamente, es una obra memorialista; breve, pero intensamente cubierta por capítulos en que hay un narrador omnisciente. En época de no muy libre

pensamiento, el libro causó escozor en lectores que venían del siglo anterior.

Fijemos la atención sobre *Alhué*, esa novela breve-breve de José Santos González Vera (1897-1970). Ligando su contenido con los mitos religiosos de comienzos del siglo XX –y que ellos no son, a mi juicio, las reglas morales diseñadas por la Iglesia Católica–, vemos el espejo singular de los mundos de Comala y Macondo, que constituyen también, bajo la exposición literaria, universos del realismo mágico puro, con la honra para González de crear la primera semilla de dicha estirpe en nuestro país. El relato, en primera persona, muestra la idiosincrasia de oriundos con antepasados indígenas, que no resuelven cómo posesionarse de la misión religiosa. En consecuencia, está viva la inconsciencia espiritual y el contacto con una tradición de evocar muertos con presencia sustantiva sobre la “tribu”. Es un relato tallado en capítulos de auténtica madera nativa: “Alhué, debo reconocerlo, era un pueblo con individualidad. Pocas moscas, sólo un fraile y ningún carabinero. Casi reunía las condiciones deseadas por Baroja para su república del Bidasoa”⁽⁴⁾. Dicho texto hoy no está en las bibliotecas; como si los muertos lo hubieran cobrado. ¿Sospechoso, no? La primera edición de *Alhué* no tuvo difusión y, por una escasa venta, el autor regaló cuatrocientos ejemplares en doce años (1928 a 1940). Sin embargo, el autor ganó el Premio Nacional de Literatura 1950 por su aporte intelectual a la cultura.



▲ José S. González Vera, escribe sobre *Alhué*, cuna silenciosa de mitos y leyendas que no se concilian con la siembra de los conquistadores españoles.

Ahora sigamos la cadena:

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1955. Todos los personajes están muertos en su historia. Ya no se trata de recuerdos o narradores o testigos: son seres incorpóreos que arrastran ecos de sus voces en un tiempo indefinido.

Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad* (1967), crea un retablo amplio y profundo donde todos los seres, mejor aun, son espíritus.

Ahora debo referirme a un eslabón que la crítica ha pasado por alto, sin profundizar en el tema: María Luisa Bombal publicó *La amortajada* en 1938. Íntegramente, su escrito es la voz de un cadáver que narra su vida. Insólito, ¿no?

¿Existió alguna relación o influjo literario entre las obras mayores de Bombal y de Rulfo? Más claro: ¿*Pedro Páramo*, debe algo a *La amortajada*? A su vez, ¿*Cien años de soledad* se escribió bajo la influencia literaria de la obra genial de Rulfo?

Si nos detenemos, para una mayor transparencia de la literatura surgida después de los años 20, se nos aparece la sombra inquietante de un escritor cubano, rupturista a carta cabal, que produce un estremecimiento de emoción y afasia (en buen sentido) con su escritura abierta, desenfadada, para llamar la atención sobre los fenómenos del fluir de la conciencia. Hecho por el que debo citar a Gastón Bachelard (1884-1962): “Si rehusamos notar el carácter eminentemente filosófico de las nuevas doctrinas filosóficas es porque poco a poco la filosofía moderna ha descuidado el examen del pensamiento científico (...). Con la mecánica ondulatoria y la mecánica cuántica abordamos directamente el movimiento del múltiple”⁽⁵⁾.

Es, justamente, el territorio andado –o desandado– por Enrique Labrador Ruiz (1902-1991), compatriota de la excelente poeta Juana Rosa Pita. Ella me habló de él en estos días, haciendo especial referencia al libro *El laberinto de sí mismo*, publicado por Labrador en 1933. En síntesis, la académica de Boston me dice: “Todo es ambiguo en esa novela que se divide en tres partes: Un tiempo, Otro tiempo y Después... (¿de cruzar al otro lado?). A él, según me dijo, se le ocurrió –como te lo conté–; pero el narrador puede ser o no ser un muerto. Puesto que desde el principio aparecen 3 lápices rebeldes que deciden cuándo y lo que se escribe. Y los personajes principales son además Laurel, el hombre que lleva o llevaba dentro el protagonista, y la amada inexistente. Más que de muertos, estamos hablando de personajes fantásticos. Te conviene mencionar a Labrador, ciertamente, pero tal vez estaba en el aire de los tiempos liberar hacia otros rumbos la novela latinoamericana y cada uno lo hace a su modo. Es un pionero, sin dudas”.

En verdad, había temblado un eslabón de mi trabajo al conocer la biografía de ese extraordinario escritor, ensayista y periodista (escribió para decenas de publicaciones cubanas y del extranjero, entre ellas Atenea, de Chile). Las dudas de mi línea analítica se desvanecen en el mismo instante en que no tenemos otros novelistas “que hacen hablar a los muertos” de principio a fin, salvo los que se menciona a continuación.

A García Márquez, ya lo tenemos al frente.



▲ Gabriel García Márquez. Bogotá, 1959.

García Márquez (Gabriel José de la Concordia García Márquez) es felizmente honesto cuando recuerda el impacto que le causó la lectura de *Pedro Páramo*. En efecto, ya se había iniciado como novelista al publicar *La hojarasca*, en 1955. Encontrándose en Ciudad de México, se relaciona con los escritores de ese país y, en especial, con su conciudadano Álvaro Mutis (1923-2013).

García Márquez intentaba hacer guiones para cine (lo mismo que Rulfo) y se produce el relámpago que cambiará su vida: “En ésas estaba cuando Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó de un montón el más pequeño y corto y me dijo muerto de risa:

“–¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda!

“Era *Pedro Páramo*.”

“Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis*, de Kafka, en una lúgubre pensión de estudiante, en Bogotá –casi diez años atrás– había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El llano en llamas*, y el asombro permaneció intacto. Mucho después, en la antesala de un consultorio, encontré una revista médica con otra obra maestra desgabada: *La herencia de Matilde Arcángel*. El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores.

“No había acabado de escapar al deslumbramiento, cuando alguien le dijo a Carlos Vela que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo*. La verdad iba más lejos: podía recitar el libro completo, al derecho y al revés, sin una falta apreciable, y podía decir en qué página de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter de un personaje que no conociera a fondo (...). He querido decir todo esto para terminar diciendo que el escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba

(2) Revista Huelén N°14, mayo de 1984, Chile.

(3) Edmundo Moure, *Alhué, Comala y Macondo: espacios intemporales*, en Crítica.cl, 29 de noviembre de 2015.

(4) González Vera, José Santos. *Alhué: Estampas de una aldea*. Santiago, 1928.

(5) Citado en *Ensayos mínimos. Psicología y Literatura*, por H. Ortega P., Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012, pág. 58. Se trata del libro *La actividad racionalista de la física contemporánea*, pág. 23, de Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1975.

para continuar mis libros, y que por eso me era imposible escribir sobre él sin que todo esto pareciera sobre mí mismo. Ahora quiero decir también que he vuelto a releerlo por completo para escribir estas breves nostalgias, y que he vuelto a ser la víctima inocente del mismo asombro de la primera vez. No son más de 300 páginas, pero son casi tantas, y creo tan perdurables, como las que conocemos de Sófocles⁽⁶⁾.

En junio de 1967 García Márquez publicó *Cien años de soledad*. No hay más consideraciones valiosas sobre este capítulo Rulfo-García Márquez.

Veamos a continuación el caso *Pedro Páramo*.



▲ Juan Rulfo, cuya familia fue diezmada por tempranas muertes violentas.

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno (1917-1986) sólo en 1934, después de fracasar su ingreso a la Universidad de Guadalajara, comenzó a escribir textos literarios y a colaborar en varias publicaciones mexicanas. Algunos cuentos aparecen en la revista Pan (1945), de Guadalajara: *La vida no es muy seria en sus cosas*, *Nos han dado la tierra* y *Macario*. En 1946, este último se repite en la revista América, de Ciudad de México, y al tiempo publican *La cuesta de las comadres* (1948). Le siguen *Talpa* y *El llano en llamas*. En 1951, el cuento *Diles que no me maten*; y, finalmente en 1953, el Fondo de Cultura Económica editó *El llano en llamas* y *Nos han dado la tierra*. Durante todo este período ya tiene muchos cuadernos con borradores de *Pedro Páramo*. Pero algo antes de enfrascarse en su obra maestra, había llenado trescientas cuartillas con un relato, *El hijo del desaliento*, que fue a parar a la basura y

del cual se conoce el fragmento titulado irónicamente *Un pedazo de noche*.

Cuando *Pedro Páramo* está en marcha creativa se la discute arduamente al interior de su grupo de escritores e intelectuales, aquellos que se reúnen semanalmente en un café de la capital. Allí, los amigos escritores, lejos de aceptar las formas últimas de la obra, la critican encarnizadamente. Sin embargo, él ha encontrado, después de cuatro a cinco años de trabajo, la fórmula decisiva para su novela y, con una beca del Centro Mexicano de Escritores, en los años 1953 y 1954 termina esa novela cuyo título original fue substituido al menos dos veces. *Pedro Páramo* es impreso y publicado en 1955 en dos mil ejemplares, de los cuales la mitad son regalados por falta de compradores. Mas, luego tendrá su propio boom. Inmediatamente se puso a dar forma a la novela *El gallo de oro* (de 1956 a 1958), que no vio la luz sino en 1980.

Fernando Alegría, gran escritor chileno escasamente leído por nosotros y no considerado para el Premio Nacional de Literatura –quizás por residir gran parte de su vida académica en los Estados Unidos–, publicó en Chile un interesante artículo: *El misterio de Juan Rulfo*, del cual captamos un párrafo que nos interesa: “Y comenzó la revelación de *Pedro Páramo*. Hablando con Fernando Benítez, dice Rulfo: ‘La idea me vino del supuesto de un hombre que antes de morir presenta la visión de su vida. Yo quise que fuera un hombre muerto el que la contara. Originalmente sólo Susana San Juan estaba muerta y desde la tumba repasaba su vida. Allí, entre las tumbas, estableció sus relaciones con los demás personajes que también habían muerto... La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios’⁽⁷⁾.

Y aquí, para contextualizar las informaciones anteriores, digo que coincido una vez más con Moure al recoger el pensamiento de Bachelard: “La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir. A la función de lo real, instruida por el pasado, tal como se desprende de la psicología clásica, hay que unir una función de lo irreal igualmente positiva (...). Las condiciones reales ya no son determinantes (...) pues con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o inquietar al ser dormido en su automatismo⁽⁸⁾.”

Me place la cita de este francés, el último sabio del siglo XX. Digo me place porque se apoya en la singularidad de la *poiesis* como viga central de todo elemento que procede del saco de la imaginación. Cuando apareció la imaginación en el ser humano más primitivo, éste se ubicó de inmediato en un nivel cognitivo superior al resto de los individuos del reino animal (aunque todavía somos animales irresponsables en tantos actos).

Vamos de nuevo, a bordo de este pastiche, a escuchar

a Rulfo cuando comienza refiriéndose a su primer intento de novela, *El hijo del desaliento*: “Desde el fracaso de mi novela, escribí cuentos tratando de buscar una fórmula para *Pedro Páramo*, a quien llevaba en la cabeza desde 1939 (...). Se me ocurrió todo eso porque entonces leía demasiado y con frecuencia no tenía ánimo para disfrutar plenamente de mis lecturas, incluso tratándose de escritores que me gustan mucho. Yo quería algo diferente, algo que no estaba escrito, y no lo encontraba. Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí, sólo existía esa obra inexistente y pensé que tal vez la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera”.

Anoto: ya tenemos el año en que, al parecer, vislumbraba una “fórmula” para su propósito creativo. Y el detalle de que leía mucho.

Pero Rulfo es más preciso cuando lo entrevista la célebre escritora Elena Poniatowska: “–Así caminaba Rulfo, platique y platique, por los ríos de la colonia Cuauhtémoc. Después lo encontré compungido en una que otra cena en su honor. En una, la admiradora más frecuente se acercó para preguntarle: ‘Señor Rulfo, y ¿qué siente usted cuando escribe?’, y casi sin levantar los ojos Rulfo gruñó: ‘Remordimientos’⁽⁹⁾.”

He marcado con negritas estas dos gotas de oro: “1939” y “Remordimientos.” Existiendo muchos testimonios del carácter de este escritor mexicano, ya no tengo dudas acerca del por qué desató esa dramática palabra final.



▲ Revista Huelén, Sept. 1981. Director H. Ortega P. Retrato de Rojas Valencia, especial para esa edición. Los autógrafos son auténticos: Teresa Hamel, Paz Molina, Francisca Ossandón, María Flora Yáñez, Rosa Cruchaga, Isabel Velasco, Virginia Cox, Inés Bordes, Jorge Edwards, Pilar De Castro, Marión Canales, Altenor Guerrero, Luis A. Acuña, Beatriz E. y Antonio Montero.

María Luisa Bombal (1910-1980) publicó en 1938, en Buenos Aires, su novela *La amortajada*. Cito algo ampliamente conocido: todo el texto es el monólogo de una mujer fallecida. Ella había publicado antes *La última niebla*, en esa misma capital, obra que fue celebrada por la élite literaria y por la prensa como un trabajo singular. Pero *La amortajada* superó los elogios anteriores y pronto se la comentó en todas las capitales latinas y en España. Imposible, entonces, que ese gran lector mexicano, Rulfo, no la hubiera leído, en el año que él mismo destaca, de 1939. De ahí su “remordimiento”. Además, dijo claramente: “Originalmente sólo Susana San Juan estaba muerta y desde la tumba repasaba su vida”.

Sinceramente, no estamos acusando al autor de *Pedro Páramo* de un acto amoral cuando apreció que llegaba en un libro sudamericano la solución para su profundo *Pedro Páramo* (1955). Como tampoco es acusatorio señalar a García Márquez su previa admiración por la novela de Rulfo antes de afrontar la creación del grandioso *Cien años de soledad* (1967).

La guerra del fin del mundo, Mario Vargas Llosa, se editó en 1981. Y *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, en 1982. Ambos evocan tiempos definidos del pasado.

Este germinante fenómeno singulariza la conexión que tienen todos los escritores, todos los artistas, con obras o corrientes creadoras que les anteceden. Si no fuera por el peso específico de la *Divina comedia*, a lo mejor Raúl Zurita habría tomado otro camino en su poesía. Este es un tema que ha sido tratado por ensayistas, investigadores y analistas. Infinidad de poetas posteriores a Nicanor Parra están poseídos de su lenguaje coloquial (a veces para bien, la mayoría de las veces para mal). James Joyce revolucionó la técnica literaria al sumergirse en el mundo interior para enriquecer la exterioridad de la vida. ¿Cuántos escritores chilenos reconocen influencia de Faulkner o de Cortázar?

María Luisa Bombal se encontraba viviendo en Francia y sólo retornó en 1931 a Sudamérica. Es muy posible que si le interesó el tema de la muerte no sea una especulación inocente, pues su propia vida estuvo en juego debido a los intensos amorfos y desajustes con el piloto Eulogio Sánchez Matte. Yo la conocí brevemente en 1979 y no estaba bien de salud. Aparte de eso, no le gustaba hablar de su vida.

Finalmente, sólo hemos pretendido rescatar la obra de González Vera, como la de Enrique Labrador, y la importante creación de María Luisa Bombal, que escribió pocos libros pero tan relevantes como la fabulosa herencia de Juan Rulfo y de Gabriel García Márquez. Y nada más.

Eso de hacer hablar a los muertos ha sido tan propio y macabro como los absurdos del siglo XX. Sin embargo, escritores y artistas visuales salvan con su trabajo la espiritualidad de esta edad que dio tantos frutos eternos.

Los muertos nos observan.

(Refugio Huelén, noviembre de 2017).

(6) HOY, Stgo., 3 de febrero de 1986. Escribe Mónica Lackington.

(7) Revista de Libros, Stgo., 17 de marzo de 1991, pág. 6.

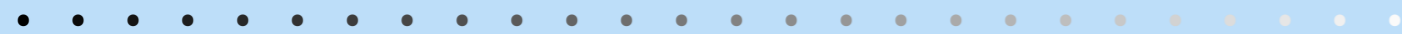
(8) Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*.

(9) Mónica Lackington, op. cit.

Hospital de anónimos

Juan Carlos Mestre

Los agonizantes preguntan a los lagartos, preguntan por el éxito de los gusanos y los planetas y por las manzanas que nunca volverán a ver. Nada los protege del verano extranjero, nada tampoco de la imparcialidad de las jóvenes y los amores ficticios ante las recompensas de los ancianos. Los agonizantes piensan en las criaturas infantiles y en los esqueletos de paloma en el museo de lo que vendrá. Piensan en los duraznos y piensan en las colmenas. Piensan en los jueces implicados en la farsa de la verdad y en los paritorios de las ratas. Y tiemblan, y oyen el argumento de los obreros violentados por la codicia de lo que no descendió del Monte. Los agonizantes meditan en sus íntimas camas sobre el silencio verdaderamente humano. Cierran los ojos como las reses al oír ladrar los viejos perros del matadero. Ya no lloran para seguir el ejemplo de los muertos y de los teatros vacíos. No piensan en el refugio de esquiadores, ni en la soleada mañana de los hombres ricos. Los agonizantes respiran junto a las máquinas como el gas habita en los sótanos. Ya se sabe todo lo demás, la eternidad de los fruteros, las rosas vulgares.



Juan Carlos Mestre (Villafranca del Bierzo, León, 1957)

Poeta y artista visual español, es autor de varios libros de poesía y ensayo, como *La visita de Safo y otros poemas para despedir a Lennon* (2011), *Antífona del Otoño en el Valle del Bierzo* (Premio Adonáis, 1985), *La poesía ha caído en desgracia* (Premio Jaime Gil de Biedma, 1992) o *La tumba de Keats* (Premio Jaén de Poesía, 1999). Su obra poética entre 1982 y 2007 ha sido recogida en las antologías *Las estrellas para quien las trabaja* (2007), *La poesía no es una misa cantada* (2013) y *La imagen de otro espacio* (2013). Con *La casa roja* (2008) obtuvo el Premio Nacional de Poesía 2009. De más reciente aparición es *La bicicleta del panadero* (2012), por el que recibió el Premio de la Crítica.

Ha colaborado con varios músicos hispanos, con quienes ha realizado presentaciones en una veintena de países en cuatro continentes.



Reseña literaria

Por María Ángeles Barrera

Determinación elemental

Un hombre solo... Una rutina iterada hasta el cansancio... Un narrador que describe las circunstancias de los protagonistas con la misma prolijidad con que detalla fotografías enviadas por correo y que se instalan como único puente entre dos hermanos...

L' Homme-soeur, traducida al español como *Cooper o las soledades elementales*, es la sexta novela del escritor francés Patrick Lapeyre. Fue galardonada con el premio Livre Inter en 2004 y reconocida con entusiastas críticas literarias.

El autor nos propone, con un cuidado pero sencillo lenguaje, la historia de un hombre de mediana edad que en su adolescencia decidió amar a la única mujer con quien se sentía cómodo: su hermana. Decisión elemental a la que se entregó con silencioso fervor y consciente de que su afecto debería ser objeto de un gran resguardo. Mientras su hermana toma distancia física, geográfica y emocional, él aguarda su regreso.

Cooper no encaja en ninguna parte. Va quedándose sin amigos, deja el deporte y pierde el trabajo que realizaba sin mayores esfuerzos; sin embargo, esto que podría desencadenar situaciones más drásticas y definitivas, no hace sino darle una ventaja: dispone de tiempo para esperar. Y así lo hace.

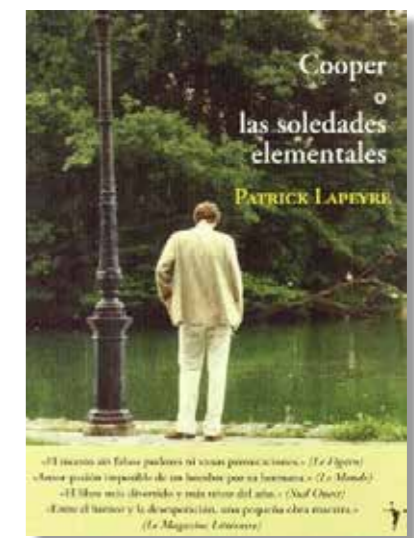
Lo curioso de este relato es que, a pesar de ir adentrándonos en las obsesiones del protagonista y su peculiar vida, no es angustia lo que sentimos. Muy por el contrario, esa ironía con la que acompaña sus días, como si se tratara de un salvavidas para enfrentar sus prolongadas noches, nos conmueve.

Lapeyre no deja nada al azar, tampoco se limita al texto basado en un amor que se desplaza de su centro y se convierte en incesto. Con precisión nos entrega datos que van configurando las circunstancias del protagonista, pequeñas luces que explican por qué este hombre inteligente, con un futuro promisorio, se entrega a la expectativa de un amor que intuye no correspondido, pero que no se permite desechar, seducido ya por la propia vigilante espera.



Idealmente, *Cooper o las soledades elementales* debe ser leído en su idioma original, para que aquella ironía, que el autor maneja muy bien, dé intensidad al relato.

Patrick Lapeyre (París, 1949), profesor de Lengua y Literatura Francesa y destacado narrador que se sirve del humor para crear tensión lírica, ha escrito ocho novelas, todas bajo el sello P.O.L. Se agradece que editoriales como Funambulista nos otorguen, como en esta edición en castellano, la posibilidad de conocer autores contemporáneos que van delineando una vanguardia escritural.



Cooper o las soledades elementales
(título original: *L' Homme-soeur*)

Autor: Patrick Lapeyre
Casa editorial: Funambulista (España)
Año de edición: 2009
Género: Narrativa
ISBN: 84-96601-15-3

Cuando el rayo habla, dice oscuridad

George Steiner

Múltiples mitologías y cosmologías atribuyen valores al relámpago. Las descargas son señales. Presagian y anuncian la inminencia de la tormenta. Sus formas dentadas pero gráficas exigen interpretación, un trazo mudo que a veces sugiere el de las inscripciones islámicas; una taquigrafía a la vez de cegadora claridad y de enigmático silencio (hasta el destello más feroz es mudo). El rayo parece más amenazante cuando *no* lo sigue un trueno: descargas de calor sobre un mar en sí demasiado calmo. Al relámpago se le ha visto como cazador: rayos globulares azotan una casa o atrapan al caminante en el páramo; quienes se descuidan buscan refugio bajo un árbol. ¿Esas flechas blancas o color turquesa son el privilegio asesino de Zeus? ¿Del volcánico patriarca del Sinaí? Los rayos-arco de alto voltaje pueden generarse en un laboratorio. El poeta (Hölderlin) sabe que, bajo riesgo de muerte, puede tratar de atrapar uno entre sus manos temerosas.

Pero hay más implicaciones. Tenemos que advertir la diferencia entre “hablar” y “decir”. La expresión no garantiza significado. Toda forma y todo código, orgánico o construido, puede comunicar información, producir emoción. Nuestra misma existencia es una lectura constante del mundo; un ejercicio de desciframiento, de interpretación dentro de una cámara de eco que tiene infinidad de mensajes semióticos. Pero esto no necesariamente implica claridad; no necesariamente asegura significado con su potencial y su rendición de paráfrasis y traducibilidad. En este aforismo el relámpago habla con claridad. Si Epicarno hubiera leído a Heráclito, ¿habría sabido del fenómeno zoroástrico del fuego eterno? Tiene “sentido”, lo que en cierto modo resulta una hazaña prodigiosa. ¿Cómo escuchamos su silencio? Puede ser oportuno emplear la metáfora muda del “oído interno”,

de informar mudez. Las propuestas no expresadas no son algo místico. Pensemos en los intervalos que existen en la música; en los espacios en blanco fundamentales para algunos de los poemas o pinturas más decisivos de la modernidad. Poetas y filósofos, como Keats o Wittgenstein, aseguran que la esencia de su significado radica en lo no dicho, en esas “melodías no escuchadas” o que están entre líneas. Pensemos en el idioma como un “silencio ensordecedor”, o como las sirenas de Kafka que amenazan con no emitir su canto.

Entonces, ¿cómo debemos leer este fragmento?

Desde el inicio la filosofía griega lucha con la fértil paradoja de la negación. Asegurar que algo existe es también postular que quizá no exista. Para definir qué es, hay que afirmar qué no es. Toda sustancia está entrelazada con la inexistencia, con el lado oscuro de la luna. Pero la no existencia ¿es algo que se puede expresar o pensar? Parménides inicia la metafísica occidental con esta pregunta, a la vez lógica y ontológica, gramática y sustantiva. (¿Hay existencia fuera de la gramática?). ¿Hay un agujero negro en el corazón del ser? Lo que no se puede conceptualizar no se puede decir; lo que no se puede decir no puede existir. A lo cual los sofistas responden veloz y agudamente que la legitimidad y la claridad mismas de la pregunta validan la condición de “nada”; que el cero es útil al cálculo (aunque en sí el “cero” es una herramienta posterior). La dialéctica hegeliana vuelve a los inicios de la racionalidad. La predicación tiene significado justo porque nos dice lo que el objeto *no* es. Magritte expresaría el postulado de una manera cáustica: “Esta no es una pipa”. Para Martin Heidegger la nada, das Nicht, es el abismo principal, imprescindible para el desasosiego humano y para lo misterioso en los orígenes del pensamiento.

El destello del relámpago, su cargado fulgor, manifiesta tanto su presencia como la de la oscuridad que lo circunda; vuelve visible la noche mientras el sonido delinea el silencio. El relámpago no cae en pleno sol, no puede hacerse perceptible en la blanca calidez del mediodía mediterráneo. Su matriz es la negrura de las nubes de tormenta o la oscuridad de la noche. De este modo revela, “habla” oscuridad. Por llamarlo de algún modo, prende fuego a la oposición.

La ambigüedad se liga a sus funciones oraculares y emblemáticas. El relámpago puede dar aviso, augurar buena fortuna, victoria en la inminente batalla. Para el comandante en el campo de guerra, para el marinero en alta mar, es el mensajero de Zeus. Pero también puede ser heraldo de la catástrofe y de la ira del Olimpo. Para quienes conspiran contra César, es “una tempestad que deja caer fuego”; un síntoma aterrador de que existe un “conflicto civil en el cielo”. “Decir oscuridad” puede expresar un augurio enigmático, una profecía de carácter incierto o de significado siniestro; puede manifestar un infortunio, un anochecer en nuestros asuntos. Cualquiera que sea el código, su dualidad es inevitable. Junto con Heráclito y los poetas, Epicarno sabe que no puede haber luz sin oscuridad, oscuridad sin luz. ¿Tendríamos metafísica sin ese repentino ocaso del sol y la embestida de las estrellas en Jonia?

La cosmogonía –conjeturas en lo referente a la génesis del hombre– le añade otra dimensión. El relámpago desata la materia primordial –el barro del alfarero– y la transforma en vida. El relámpago excita los elementos inertes o durmientes y les da vitalidad orgánica. Ahí está Frankenstein, pero también los modelos de creación o las narrativas de la bioquímica moderna. Tormentas eléctricas de exorbitante voltaje y duración pudieron haber provocado el inicio de las interacciones y combinaciones moleculares. El relámpago pudo haber engendrado la vida en la Tierra. Casi con éxito, en los laboratorios se ha intentado simular este proceso, irradiar estructuras orgánicas con racimos de magma, arcilla; con minúsculas gotas de agua y su decisivo átomo de hidrógeno.

Sin embargo, ¿por qué nuestro pergamino menciona la oscuridad? Porque la existencia es una bendición ambivalente; porque ocasiona un trágico rompimiento con la paz de lo inanimado; porque la historia de la humanidad es de una desolación y un sufrimiento inconmensurables. “Existimos para la oscuridad”. ¿Esto es forzar la insinuación pospaulina del desastre en un texto arcaico, quizá estoico? ¿Esta medianoche es terciopelo de Salamina o del cabo de Sunión? El relámpago se arquee desde el promontorio hasta el horizonte. Ahora brilla la oscuridad y, ante el epílogo del ruido seco del relámpago, las constelaciones se iluminan de manera incomparable.

De libro *Fragmentos (un poco carbonizados)*
Título original: *Fragments (Somewhat Charred)*
George Steiner, 2012.
Traducción: Laura Emilia Pacheco Roma

Ojo con el libro

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

Confesiones de una máscara. Yukio Mishima

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/pg1lkjx5o5egssf/YM_ConfesionesDeUnaMascara.pdf?dl=0



El nombre de nacimiento del novelista, ensayista, poeta y crítico japonés era Kimitake Hiraoka. Entre sus destacadas novelas están *Sed de amor*, *Los años verdes* y *Confesiones de una máscara*, su ópera prima. Publicado en 1949, es uno de los relatos más autobiográficos del autor, en el que narra la tormentosa historia de Kochan desde su niñez hasta su juventud, en el Japón decadente de los años 1930 a 1940. El enfermizo niño tiene una extraña fascinación por las representaciones mórbidas y crueles. Descubrirá en sus años mozos su condición de homosexual, en una sociedad conservadora y conformista, por lo que lucha contra sus pulsiones eróticas y se cuestiona a menudo cómo disimular su condición, emulando a sus compañeros de liceo al entablar una conversación sobre chicas o aceptando ser llevado por amigos a prostíbulos. Abatido por no poder ser él mismo, por tener que resignarse a una vida convencional, simula enamorarse de Sonoko, la hermana de un amigo. Pero este doble juego sólo le acarreará sufrimiento y le hará cuestionarse si deberá portar una máscara toda su vida.

Persona. Ingmar Bergman

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/pg1lkjx5o5egssf/YM_ConfesionesDeUnaMascara.pdf?dl=0



Escrita en 1966, es considerada una de las mejores obras del autor. Cuando el cineasta sueco escribió este guion cinematográfico que se lee también como novela, estaba internado en un hospital, enfermo de bronconeumonía. Durante su estancia reflexionó acerca de la futilidad del arte, cuestionándose en su calidad de artista que, pese a todo, necesita crear. Allí tuvo el tiempo y sobre todo la inspiración para plasmar esta historia de dos mujeres: Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), una actriz que, víctima de una anomalía repentina e inexplicable, enmudece mientras recita su parlamento de la obra teatral *Electra*, debido a lo cual es internada en un hospital, y su enfermera personal, Alma, interpretada por Bibi Andersson.

El grueso de la trama tiene lugar en la habitación de la enferma, pero se traslada posteriormente a una casa de verano donde Elisabeth es derivada como parte de su terapia. Le acompaña Alma, quien admira profundamente a esta famosa actriz y ante la que, incluso, se siente disminuida. La simbiosis que naciera entre ambas mujeres en el hospital, con diálogos unilaterales a los que la enferma reacciona sólo en base a gestos, se intensifica aquí. Bergman agudiza ingeniosamente una dinámica psicológica sobre quién es realmente quién; un juego de espejos que, para Alma, es un verse a sí misma en la otra y, para Elisabeth, una máscara que la libra de enfrentar la vida y su propio mutismo.

El arco y la lira. Octavio Paz



Descargar en: https://www.dropbox.com/s/yu39gqg6u391srt/OP_ElArcoYLalira.pdf?dl=0

Esta obra del poeta, ensayista y crítico mexicano, premio Nobel de Literatura 1990, es un profundo análisis acerca de la función poética. El libro se compone de tres partes. La primera indaga en sus componentes esenciales: el lenguaje, el ritmo y la imagen. La segunda se ocupa de la experiencia poética y religiosa, de la revelación, y la tercera parte, de la poesía y la historia. Se cuestiona qué es aquélla, a través de diversos análisis y ejemplos de diferentes autores y estilos líricos. Examina así el fenómeno poético, como parte de un todo en la creación, y el ser poeta en el mundo actual. El lenguaje poético entre la dialéctica de la vida y la muerte; entre el arco y lira.

Su inteligencia y pasión están expuestas con mucha vehemencia en este ensayo, muy pocos autores han escrito sobre el tema como Octavio Paz: "Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador".

La tinta de...

Autores nacidos en diciembre

Las lágrimas del exilio, las lágrimas que vertí gota a gota desde que he sido arrancada de mi arte, usted debe saber lo que debí sufrir al ser separada de repente de mi querido trabajo.

Camille Claudel en carta dirigida a Marie Madelaine, julio 1915.

La democracia es el nombre que damos al pueblo cada vez que le necesitamos.

Pierre Arditi, *Les Répliques les plus drôles du théâtre*.

El objeto de la investigación ya no es la naturaleza en sí misma, sino la naturaleza librada al interrogatorio humano, en este sentido el hombre se encuentra sólo a sí mismo.

Werner Heisenberg, *La naturaleza de la física contemporánea*.

Cuanto más veo el mundo, más desilusionada estoy. Cada día se confirma mi fe en la inconstancia de la naturaleza humana, cada día me muestra que uno no puede fiarse de las apariencias más que del mérito o del sentido común.

Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*.

Yo quisiera hacer más ballets. Tengo la idea de otros ballets, otras historias grandes, muy grandes. Quisiera visitar otros países, me faltan algunos. Tengo muchos deseos de ir al África, no he estado en África. He estado en el mundo entero y no he estado en África. Y quiero seguir viendo cómo avanza todo. Quiero seguir viviendo, quiero ser parte de la vida, quiero ser parte de la vida, de esta tierra, ahora..

Alicia Alonso en entrevista con Amaury Pérez Vidal. La Habana, diciembre de 2010.

No creo en absoluto dar prueba de vanidad diciendo que jamás un proyecto fue más popular; cada día tengo la prueba que no hay en París gente, por muy humildes que sean, que no le conozcan y se interesen por él. Incluso en el extranjero, me pasa cuando estoy de viaje, quedo asombrado de la resonancia que tuvo.

Gustave Eiffel, en carta a la protesta de los artistas del 14 de febrero de 1887.

-¿Cree en Dios?

-No puedo ni dar el salto de fe de creer en mi propia existencia.

Woody Allen, *Sombras y niebla* (1991).

Ahora comprendo qué es la psicosis: una alienación total de la percepción respecto de los objetos del mundo exterior, sobre todo de los objetos que importan: la gente afectuosa ¿Y qué ocupa su lugar? Una espantosa preocupación por... el inacabable ascenso y descenso de la marea del propio ser. Por los cambios que surgen de dentro y sólo afectan al mundo interior. Es una escisión tal de los dos mundos que ninguno registra los movimientos del otro. Ambos siguen existiendo, pero cada cual por su cuenta. Es la detención del tiempo. El fin de la experiencia, de cualquier cosa nueva. Una vez que una persona se ha vuelto psicótica, ya nunca le ocurrirá nada.

Philip K. Dick, *Tiempo de Marte*.

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.