

### III. MARGINALIA



## TRÁNSITOS

### *MOVEMENTS*

Margo Glantz  
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)  
margoglantz28@gmail.com

#### I DE LA FOTOGRAFÍA DE LA LOCURA A LA LOCURA DE LA PALABRA<sup>1</sup>

1.- Veo fotografías de locos, fotografías de la Castañeda, un manicomio célebre y fastuoso (por su arquitectura), que ahora casi nadie recuerda, locos reducidos a la impersonalidad conceptual de la falta de nombre, exceso de presencia y desconocimiento de sí mismos, locos detenidos en su pose demencial: la joven de larga cabellera y vestido decente que se deja retratar asumiendo sin saberlo la silueta y el grito que hicieran famoso a Edward Munch. Los locos –locos y sus espectadores–, los que visitan al asilo como si se tratara de un zoológico, los que inauguran un sitio de reclusión como símbolo del Porfiriato y las fiestas del Centenario de la Independencia, en 1910, el año de inicio de la Revolución Mexicana, la última gran construcción de don Porfirio Díaz, edificio diseñado por su hijo, con el objeto de equiparar a México con las grandes ciudades modernas: un monumento singular para el aislamiento de quienes con su patología degeneraban a la raza.

Sobresale la voluminosa presencia de las mujeres oficiales con sus enormes tocados, sus abombados trajes que con recato arremangan para poder caminar; los señores con bastones, bigotes, cuellos almidonados y altos sombreros, acompañados por generales cubiertos de condecoraciones y con un sable en la mano. Enfrente, quizá, un loco en posición marcial con pantalones cortos, una jerga como sarape, la gorra ladeada, zapatos deslavados y sucios, en lugar de las botas acicaladas del soldado, y una escoba como arma reglamentaria. Todos sin excepción, familias aristocráticas,

---

<sup>1</sup> Para este número de *Anales de Literatura Chilena*, Margo Glantz re-escribió este texto con fragmentos de su libro *Saña* (México: Editorial PRE-TEXTOS, 2007, corregido en 2010).

dipomáticos, funcionarios, militares y niños bien, han sido invitados a contemplar y celebrar una escena plural interpretada por muchos agentes a la vez, entre pulsiones, instintos y actores involuntarios.

2.- Si se revisan con atención las fotografías, resaltan las cabezas, las de los señores y las señoras ataviadas con derroche escrupuloso; las cabezas rapadas de los internos, desnudas o cubiertas con una venda, un harapo o una gorra. Un loco ataviado como monje budista *avant la lettre*: túnica blanca hasta las rodillas, manta oscura sobre los hombros y cabeza y pies desnudos. Peluqueros despeinados afeitan las cabezas de hombres sentados dócilmente con la cabeza gacha en los grandes patios del manicomio semejante a un convento: los internos dejan asomar los dientes, disparejos, monstruosos; algunos, ostentan colmillos de vampiro o de hombre lobo. La mayoría con los dientes cariados, desiguales o simplemente desdentados.

3.- La decencia y la locura, en suma, dos encierros. Contraste entre miseria-locura y decencia-riqueza: las camas y la pocilga, el edificio elegante, desde fuera, miserable por dentro, escuela de niños locos y de adultos locos: las niñas observan, pudibundas y morbosas.

4.- “Loco, aclara un diccionario, el hombre que ha perdido su juicio”. La etimología de este vocablo tornará loco a cualquier hombre cuerdo, porque no se halla cosa que hinche su vacío. Entre tonto, bobo y loco hay mucha diferencia, por causarse estas enfermedades de diferentes principios y calidades. La una de la cólera adusta y la otra de abundancia de flema...; loco atreguado, es quien tiene dilúcidos intervalos, haciendo con él tregua la locura. Loco perenal, el que perpetuamente persevera en su locura. Proverbio: el loco por la pena es cuerdo; este proverbio se verifica algunas veces en los mismos locos de las gavias, a los cuales castigan los que curan de ellos, y entonces no temen como hombres, sino como animales, de la manera y forma como el caballo y el perro o cualquier otro animal se sujeta a la disciplina temiendo el castigo. ‘Más vale el loco en su casa que el cuerdo en la ajena’.

**Locura.** *Insania, dementia*, etc. Loquear, hacer locuras o burlarse y holgarse descompuestamente. Casa de locos es el hospital donde los curan. Una de las grandes locuras que vemos hoy en el mundo es osar, el que es loco, motejar de loco al que es tenido por cuerdo. De los que bailan a los locos no hay diferencia, decía el rey don Alonso de Nápoles, sino que unos los son mientras bailan y otros mientras hacen locuras. Y a este propósito dijo un santo (San Bernardo) que más vale arar y cavar en los días de fiesta que bailar. Ningún frenesí se estima por mayor que una voluntad obstinada de pecar (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua castellana o española*, Madrid, 1611). ¿Quién les ha impuesto la locura?

5.- ¿Es la locura un furioso desvarío? ¿Un descenso a la animalidad? Si se observan los ojos de los alienados de la Castañeda parece reiterarse la animalidad, sí, la que actúan los animales cuando parecen humanos, una animalidad perpleja: su

mirada perdida causa fascinación y provoca un silencio, que, como diría Foucault, está “habitado solamente por el hormigueo inmundo que les rodea”.

Ninguna furia, sin embargo. De las fotos que he tenido a mi alcance, no se muestra ninguna de epilépticos, una de las principales razones declaradas por las que el edificio fuera construido, idéntica razón por la que durante la época grecolatina se aislaba a los poseídos por la enfermedad sagrada y, en la Edad Media y aún en la Edad Moderna, los vinculaba con los endemoniados.

¿La Castañeda como exorcismo?

6.- También residían allí quienes habían nacido con síndrome de Down, los autistas y los enfermos mentales con discapacidades, todos ellos encerrados en el *Pabellón de Imbéciles*, explica Andrés Ríos Molina (*Diario de campo*, INHA, julio, 2006).

Los alcohólicos, considerados como la principal causa de degeneración social durante la dictadura de Porfirio Díaz, ocupaban una región especial en este asilo, intento positivista para modernizar la psiquiatría; también habitaban allí los sifilíticos en su última fase, los paranoicos, los que después serían llamados esquizofrénicos y quienes padecían de demencia senil o de idiotismo.

7.- ¿Será cierto que la fotografía violenta la indeterminación visual, que es lo propio de la palabra, como asegura Starobinski?

8.- Una fotografía me llama especialmente la atención: varias jovencitas se arremolinan en torno de un loco. Sus cabezas muy bien peinadas me impresionan, llevan el pelo suelto, bien escarmenado y con pasadores para sujetarlo y evitar que sus cabellos enloquezcan. Otras, si trenzan su cabello, marcan la raya en medio. Visten uniformes de color oscuro –¿el azul marino estatutario?–, redondos cuellos, chalina anudada y puños blancos almidonados. Las dos figuras principales, las más cercanas al inquilino de la Castañeda, están de perfil, las demás miran y sonríen. El loco, también de perfil; su frente contrasta con la de las adolescentes: parece cortada a tajo por un hacha y su única oreja es enorme y, colocada exactamente encima de ella, una gorra. La frente de las jovencitas se continúa en línea recta para acentuar su normalidad y su sentido del decoro. La frente del demente se hunde para subrayar una deformación craneana; lo destina a ocupar uno de los jergones malolientes tirados en el suelo de la enorme cámara donde se hacían los orates en indecorosa proximidad. Con el dedo índice levantado y colocado en su boca, les impone silencio o tal vez les exige que le presten atención: la obtiene. Viste un overol de mezclilla (las clases sociales se diferenciaban antes por la ropa que usaban), debajo usa una camiseta blanca; su cuello desnudo sobresale, es robusto y sano. La expresión de benevolencia en el rostro de las jovencitas se antoja falsa; en cambio, es obvio que se sienten incómodas y solo una de ellas sonríe abiertamente como con sorna. Su arreglo es a todas luces la muestra impalpable del decoro, se enfrenta a la indecencia de la locura en un intento de acercamiento entre los dos mundos que casi se rozan: muestra perpetua de filantropía.

No usan sombrero, sin embargo. Los contrastes del uniforme oscuro, la blanca deslumbrante de los cuellos y los puños almidonados de las jovencitas recalcan la separación, la ostentación de un orden que pretende colocarse a la altura del progreso en un movimiento que exige separar lo normal de lo patológico, lo turbio de lo immaculado. ¿Pero, qué es lo normal y qué la enfermedad? ¿Quién alcanza la normalidad, quién la patología, las visitantes o el orate que las conmina a callar?

Las jovencitas se arremolinan a su alrededor, observan su oreja desbordada, su dedo acusador, tratarán luego de saber la clase de enfermedad de que se trata, en una tarea de clasificación, encargo de su profesora, quien las ha conducido al manicomio para darles una lección de moral.

9.- El *loco* es de entrada alguien que ha perdido la razón, alguien de escaso juicio, disparatado e imprudente; por su parte, el *excéntrico* posee un carácter raro o extravagante, es decir, está fuera del centro o tiene un centro diferente (¿a cuál centro se estará refiriendo el Diccionario de la Real Academia?); el *marginal* pertenece al margen, o mejor, es quien estará al margen, y *margen* “es la extremidad y orilla de una cosa”, pero también, añade el Diccionario, “es el espacio que queda en blanco a cada uno de los cuatro lados de una página manuscrita o impresa, y más particularmente el de la derecha o el de la izquierda”. Entonces tanto la locura como la excentricidad y la marginalidad son conceptos espaciales, geométricos, topográficos pero a la vez políticos, y la marginalidad está vinculada también y de manera literal a la escritura. ¿Habrá entonces una excentricidad doble, la de su posición en los espacios geométricos o topográficos y la del espacio en blanco –también geométrico– que deja la escritura? Y si en verdad la locura es una caída fuera del mundo de los otros, ¿estaremos hablando de un concepto triple donde locura, excentricidad y marginalidad se complementan?

10.- Si asumimos con Shoshana Felman, quien a su vez lo toma de Foucault, “que la locura es primordialmente ausencia de lenguaje, ausencia de una obra, el silencio de un lenguaje que ha sido reprimido o apagado”, la tarea histórica sería entonces encontrarle una palabra a la locura. Un texto o una foto no conservan una conexión muy clara con las figuras allí representadas, pero describen, sí, una experiencia, una experiencia que puede tal vez entenderse si se verbaliza.

“Una vez más, explica Starobinski hablando del Evangelio de San Mateo, la interpretación muestra su carácter circular. Las posiciones se intercambian: aquello que ha de ser esclarecido se convierte en lo que facilita la comprensión, lo que facilita la interpretación se convierte en lo que ha de ser interpretado”.

## II EL QUE DEAMBULA

1.- La imagen de Rimbaud: la imagen de un caminante; lo asocio con otros caminadores: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Casanova, Rousseau, Isabelle Eberhard.

Rimbaud es, en cierta forma, un San Juan de la Cruz y, como la de los carmelitas descalzos, su rebelión se inicia en los pies.

2.- El 17 de noviembre de 1878, a punto de quemar sus naves y embarcarse en una rumbo a Egipto, Rimbaud escribe una carta a su familia: cuenta sus peripecias cuando para cruzar, en pleno invierno, cruza las montañas suizas y el San Gotardo, viaje emprendido primero en diligencia y luego a pie. Es una carta-puente. Reseña una de sus ocupaciones favoritas, la de caminar, a la que ha dedicado una buena parte de sus años. Pero esa caminata ya no es –en apariencia– un vagabundeo, forma deambulatoria que, junto con la práctica de la literatura, su madre abomina. Es el camino emprendido hacia la redención: la estabilidad nómada y burguesa del comerciante colonial, instalado en las posesiones francesas de África.

Otro de los bizarros diseños de los puentes.

3.- La vida de Rimbaud está marcada por un corte que la divide en dos mitades irreconciliables: el rebelde precoz; el gran revolucionario de la poesía francesa, el subversivo que insulta, asombra, arremete; el protagonista de un amor escandaloso y mítico con Verlaine; el que desprecia las instituciones burguesas. Del otro lado, el mezquino empleado de oscuras compañías coloniales, el rapaz y por tanto banal traficante de armas, el pequeño burgués que solo aspira a amasar una pequeña fortuna y tener una familia. El corte se instala en un incidente gramatical: el ser radical del poeta, su *JE est un autre*, se transforma y produce un ser extraño definido así por Mallarmé: *quelqu'un qui avait été lui mais ne l'était plus d'aucune façon*. ¿De verdad se puede cambiar tan radicalmente? Quizá para la poesía. El corte, excepto al final, la amputación, nunca es total, solo cambia de signo, aunque ese signo se haya desprovisto de sentido ¿otra de las formas del grado cero de la escritura?

4.- Las frecuentes deambulaciones de Rimbaud –con los consiguientes cambios de domicilio- van siempre acompañadas de peticiones hechas por carta para que le envíen libros, primero, durante el periodo heroico, de poesía, luego, ya en el exilio, diccionarios, gramáticas, traducciones francesas del Corán, teodolitos, manuales prácticos de ciencia aplicada y geografía.

Los libros hilvanan, intentan disimular, reparar el corte; son, en forma degradada, la antigua y persistente actividad: escribir versos en latín, leer revistas de poesía, comprar libros de autores parnasianos, aprender inglés como un *gentleman*; ahora, y, para no quemar las naves totalmente, para ejercitar su mente privilegiada que se abate en la *imbecilidad* de la profesión escogida, aprende todos los dialectos árabes

y, provisto de gramáticas, recorre como científico los espantosos, desolados, malditos espacios del continente de elección.

Su recompensa: aparecer en efigie en los álbumes de la Sociedad de Geografía junto con todos aquellos que se han hecho un nombre en las ciencias geográficas y en los viajes. Firma, sensible paradoja, el archivista bibliotecario, James Jackson.

5.- Hay varios paraísos artificiales practicados por Rimbaud. El emprendido con Verlaine, el ajeno, la bebida; en África, el Edén del Harar y la Abisinia, radicalmente distinto a su otro enclave en el Mar Rojo, Aden. Este es quemante como el infierno, embrutecedor, miserable; aquél, de hermoso clima, barato, buena alimentación y aire delicioso. En él vive maritalmente (como de manera apresurada y caritativa califican este dato algunos de sus devotos) con una abisinia. Allí, además, contrae la sífilis (carta de Rimbaud a su familia del 15 de febrero, 1881), enfermedad inquietante si se toma en cuenta sus consecuencias probables, pero que tranquiliza a algunos de sus críticos por el despliegue evidente de una actividad sexual con prostitutas, verbalizada por Verlaine en una de sus cartas: *Où ira mon argent? À des filles, à des cabaretières!*

6.- De Aden a Harar, Rimbaud comercia: cubre a caballo la distancia en veinticinco días, a través del desierto somalí; las mercancías se transportan a lomo de camello. Trafica legalmente con pieles, gomas, resinas, pero sobre todo con café y marfil; de repente envía algunos kilos de café a Francia ¿para el desayuno familiar? Aprende como buen colegial las minucias de la cacería de elefantes para conseguir el marfil.

En una carta al señor Devisme de París, pide informes sobre armas especiales para la caza de elefantes, su precio, la composición de las municiones, explosivas o envenenadas. Encarga dos armas (¿con municiones explosivas o envenenadas?), si cumplen con su cometido, encargará una docena.

Sin comentarios ecológicos...

7.- Rimbaud es insaciable. Su sed de conocimientos es variada e inagotable, como debe de ser. La pone al servicio del libre comercio con los indígenas: telas de algodón: tejido macizo y grosero, rayado longitudinalmente de rojo o azul, de cinco centímetros de ancho, separados entre sí cada veinte centímetros... pompones de lana roja, túnicas de algodón para las mujeres, descritas según el sistema de la moda del lugar; lógicamente, junto a las telas vienen las pieles: las de los tigres, leopardos y leones; encarga a París trampas de acero para lobos que atraparán quizá a los leopardos.

8.- Rimbaud participa plenamente del sistema colonial. Como Colón antes que él, usa las baratijas habituales: en lugar de cuentas, telas de algodón; en lugar de cascabeles, municiones: regalos –léase cohecho– a los jefes importantes. En cambio recibirá perlas pequeñas, también de las gruesas y blancas, plumas de avestruz...

9.- Allá por 1537, el naufrago Alvar Núñez Cabeza de Vaca se preocupaba por almacenar en su memoria una información fidedigna, con el objeto de escribir una relación que les fuera de utilidad a los futuros conquistadores de la Florida. A principios del siglo XX, Isabelle Eberhardt, enamorada del mundo místico del Islam, recorría a caballo, travestida de árabe, los desiertos de Argelia, mientras colaboraba con los servicios de inteligencia franceses de la región. Rimbaud se hace indispensable a sus empleadores enviando informes minuciosos de la geografía, las riquezas y las costumbres de los habitantes de Ogadín.



10.- Solo falta el tráfico de armas. Rimbaud se asocia con otro francés llamado Labatut, hace venir varios miles de fusiles desde Europa y emprende una peligrosa expedición para venderle los fusiles al Rey de Choa, Menelik.

11.- Después de graves peripecias –la muerte de su socio, entre otras–, entrega las armas. El rey se niega a pagar la suma convenida: apenas quizá lo que ha desembolsado en primera instancia. El saldo es la exploración de regiones desconocidas y el aporte de datos científicos importantes. Reducido por las circunstancias, Rimbaud se ve obligado a reanudar su actividad como agente exportador de café, pieles, etc. a cuenta de una compañía. Vuelve a intentar una participación en el activo tráfico de armas en la costa, pero fracasa de nuevo: lo detiene un edicto que han emitido las autoridades francesas ante presiones del Gobierno inglés, temeroso de la penetración francesa en Abisinia.

12.- La larga estancia de Rimbaud en África termina en 1891. Extenuado por varias enfermedades como las fiebres intermitentes, la artritis, trastornos estomacales, la sífilis y, por fin, un tumor canceroso en la rodilla, regresa a Francia.

El 9 de mayo sufre en Marsella la amputación de la pierna derecha.

El 20 de julio, en una de sus últimas cartas, le explica a su hermana: “Dentro de dos o tres días, saldré del hospital y trataré de arrastrarme hasta ustedes como pueda; sin mi pierna de palo no puedo caminar y con las muletas apenas si logro dar algunos pasos...”.

Muere el 10 de noviembre de 1891.

### III EL CLAVECÍN BIEN TEMPERADO

1.- Alessandro Scarlatti nació en Palermo en 1660 y murió en Nápoles en 1725, cinco años después de que su también célebre hijo, Domenico, abandonara para siempre tanto a su padre (un tirano) como a su patria, pródiga con los grandes artistas.

Casi olvidado hoy, fue uno de los más grandes músicos de su tiempo. Desde los doce años empezó su brillante carrera en la ciudad de los papas, escenario de los más fastuosos espectáculos y lugar de reunión de los más famosos artistas, siempre asociados a sus diversos protectores, mecenas que nunca le faltaron a Alessandro. En 1724, Sebastián de Brossard lo elogió con estas precisas palabras: “Todo lo que escribe es de una gran modernidad. Con solo pronunciar su nombre se habla de su excelencia reconocida no solo en Italia sino en toda Europa, como el músico más perfecto que haya florecido al final del siglo XVII y al comienzo de éste”.

Alessandro fue favorito de las figuras más destacadas de Roma: el cardenal Pietro Ottoboni, el marqués Ruspoli, la reina de Suecia, quien exilada en la ciudad papal ofrecía fastuosos conciertos en su palacio con la participación de Scarlatti, Corelli, Stradella, Pasquini. La obra de este músico participa por igual de lo profano y de lo

sagrado, escribió oratorios, misas y célebres óperas: sin lugar a dudas, la Europa de su tiempo fue aún más cosmopolita –o globalizada– que la Europa de hoy.

2.- Domenico Scarlatti dejó al morir: un hermoso retrato pintado por Domingo Antonio de Velasco, su porte es orgulloso, el ojo alerta y divertido; la boca muestra un esbozo de sonrisa reprimida; una letra manuscrita: tres párrafos dirigidos a un duque organizando un intercambio de partituras; una demanda penal que levantó contra su padre a los 31 años, exigiendo su independencia legal; una partitura publicada; un título honorario, el de caballero otorgado por el padre de su única alumna, el Rey de Portugal; un solo amo o jefe (master en inglés), durante toda su vida madura, de 1723 hasta su muerte en 1725, la princesa de Portugal, luego reina de España; 555 sonatas para clavecín.

3.- Farinelli, sobrenombre famoso del castrato Carlo Broschi, tuvo que abandonar para siempre la corte de Madrid donde había permanecido durante los reinados de tres reyes. El más famoso cantante de su tiempo era objeto de la admiración delirante e histérica de sus aficionados que ahora serían llamados fans. Por intrigas palaciegas y en 1757, después de la muerte de su segunda protectora la Reina María Bárbara (para quien organizaba opulentos festejos), zarpó rumbo a Italia llevando en su equipaje 15 volúmenes encuadernados en cuero. Había sido contratado 20 años atrás por una reina desesperada: su esposo, Felipe V, preso de una terrible depresión, recorría por las noches los largos corredores de palacio sollozando, creyéndose perseguido por imaginarios verdugos, mientras se rehusaba a cumplir las más mínimas funciones reales. Solo estaba tranquilo el rey cuando oía cantar a Farinelli, quien interpretó una y otra vez la misma canción durante ocho años.

Recuerdo algunas coincidencias, señalo dos: Juan Sebastián Bach compuso sus más famosas variaciones para un amigo suyo apellidado Goldberg, quien las interpretaba para aliviar a su mecenas, un conde que sufría de insomnio y Domenico Scarlatti se retiró del mundanal ruido para dedicarse en exclusiva a componer y tocar sonatas para su mecenas la reina de España María Bárbara...

4.- Los libros lujosamente encuadernados que Farinelli llevaba en su equipaje ostentaban en la portada sellos de oro con las coronas de España y Portugal. Manuscritos por un escribano anónimo, los cuadernos contenían las partituras de las 555 sonatas que Scarlatti le había dedicado a su discípula, la reina. Si Farinelli, quien había coincidido en la corte con Scarlatti, no hubiese conservado esos manuscritos, la mayor parte de la obra de uno de los más extraordinarios músicos del siglo XVIII se hubiera perdido para siempre.

Por las necesidades propias de la forma musical que Scarlatti escogió para aliviar o reforzar su enclaustramiento, sus sonatas pueden repetir y desarrollar varias veces el mismo motivo dentro de la misma pieza, pero jamás –¡y han sobrevivido 555 (lo reitero)– repite en alguna de las otras ninguno de sus temas.

5.- Domenico nació en Nápoles en 1695, el sexto de diez hijos del compositor Alessandro Scarlatti, siciliano, y el principal promotor de la ópera, la misa y la cantata secular napolitanas. La familia tuvo gran influencia musical tanto en su ciudad natal como en Roma. En Nápoles su padre dirigía una compañía de ópera; entre sus miembros, los más destacados cantantes de su época. En 1684 se convirtió en el maestro de capilla del virrey español, quien desde allí gobernaba el Reino de las dos Sicilias.

Domenico empezó su carrera bajo la égida de su progenitor, como organista y compositor, escribió también música para oratorios y misas, viajó con Alessandro a Florencia y, más tarde, solo, a Venecia donde permaneció cuatro años. De regreso a Roma, entró al servicio de la reina de Polonia en exilio y compitió contra Haendel, ganando el segundo el primer premio de organista y Scarlatti el de clavecinista.

6.- Curiosa, por no decir otra cosa, es para mí la historia del gran compositor Domenico Scarlatti. Hijo de otro gran compositor Alessandro, autor dedicado sobre todo a la música sacra, emigró en 1720 a Lisboa a la edad de 35 años, siguiendo a su mecenas, la princesa portuguesa María Bárbara, quien cuatro años más tarde viajó a España para casarse y convertirse en reina. Scarlatti vivió en Madrid hasta su muerte como músico de cámara y principal clavecinista de la corte y, a partir de ese momento, solo escribió música para ese instrumento y para su patrona. Para 1755 (¿o fue en 1757?: pero se rompería el encanto) había escrito más de 555 sonatas, la mayor parte escritas durante sus últimos cinco años de vida. No las llamaba sonatas, sino ejercicios.

Esta numerología nos acerca a la de la Cábala.

El extraordinario pianista Christian Zacharias, dedicado a tocar las sonatas de Scarlatti y a investigar sobre ellas, llega a esta extraña conclusión: “Mucho más singular que el desarrollo musical de otros compositores, es el caso de Domenico Scarlatti quien vivió la mayor parte de su vida en un país de extraños y fascinantes contrastes y su caso solo puede compararse con el del pintor Domenico Theotokoupulos quien en Toledo se convirtió en El Greco”.

7.- Como muchos otros compositores –Bach, Telemann, Clementi, Mozart, Haydin, Chopin, Brahms–, las sonatas de Domenico Scarlatti fueron denominadas simplemente ejercicios. Scarlatti nació el mismo año en que nacieron Johann Sebastian Bach y Georg Frederick Haendel: 1685. “Viajero errante entre dos mundos –vuelve a comentar el pianista y clavecinista alemán Christian Zacharias (nacido en 1950)– no solo por la geografía sino por la historia musical de su tiempo, conjunta el barroco con el clásico naciente y es quizá este doble aspecto el que le otorga a su música ese carácter singular y ese rigor implacable.

Y aunque los más grandes pianistas lo hayan interpretado –Schnabel, Gieseking, Horowitz, Arrau, Jenos Jando– la escritura para clavecín de Scarlatti está ligada de manera profunda con este instrumento. Zacharias, este artista que llegó caminando sobre la punta de los pies al mundo de la interpretación, explica: “Por su estructura idiomática y tonal y, a pesar de su riqueza de matices y de su amplio dinamismo, el

piano moderno minimiza los contrastes de color de las sonatas de Scarlatti en lugar de acentuarlos. El piano permite darle una muy buena expresión a los pasajes cantabile que consisten en una expresiva declamación vocal, pero tiende a reducir y a uniformar la mayor parte de los efectos orquestales, de alternancia de registros agudos y graves que caracterizan su música, en la que domina la escritura a dos voces”.

Cuando interpreta a Scarlatti, Zacharias lo toca en el piano.

#### IV SU COLOR ES VIOLÁCEO

1.- Volví a Colmar, a donde no había vuelto desde hacía más de 50 años. El políptico de Mathias Grünewald se halla en la nave principal de la iglesia, aunque originalmente se pintó y decoró para la ciudad de Issenheim; sus múltiples paneles se exhiben separados para poder contemplarlos con perfección; se empieza por la Crucifixión, cuyos personajes disminuidos en relación con Cristo, demuestran su dolor, concentrado en las manos, donde radica el máximo de la expresividad. En algunos de sus dibujos aparecen rostros con la boca abierta, en pleno grito o como una mueca de dolor, pero en la crucifixión la expresividad se concentra en las manos, como si alterar un rostro fuese obsceno y como si las manos pudiesen hacer el oficio de los dientes en su doble oficio de reír o de aullar: imposible sería no detenerse en la manera cómo la Magdalena, la figura más pequeña de la hoja principal, estira sus brazos y enlaza sus manos en un elocuente gesto de desesperación, mientras la Virgen María, vestida como monja, se muestra más retenida en la expresión de su dolor. Al lado izquierdo, San Juan señala hacia Cristo y su dedo se alarga con desmesura, apenas predicando, mientras las manos y los pies del Redentor, atravesados por los clavos, denotan no un sufrimiento moral sino un verdadero e intenso dolor físico que desmesura sus dedos alargados, excediendo e ilimitando su escasa anatomía. El cuerpo de Cristo es una llaga viva, su color es violáceo y el paño que cubre su bajo vientre es un pedazo de tela desgarrada. Mirar sus pies es casi intolerable, se enciman atravesados por un inmenso clavo negro y de sus dedos escurre una sangre espesa y roja que cae en gotas pesadas sobre la tierra.

## ANALES DE LITERATURA CHILENA

### NORMAS DE PUBLICACIÓN

*Anales de Literatura Chilena* recibe trabajos originales e inéditos en español de investigadores nacionales o extranjeros. Solo se publican trabajos que aborden lo literario en sus distintos géneros o en propuestas multidisciplinarias, en el ámbito de la literatura chilena.

*Anales de Literatura Chilena* incluye en cada número cuatro secciones diferentes para las cuales solo se aceptan colaboraciones inéditas. Las secciones por orden de publicación en cada número son las siguientes:

*Artículos*: son textos interpretativos que incluyen el planteamiento de una hipótesis de lectura a partir de textos y documentos literarios, y a la vez consideran para el estilo e interpretación un corpus bibliográfico, el cual se debe especificar al final del texto. Deberán presentar título principal tanto en castellano como en inglés, además de un abstract/resumen (entre 100 y 200 palabras) y tres palabras clave, todo en ambos idiomas. Deberán además precisar, en una nota al pie en la primera página, el contexto investigativo en el cual se inserta el artículo (si es el caso: título del proyecto global, fondo que financia, número de proyecto, si se trata de un fragmento de tesis, etc.). Su extensión no deberá superar las 6.500 palabras como máximo, a espacio y medio, en tipografía Times New Roman 12.

*Notas*: son textos descriptivos de una obra o libro o artículo, seguidos de una evaluación que mida su interés u originalidad. En el caso de que no se haya consignado antes se incluirá información sobre el autor y su obra en el género que se trate. El propósito de la nota es proveer información objetiva en relación a la obra.

*Documentos*: son textos que registran parte de los acontecimientos culturales relevantes del pasado y del presente, siempre en un ámbito que aluda a la literatura chilena directa o indirectamente. Entendemos por ellos, discursos, memorias, presentaciones, clases magistrales, exhibiciones, etc. Esta sección comprende un apartado de *Textos recobrados*, que busca recuperar páginas de valor histórico y escasa circulación editorial.

*Reseñas*: son textos evaluativos de novedades editoriales en todos los géneros literarios. Deben incluir la ficha bibliográfica completa (título, autor, ciudad, editorial, año y número de páginas). Su extensión no debe superar las 1000 palabras.

Todos los trabajos deben cumplir con las siguientes normas para ser sometidos al proceso de evaluación. Estas normas se corresponden con el formato *MLA Handbook*, de la quinta edición o posterior.

En todos los trabajos las notas deben ubicarse al pie de cada página y estar numeradas.

Siempre las palabras o frases extranjeras deberán ir en cursiva y los términos técnicos transcribirse en comillas simples.

Todas las citas deberán insertarse en el texto entre comillas dobles, a excepción de aquellas que superan las cuatro líneas de extensión, las cuales deberán ir sin comillas y en un párrafo aparte, con un margen mayor al del resto del texto y en fuente Times New Roman 10. Para ambos casos se explicitará la referencia bibliográfica en el texto mismo a través de un paréntesis al final de la cita que indicará el (los) apellido(s) del (los) autor(es), seguido del número de página. En caso de que la bibliografía del trabajo consigne más de una obra del (los) mismo(s) autor(es), deberá explicitarse el título de la obra citada dentro del paréntesis a través de su primera palabra o más, si es necesario. Ejemplo para citas textuales dentro de un artículo:

Sin mención del autor en el texto: “Dicen que Chile era como una casa vieja, larga y flaca como una culebra” (Fernández 135).

Con mención del autor en el texto: Como bien dice Fernández: “Dicen que Chile era como una casa vieja, larga y flaca como una culebra” (135).

Como referencia para citar en bibliografía, considerar los siguientes ejemplos:

**Libro:** Droguett, Carlos. *Patás de perro*. Santiago: Zig-Zag, 1969.

**Capítulo de libro:** Sontag, Susan. “El artista como sufridor ejemplar”. *Contra la interpretación y otros ensayos*. 1961. Trad. Horacio Vázquez. Buenos Aires: Debolsillo, 2007. 59-70.

**Artículo de antología:** Aínsa, Fernando. “Reflejos y antinomias de lo problemático de la identidad del discurso narrativo latinoamericano”. *Identidad cultural latinoamericana. Enfoques filosóficos literarios*. Ed. Enrique Ubieta Gómez. La Habana: Editorial Academia, 1984.

**Artículo de revista:** Montes, Cristián. “La idea de Arte y artista en la *Lección de pintura* de Adolfo Couve”. *Anales de Literatura Chilena* 11 (2008): 119-136.

**Tesis de grado:** Areco, Macarena. “Novela híbrida trasatlántica”. Tesis doctoral. Santiago: UC, 2006.

**Artículo de página web:** Tagle, Matías. “Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia privada (1919-1941)”. SciELO-Scientific Electronic Library Online. 2002. 7 Abr. 2009.

*Anales de Literatura Chilena* recibirá textos para todas sus secciones, y los autores deberán indicar su nacionalidad, el nombre de la institución a la que pertenecen y el país de esta, y su dirección de correo electrónico, datos que serán publicados en el caso de los artículos aceptados.

*Anales de Literatura Chilena* posee un riguroso proceso de selección que consiste en la lectura de dos evaluadores anónimos, de distintas instituciones o universidades. Si hay consenso, el original es publicado, de lo contrario se buscará una tercera opinión. Los criterios de evaluación son los siguientes: originalidad, contextualización del trabajo, actualidad, contribución al conocimiento y aspectos formales.

*Anales de Literatura Chilena* considera un proceso editorial de seis a doce meses, tomando en cuenta las etapas de recepción, evaluación y confirmación de publicación.

El director de la revista se reserva el derecho de distribuir en los distintos números de *Anales de Literatura Chilena* los textos evaluados según los requerimientos de cada edición, y estos se orientarán generalmente por criterios temáticos. Los autores de los textos son responsables del contenido y las percepciones y comentarios expresados, los cuales no coinciden necesariamente con la dirección y los comités de la revista.

*Anales de Literatura Chilena* solicita una copia digital en formato *Word* y una copia digital en formato *PDF* de todos los textos, y éstas deberán enviarse a la dirección electrónica <[analesliteraturachilena.lettras.uc.cl](mailto:analesliteraturachilena.lettras.uc.cl)>.