



Nº 3. ENERO DE 2024

CARIÁTIDE

ARTE, CULTURA Y HUMANIDADES



FRANKENSTEIN Y GREGORIO SAMSA

THE LEFTOVERS

BAKA SHIKINAMI

BESSIE SMITH

DISTOPÍAS Y UTOPIÁS

PRIMERAS UNIVERSIDADES

UCRONÍA

CREACIÓN LITERARIA

FOTOGRAFÍA

RESEÑAS

ENTREVISTA: JUAN LUIS PIQUERAS

CARIÁTIDE, N° 3. ENERO DE 2024.

COMITÉ EDITORIAL:

Dirección y edición: María Gago Durán.

Subdirección: Antonio Míguez Santa Cruz.

Editores/as asociados/as:
Ignacio Gago, Marcos R. Cañas Pelayo, Cristina Molina Crespo, Irene Juárez Ruiz, Juan Carlos Loaysa.

EDITA:

Revista Cariátide.

DISEÑO, MAQUETACIÓN E IMAGEN DE PORTADA:

María Gago Durán.

ISSN 2952-2951

Córdoba, 2024.



CARIÁTIDE

ARTE, CULTURA Y HUMANIDADES

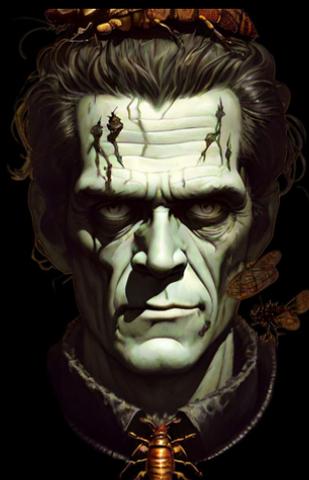
NÚMERO 3. ENERO DE 2024.

CONTENIDOS



ARTÍCULOS

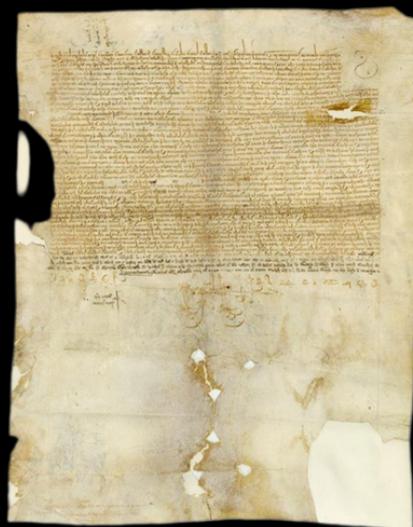
De Gregorio Samsa y Frankenstein a la salvación artística de la alteridad animal - Carmen Gutiérrez-Jordano. 08



Aproximación a los conceptos de “ucronía”, “u(/dis)topía” e “historia alternativa” desde los media studies - David Lea. 17

The Leftovers: El trauma de lo fantástico. Una aproximación a The Leftovers desde el elemento fantástico, su capacidad subversiva y sus géneros colindantes - Roger González Mercader. 29

Baka Shikinami. El ethos discursivo de Asuka en “Rebuild of Evangelion” - Melanie Ruybal. 37



Studium Generale: Primeras universidades hispánicas - José M^a Guerrero Montes. 49

ENTREVISTA

Juan Luis Piqueras: “Hemos hecho casi de todo: eso es lo que ofrecemos y no vamos a parar”. 55



RESEÑAS

Una mirada femenina (y feminista) al Sitges Film Festival 2023 - Cristina Molina Crespo. 66

A little touch of Agatha - Marcos R. Cañas Pelayo. 73

UCRONÍA

La Paz de los Reyes II - Marcos R. Cañas Pelayo. 82



PÁGINAS NEGRAS: PRODUCCIÓN LITERARIA

Poesía: *Encuentro* - Alfonso Larrea. 101

Relato: La criatura strikes again III - Irene Juárez. 102

Relato: El día que dejamos de jugar - Patricia Crespo Ruiz-Cabello. 104

Microcuento: Quién hablará de nosotras - Verónica Esquinas. 115

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Fotografía: *New Jazz a bajas temperaturas* - José Luis Andrés (@espíritu_photographia). 118



GINECEO

Bessie Smith: Blues y afrofeminismo - María Gago Durán. 124



ENSAYO Y OPINIÓN

Calvino y el digitalismo - Antonio Costa Gómez. 137

ARTÍCULOS





DE GREGORIO SAMSA Y
FRANKENSTEIN A LA
SALVACIÓN ARTÍSTICA DE LA
ALTERIDAD ANIMAL.

Carmen Gutiérrez-Jordano.

Dpto. de Pintura de la Universidad de Sevilla.

Resumen

En este trabajo partimos de la otredad monstruosa que representan Gregorio Samsa y Frankenstein para analizar la deshumanización dominante en el mundo tecnológico actual y su voluntad de poder. Esos personajes nos ofrecen el modelo para pensar la violenta e inhumana actitud actual de aproximarnos a la alteridad animal que ha provocado un genocidio animal. Una parte del arte actual representa una actitud empática de afirmación y salvación de la otredad animal.

Palabras clave: Alteridad, animales, Samsa, Frankenstein, arte, literatura, empatía.

Introducción

La cultura occidental humanista y antropocentrista ha defendido la superioridad del ser humano como canon universal de medida del resto de seres. “El hombre es la medida de todas las cosas”, escribió en el s. V a. C. Protágoras (1996: 98). Desde esa perspectiva, el animal solo podía ser valorado y comprendido de forma negativa, ya que efectivamente el animal ‘no es’ humano. En el Génesis, el ser humano -concretamente el hombre, no la mujer- recibe el poder de dar nombre a las bestias por parte de dios. El dominio del ser humano sobre los animales comenzó así, con el poder de nombrar. Derrida acuñó el término ‘animot’ (Derrida 2008: 58) para designar la capacidad que el ser humano ha ejercido mediante la palabra ‘animal’ de nombrar y homogeneizar a innumerables especies, olvidando injustamente las diferencias de cada una de ellas. Este trabajo pretende mostrar que el arte representa una contribución a una actitud bien contraria a este antropocentrismo violento, una actitud de respeto y salvación de la alteridad animal. Para ello, además de valernos de algunos ejemplos del arte actual, vamos a desplegar el significado de dos grandes personajes literarios: Gregorio Samsa y Frankenstein.

La deshumanización de Frankenstein y Gregorio Samsa

El vínculo entre el ser humano y el animal ha dado lugar a distintas versiones. A veces se ha humanizado al animal desanimalizándolo y sin humanizarlo del todo. Así, el ratón Mickey Mouse, al tiempo, representa falsamente a un ser humano e insuficientemente a un animal. Otras veces, el ser humano ha sido animalizado, como ocurre en *La metamorfosis* que Kafka escribió en 1915. Ahora bien, en este caso, y en otros, la animalización equivale a una deshumanización, un proceso negativo. La inexplicable metamorfosis con que comienza la obra kafkiana convierte a Gregorio Samsa en alguien extraño para él mismo, en un insecto que, aunque es descrito, no sabemos a ciencia cierta ni su forma, ni tamaño ni su color. Samsa deviene ‘otro’, se ha alterado. La consumación de esta alteración es la animalización,

que, a su vez, es alienación, extrañamiento, pérdida de la propia esencia. Lo animal es entonces comprendido como algo negativo, como tergiversación de lo humano. Pero lo más inquietante es que Kafka parece sugerir que el extrañamiento del ser humano en el mundo actual es tal, que lo único que le queda de humano es paradójicamente lo que tiene de animal.

Prueba de su deshumanización es que Samsa, en lugar de inquietarse por verse transformado en insecto, se preocupa ante todo por su trabajo y por lo que su jefe dirá sobre su ausencia. Esto significa que, antes de su metamorfosis física en insecto, se había transformado existencialmente. La subordinación de su humanidad al trabajo es la marca esencial de la deshumanización de Samsa, más que su metamorfosis de apariencia física. Esta modificación de apariencia no es la esencia de su deshumanización, que es gradual y se produce al perder su capacidad lingüística, reptar por el techo y las paredes, y desarrollar un gusto muy particular.

Mary Shelley en 1818 imaginó en *Frankenstein o El moderno Prometeo* que Víctor Frankenstein daba vida a un ser que no es un animal no humano, pero que tampoco es un ser humano. Ese ser es calificado de ‘diablo’, ‘demonio’ y ‘monstruo’. Del latín monstrum, ‘monstruo’ conecta con los términos monstrare y monere, que quiere decir señal divina, algo prodigioso, un hecho sobrenatural (Kappler 1986: 167s). El ‘monstruo’ Frankenstein representa lo otro, una alteridad radical, y en este sentido conecta con lo divino. Pero también está vinculado con el animal, porque Frankenstein es fruto de la voluntad de poder científico-técnica, la misma que manipula, mediante la genética, los animales para lograr mayores beneficios.

La deshumanización, la pérdida de humanidad, de ambos es también consecuencia de la falta de contacto con otros seres humanos

y del rechazo que padecen, y pocas cosas hay más humanas que la relación interpersonal. Machado poetizó que “un corazón solitario, / no es un corazón” (Machado 1995: 78). Los humanos solo son humanos con otros humanos. La clave esencial de la humanidad es ese ‘con’, el ‘ser con’ nos define. Frankenstein es prueba de ello: el aborrecimiento, desprecio y temor que muchos humanos experimentan por él configura su personalidad, lo que le llevará a vengarse y matar. Samsa especialmente experimenta la soledad, también Frankenstein. En el caso de Samsa es su familia la que le aísla. Verdaderamente, Frankenstein y Samsa pierden su humanidad y mueren justo por ser discriminados y aislados socialmente.

A pesar de su aspecto de insecto, Samsa muestra una humanidad interior ejemplar, preocupado ante todo por el bien de su familia. Su ‘monstruosidad’ reside solo en su apariencia, no en su interior. Lo mismo podemos observar en *Frankenstein* o en *El hombre elefante* de David Lynch. Samsa queda cautivado por la música de violín de su hermana y, junto a este placer estético, siente el deseo de ser abrazado por su hermana. Tras la apariencia monstruosa, habita todavía su humanidad. Kafka nos sugiere que la deshumanización creciente en el mundo contemporáneo todavía no se ha consumado y que podemos tener esperanza de salvación. Pero el final es dialéctico porque, después de morir Samsa, es barrido y tirado a la basura, como si nada. La deshumanización se ha extremado.

Por ser humano, Samsa tiene nombre a pesar de devenir insecto, pero Frankenstein recibe el nombre de quien lo creó. Como los animales en principio, el ‘monstruo’ no tiene nombre. Solo las mascotas o los animales muy vinculados al ser humano reciben nombre. El nombrar no es un acto superficial. Tiene una dimensión de dominio. Quien nombra está por encima del nombrado, que se reduce a objeto sometido. Pero el nombrar también

es como dar el ser, una forma de afirmar al otro, a lo nombrado. De hecho, en el Génesis, el acto creativo divino consiste en nombrar. Y el poeta George en 1919 escribió que “ninguna cosa sea donde falta la palabra” (George 2011: 178).

Entre lo humano y lo no humano

La deshumanización o alienación de Samsa no comenzó la mañana en que se convirtió en insecto. Más bien, su animalización fue la que le permitió descubrir que su alienación y la de su familia venía produciéndose hacía ya tiempo. Gracias a ella, comprende la indiferencia en que vive, cómo la familia valora el dinero por encima incluso de su metamorfosis en insecto. Esta degradación de la humanidad es lo que verdaderamente le mata. Su muerte, más que pérdida física, simboliza su alienación total, la pérdida de su identidad humana. Muere como humano porque se deshumaniza la sociedad contemporánea. La deshumanización de los que le rodean es lo que aliena a Samsa y le hace desaparecer.

Frankenstein es rechazado, incluso por su propio creador. La sociedad le condena a ser consciente de su alteridad, de su apariencia monstruosa, lo que le lleva a odiarse a sí mismo. La negativa relación con los otros que experimentan Samsa y Frankenstein determina sus vidas. La deshumanización que representa el rechazo por parte de los otros, la ausencia de empatía, es lo que les convierte en ‘monstruos’. Su apariencia monstruosa denuncia la monstruosidad real y esencial de los otros, supuestamente humanos. Si los otros hubiesen empatizado con Frankenstein en vez de limitarse a su apariencia, el desenlace no hubiese sido trágico. El verdadero terror de este relato reside en la posibilidad de volvernos seres humanos tan deshumanizados, tan indiferentes al sentimiento y dolor de los otros.

Frankenstein y Samsa están en

el límite entre lo no humano y lo humano. En el caso del segundo, esta indecisión se precisa más: se mueve entre lo animal y lo humano. Esta ambigüedad nos enseña que solo la creencia en la pureza del yo humano permite distinguirlo del animal no humano. Pero si el uno mismo que somos implicase que llevamos dentro la alteridad, que somos otro diferente, entonces, escribe Derrida (2008: 116), “esa autonomía del yo no sería pura ni rigurosa; no podría dar lugar a una delimitación simple ni lineal entre el hombre y el animal”. Si damos por supuesta esta delimitación es porque presuponemos que el yo humano es puro, macizo, y no alberga alteridad ninguna.

La actitud antropocéntrica se basa en esta autonomía cerrada de lo humano. El ser humano es el centro y medida de todo ser cuando, libre de alteridades, es puramente humano y relega su animalidad. La crítica al antropocentrismo se fundamenta sobre la posibilidad de que el yo contenga la diferencia, la alteridad. El antropocentrismo comienza a deshacerse cuando la humanidad encierra en sí la animalidad, y se considera todo lo común compartido por humanos y animales, la vulnerabilidad, la finitud y “la capacidad para experimentar placer y dolor” (Brown 2015: 4. Cf. Leyton 2019: 13ss). Hacia 1780, Bentham (1988: 311) afirmó que “la cuestión no es si los animales tienen razón ni si pueden hablar, sino ¿pueden sufrir?”, lo que le permitió aventurar que los animales puedan tener derechos que nunca debieron negárseles. Entonces, la división animal/humano tradicional se quiebra y, con ella, el antropocentrismo, lo que nos facilita la comprensión de la alteridad.

Solidaridad entre alteridades

Samsa y Frankenstein, híbridos entre lo humano y lo animal, parecen representar una alteridad irreconciliable con lo humano. Pero igual que contienen humanidad, tampoco se puede hablar de lo humano sin contar con

lo animal. Esos dos personajes son ‘lo otro’, pero una de las más altas expresiones de la alteridad es el animal. Dentro de lo humano hay alteridades cuando se ve por ejemplo a una raza como patrón y a las otras como ‘otras’. Resulta llamativo el nexo que se ha establecido entre la otredad animal y otra gran alteridad, el pueblo judío. De Fontenay ha subrayado cómo “algunos grandes escritores y pensadores judíos de nuestro siglo han estado obsesionados por la cuestión animal: Kafka, Singer, Canetti, Horkheimer, Adorno”, y es que, como “víctimas de catástrofes históricas han presentado que los animales eran otras tantas víctimas comparables hasta cierto punto a ellas mismas y a los suyos” (De Fontenay 1992: 71). Otra deplorable alteridad es la que ha condenado a la mujer. El hombre como varón es la medida de lo existente, y la mujer es ‘lo otro’ de la humanidad. La conciencia de su propia alteridad ha facilitado que no casualmente haya muchas mujeres comprometidas con la causa de esa gran alteridad que representan los animales. Los más empáticos con los objetivados como ‘otros’ son aquellas que han sido condenadas a sentirse ‘otras’ (Gaarder 2011: 57ss). En suma, hallamos una suerte de solidaridad entre víctimas y alteridades.

La diferencia radical que opone humano/animal es consecuencia del dualismo metafísico occidental. Pero no se da uno sin otro. Según Derrida, “siempre se puede hablar de la animalidad de los hombres, a veces de su bestialidad” (Derrida 2008: 81). Y también de lo humano de los animales, y de la inhumanidad de los humanos. El yo, añade, “se desplazaría hacia la cuestión previa del otro: del otro, del otro yo que estoy si(gui)endo o que me sigue” (Derrida 2008, p. 116). El yo no es solo yo, está ‘siendo’ otro, sigue al otro. Lo humano está siendo o sigue al animal. Este es el significado del ambiguo y rico título del libro de Derrida: *L’Animal que donc je suis*.

Esta transformación de un ser humano en un animal no humano cuestiona el dualismo humano/animal. Pero la alteridad animal no se ve quebrada. La necesitamos, pues solo ella puede detener la violencia del ser humano hacia el animal. Derrida se ha lamentado de que “el hombre de la razón práctica no deja de ser bestial en su agresividad defensiva y represiva, en su explotación del animal hasta la muerte” (Derrida 2008: 122). De hecho, la animalización no es necesariamente algo negativo, ni supone deshumanización. El artista Oleg Kulik en 1994 ejecuta *The mad dog*, una performance en la que, atado a una correa, camina a cuatro patas, desnudo, como un perro. Ladra e intenta incluso morder a viandantes. Recupera el espíritu del arte primitivista y nos muestra el fracaso de la cultura antropocéntrica racionalista, técnica. Parece enseñarnos que debemos animalizarnos para volver a humanizarnos. La alienación a través de la animalidad es el método de la humanización.

Del zoológico a las cavernas

La alteridad y la extrañeza de los animales fascina a los seres humanos, y para disfrutar de ellas los han encerrado en zoológicos. Pero también para dominar, neutralizar y anestesiar la potencia salvaje que contiene esa alteridad liberada. El ser humano admira tanto la extrañeza y la alteridad, como las teme. Es una relación dialéctica, nos asombran y nos atemorizan. Enclausstrar la extraña alteridad animal en el zoológico nos permite gozar de ella evitando cualquier sobresalto. El zoológico materializa la domesticación de la otredad animal mediante su aparente sublimación estética. Así, somete la extrañeza animal al régimen escópico (museístico) del ser humano. Esta ambigua relación con los animales debida al zoológico es denominada “para-

doja estética” por Tafalla (2019: 200-05). La admiración que sentimos por los animales hace que los recluyamos. Nuestra empática intención de acercarnos a ellos acaba perjudicándolos.

Creemos que el arte es un elemento fundamental para la transformación del ser humano y la sociedad. El arte no existe para mantener lo existente, sino para transformarlo. Por eso es siempre polémico, porque se enfrenta a lo dado. “Todas las obras de arte, incluso las afirmativas, son polémicas a priori. La idea de una obra de arte conservadora tiene algo de disparatado”, de manera que, como negatividad, “todo arte es revolucionario” escribe Adorno (2004: 296, 411). Las dos obras literarias a las que nos hemos referido revolucionan la idea del yo, la relación con la alteridad y con lo animal. Mediante ellas llegamos a empatizar con un insecto o con un monstruo. Transforman nuestra relación con el mundo exterior y sus habitantes. En relación con nuestro tema, se necesita un arte que, lejos de conjurar la alteridad animal, le dé voz. Creemos que, especialmente en Kafka, hay una ética y estética animalistas, aunque no estuvieran plenamente conscientes en su mente.

La verdadera estética animalista tiene que superar el plano de la mera apariencia para acceder al nivel ético y modificar la actitud tradicional de poder y soberanía del ser humano sobre los animales. No hay estética animalista sin una ética que niegue el antropocentrismo dominante, el cual, según Derrida, ha establecido una “relación con los salvajes, con las mujeres y con las bestias condescendiente, descendiente, vertical, de un amo y señor superior con sus esclavos, de un soberano con sus súbditos sumisos, dominados por la violencia” (Derrida 2011: 336). Esta voluntad de poder se encuentra claramente en la novela de Mary Shelley. La actitud de dominio del ser humano sobre la realidad produce al monstruo Frankenstein. El sueño de la cordura y del respeto a la naturaleza produce monstruos. La aparente monstruosidad de Frankenstein no es sino el espejo de la verdadera monstruosidad, la del violento ser humano que pretende controlar, dominar y disponer de todo lo real.

La violenta voluntad de dominio también se ejerce contra los animales desde la industria alimentaria hasta los zoológicos. Todos esos animales son ‘Frankensteins’ que usamos y manipulamos para nuestro beneficio. Esta actitud de poder y sometimiento de la naturaleza no solo se debe a nuestra autocomprensión como seres superiores. También esconde un miedo secreto a lo originario y salvaje de la naturaleza, al poder primario de la naturaleza que nos excede y que sabemos ingobernable. Pretendemos exorcizar ese miedo sometiendo la naturaleza y los animales a nuestra voluntad. Cuando hace treinta mil años pintaban animales en las cavernas, los humanos no pretendían dominarlos. Esas pinturas permitían acceder al fondo primordial de la naturaleza, del que los humanos se sabían dependientes. La misión del arte es, según Agamben (2022: 122), “restituir los fenómenos a esa dimensión originaria”. El arte de Kafka y de Mary Shelley, a través de Samsa y de Frankenstein, repite aquel gesto paleolítico. Esos monstruos nos recuerdan la existencia de esa dimensión primaria que nuestra civilización tecnológica, calculadora y manipuladora parece soslayar.

Educación estética para la alteridad animal

Hoy vivimos un cambio social de respeto por la alteridad animal. De ahí el aumento del veganismo y la proliferación de santuarios de animales. Esta atención a la otredad animal re-

suenan en el arte actual cada vez con más fuerza. Samsa y Frankenstein conectan con la estética ecoanimal o animalista del arte plástico actual porque en ambos se usa la hibridación, ya sea al ligar lo animal con lo humano, ya sea mezclando estilos y técnicas artísticas. Hay artistas que combinan la biociencia con el arte y ello les facilita mostrar la relación entre humano y animal. La bioartista Cornelia Hesse-Honegger publica *Heteróptera* en 2002, un libro compuesto por retratos en acuarela de insectos que el Instituto Zoológico de Zúrich en 1967 había modificado artificialmente. Presenta ejemplos del antropocentrismo manipulador de la naturaleza para denunciarlo. La presencia pictórica de esos insectos monstruosos se convierte en crítica radical de la irrespetuosa voluntad de poder que los manipuló. Esos insectos pintados son otra muestra del hecho de que reducimos los animales -y la naturaleza en general- a objetos de los que podemos disponer para nuestro interés y beneficio. También el ser humano es un objeto más de esta desmesurada voluntad de poder. La deshumanización de Samsa fue visionaria.

Especialmente en *Wonderful World* (2004-2012), el artista Alexis Rockman piensa pictóricamente esta naturaleza configurada -alterada- por el ser humano, aunque paradójicamente nunca aparecen humanos en sus acrílicos. El manipulador no aparece, solo sus víctimas. En *The Farm* (2000), Rockman muestra una naturaleza totalmente retocada mediante el cerdo y la vaca transgénicos. Las vacas efectivamente se manipulan genéticamente para que no tengan cuernos con el fin de evitarles el trauma que les produce el corte de los mismos para que no dañen a sus manipuladores. Evidentemente, el trauma 'de' la vaca no nos importa, lo que nos importa es que ese trauma la hace menos productiva. La edición genética del cerdo nos permite obtener ejemplares con menos grasa y más carne, y que, dado su peso, viven menos. Este horror genético es representado por Rockman con un

lenguaje que mezcla lo naíf y lo surrealista.

La artista ecofeminista y afrofuturista Wangechi Mutu emplea el collage para reflexionar especialmente sobre la mujer. En su obra encontramos multitud de categorías culturales y sociales, pues Mutu considera que la mujer las aglutina, ya que, según afirma en una entrevista, "las mujeres llevan las marcas, el lenguaje y los matices de su cultura más que los hombres. Todo lo que se desea o se desprecia se coloca siempre en el cuerpo femenino" (Kerr 2004: 28). En sus collages y en sus videos aparecen nguvas, unas mujeres sirenas relacionadas con unos mamíferos sirenios, los dugongos, que están amenazados de desaparición en la costa este africana. La cosificación afecta tanto al animal como a la mujer, que, en vez de sujetos de sus existencias, son reducidos a meros objetos dominados por otros.

Recientemente, en la Bienal de 2022 de Venecia, su 59ª edición, el artista Uffe Isolotto, cuyos temas han sido el cuerpo, el yo y la tecnología, presentó la sorprendente instalación *We walked the Earth* (https://www.youtube.com/watch?v=18BYhOAh7CQ&ab_channel=ArtLike). En ella, dentro de un ambiente hiperrrealista, nos introducimos en un granero que nos evoca una idílica vida agrícola, pero con notas de ciencia ficción. Lo que nos deja estupefactos al entrar en ella es la presencia de dos figuras transhumanas, concretamente una mujer centauro, que aparece muerta mientras daba a luz, y un hombre centauro, seguramente su pareja, que aparece en el otro extremo y ahorcado. En esta instalación se mezclan vida y muerte, lo mitológico y la ciencia ficción, el pasado y el futuro, lo humano y lo animal. En el fondo, representa nuestro complejo, incierto y confuso mundo presente. El teriomorfismo que encontramos en la obra de Isolotto, es decir, la transformación parcial de humanos en animal -¿o de animales en humanos?-, se refiere al hecho de cómo alteramos la naturaleza en general, incluida la humana,

y las consecuencias catastróficas que produce esta manipulación. La obra nos advierte del ecocidio que estamos perpetrando y del sombrío futuro que nos espera si lo mantenemos.

Estas obras denuncian nuestra violenta actitud de dominio indiferente y desprecio de lo no humano -y de lo humano. A pesar de la explotación a que hemos sometido a los animales, éstos nos acompañan como alteridad. Frente a la voluntad de poder, el arte animalista sugiere un nexo más empático y fraternal con los animales. Esto es lo que propone la estética ecoanimal de Marta Tafalla que aquí asumimos, “respeto por la diferencia que caracteriza a la misma biodiversidad” (Moyano 2022: 252). En vez de postergar y olvidar al otro, el respeto por la diferencia es lo único que nos permite empatizar con la alteridad (animal). A pesar de representar el horror del ecocidio, el arte animalista pretende capacitarnos para sentir la belleza de lo otro. Esta educación estética de nuestra sensibilidad para la alteridad animal nos ayuda a ser humanos.

Conclusión

Podemos hallar el espíritu que alienta este escrito en torno a la alteridad y la empatía en un texto de Mark Rothko (2007: 83): “Prefiero ser despilfarrador a tacaño, por lo que preferiría dar atributos antropomorfos a una piedra que deshumanizar la más remota posibilidad de conciencia”. Si los ‘otros’ que no se creían otros hubiesen abierto empáticamente la mente y el corazón, no solo Samsa y Frankenstein hubiesen dejado de ser ‘otros’ y se hubiesen salvado. Ellos mismos se habrían salvado. La dilatación cordial de la mente nos permite empatizar con cualquier forma de alteridad, hasta valorar y admirar lo más extraño, lo más distante de lo humano. No se trata de empatizar identificándonos con lo que no es como nosotros, sino de hacerlo con la alteridad (animal) sin

que deje de ser la alteridad que es. Se trata de empatizar con la alteridad afirmándola, salvándola, sin disolverla. La afirmación artística de la otredad nos ofrece la posibilidad de salvar cordialmente la alteridad animal.

Bibliografía

- Adorno, Th. (2004). *Teoría estética* [1969]. (J. Navarro, Trad.) Madrid: Akal.
- Agamen, G. (2022). *Studiolo*. (M. T, D’Meza y R. Molina, Trads) Madrid: Adriana Hidalgo.
- Bentham, J. (1988). *The Principles of Moral and Legislation* [1780]. Amherst-New York: Prometheus Books.
- Brown, C. (2015). “Fish Intelligence, sentience and ethics”. *Animal Cognition*, v. 18, nº 1, 1-17.
- De Fontenay, É. (1992). “La raison du plus fort”, en *Plutarque, Trois traités pour les animaux*. Paris: POL, 7-98.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. (C. de Peretti y C. Rodríguez, Trads.) Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2011). *Seminario. La bestia y el soberano, II* [2002-03]. (C. de Peretti y D. Rocha, Trads.). Buenos Aires: Manantial.
- Gaarder, E. (2011). *Women and the Animal Rights Movement*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- George, S. (2011). *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa* [1928]. (C. Gómez, Trad.) Madrid: Trotta.
- Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. (J. Rodríguez Puértolas, Trad.) Madrid: Akal.

Kerr, M. (2004). "Extreme Makeovers". *Art on Paper Magazine*, v. 8, n° 6, 28-29.

Leyton, F. (2019). *Los animales en la bioética. Tensión en las fronteras del antropocentrismo*. Barcelona : Herder.

Machado, A. (1995). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.

Moyano, C. (2021). "Reseña" de Marta Tafalla, *Ecoanimal: Una estética plurisensorial ecologista y animalista*. *Enrahonar*, v. 68, 252-257.

Protágoras de Abdera. (1996). *Dissoi Logoi. Textos relativistas*. (J. Solana, Trad.) Madrid: Akal.

Rothko, M. (2007). *Escritos sobre arte (1934-1969)*. (M. López Remiro, Trad.) Barcelona: Paidós.

Tafalla, M. (2019). *Ecoanimal: una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Madrid: Plaza y Valdés.



APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS DE “UCRONÍA”, “U(DIS)TOPIA” E “HISTORIA ALTERNATIVA” DESDE LOS MEDIA STUDIES

David Lea

Investigador en formación en el CRPIH de Santiago de Compostela y
doctorando en la USC.

Resumen

La ucronía como punto de encuentro entre la u(/dis)topía y la historia alternativa se conjuga en este ensayo mediante la aplicación teórica de los *media studies* y el análisis de sus diferentes manifestaciones prácticas en relación con ambas vertientes. El objetivo del presente artículo es dejar patente que ambas significaciones del conjunto ucrónico no son excluyentes sino convergentes en el espectro ficcional, demostrable mediante la aplicación de una óptica evolutiva y comparativa al desarrollo de los ejemplos propuestos en el texto. Todo esto se demostrará a través de la aplicación al estudio de las definiciones y caracterizaciones aportadas por Catherine Gallagher y Karen Hellekson, partiendo del concepto acuñado por el filósofo francés Charles Renouvier en el siglo XIX.

Palabras clave: distopía, *media studies*, ucronía, utopía.

Uchronias and media: an approach to the concepts of “u(/dis)topia” and “alternate history” from media studies

Abstract

Uchronia as a meeting point between u(/dis)topia and alternate history is conjugated in this essay through the theoretical application of media studies and the analysis of their different practical manifestations related to both aspects. The aim of this essay is to make clear that both significations of the uchronical whole are not excluding but convergent through the application of an evolute and comparative optic. All this will be demonstrated through the application of the definitions and characterizations provided by Catherine Gallagher and Karen Hellekson to the study, starting with the concept coined by French philosopher Charles Renouvier in the 19th century.

Keywords: dystopia, media studies, uchronia, utopia.

Introducción al objeto de estudio: de la ucronía a la utopía y viceversa

El término “ucronía”, procedente del *οὐ χρόνος* griego (no tiempo), fue acuñado por primera vez por el filósofo y escritor francés Charles Renouvier¹ en el siglo XIX para dar nombre a la historia especulativa que divergiese de los hechos ocurridos de forma fáctica. Con posteridad a este primer planteamiento, este género ficcional derivó hacia lo que hoy en día se denomina comúnmente “historia alternativa” (procedente del inglés *alternate history*) “definida por la posibilidad de una historia paralela a partir del principio del contrafactual” (Renouvier, 2019)² o la divergencia circunstancial derivada respecto de un hito histórico alterando el devenir de los hechos³. Sin embargo, lo ucrónico también define otra modalidad en relación con la concepción espacial, la “utopía”⁴, término procedente del griego *οὐ τόπος* (no lugar), desde sus inicios en confusión homofónica con el *εὖ τόπος* (buen lugar) (Vieira, 2010: 5). Aunque el término guarda relación con su concepción más positiva como espacio idílico y al mismo tiempo inalcanzable, tanto en la literatura como en otros medios posteriores, ha sido su caracterización más enfocada a su aspecto negativo la que se ha impuesto, introduciendo el término “distopía”⁵, del griego *δυσ τόπος*. En este sentido, aquí se plantearía un futuro no acontecido y de tintes postapocalípticos caracterizado por el lugar hostil.

La dualidad ucrónica utopía/distopía se manifiesta dentro del paradigma de una producción que comparte rasgos característicos muy similares. En palabras de Nohelia Llerena: “o no será que ese tiempo es más bien una contradicción diametralmente proporcional a la utopía que se propone y discurre en una ucronía en toda regla” (2015: 210). De hecho, sucede a menudo que muchas tramas escritas o representadas en su momento como un futuro próximo postapocalíptico hoy en día resultan ya en un pasado no factual; por tanto, esas narraciones pasan a ser historias alternativas de lo que podía haber sido y no fue. Este paradigma de evolución desde una modalidad a la otra se observará en ejemplos de estudio posteriores, tanto en la estética de la literatura como en la audiovisual o lúdica.

Alberto Murcia señala que la ucronía ofrece “modelos del mundo mejores o peores (al alza o a la baja) que en el que se vive [...] y actúa como una potente herramienta de atribución de significado a series de eventos que, sin nuestra intervención, carecerían de sentido” (2014: 174). Esos modelos peores o mejores de la ucronía se relacionan con la vertiente de significado terminológica asociada a la concepción de lo utópico, siendo el modelo del “mundo mejor” el propiamente dirigido hacia la idea de utopía mientras que el modelo de “mundo

1 Charles Bernard Renouvier (1815-1903), fundador del neocriticismo o neokantismo, crea el neologismo a partir del ensayo filosófico *Uchronie ou l'utopie dans l'histoire* (1876) para definir el fenómeno de la utopía en la historia, que luego se convirtió en un género literario.

2 En la primera página de la *Introducción a la obra Ucronía de Charles Renouvier*.

3 Esta deriva es explicada por François Hartog (2003) como la necesidad de escapar de un presente estancado y de un futuro pesimista a través de su teoría sobre el presentismo. Dice Hartog que el tiempo es una construcción objeto de múltiples representaciones según las culturas y las épocas. Hasta hace aproximadamente medio siglo el régimen moderno de historicidad había propiciado un desplazamiento del pasado hacia el futuro, que se había convertido en el modelo hacia el que la sociedad debía converger rápidamente gracias al progreso. Este predominio del futuro llegó a su fin en los años setenta y ochenta, con la caída del Muro de Berlín como punto de inflexión. En la actualidad, la sociedad se encuentra en una fase de presentismo, incapaz de situarse en relación con el pasado, y mucho menos con el futuro.

4 Término acuñado por Thomas More en *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, De optimo republicæ statu, deque nova insula Utopiæ* (1516).

5 Según Vesselin M. Budakov (2010) el término no empieza a utilizarse hasta el siglo XVIII, siendo posteriormente popularizado por John Stuart Mill a finales del XIX.

peor” estaría dirigido hacia la idea de distopía; sin embargo, Murcia conecta esta vertiente con el otro significado del término como historia alternativa englobándolo en un todo ucrónico.

Las historias alternativas suelen responder a la cuestión del “*what if?*” aparecida el relato corto de Isaac Asimov “*What If—*” (1952); en cambio, el relato distópico diserta y especula sobre un escenario futuro catastrófico. A pesar de ello, las dos modalidades tienden a solaparse cuando el presente de la audiencia espectadora, lectora o jugadora que interactúa con la obra rebasa el supuesto futuro distópico convirtiéndola en una historia alternativa. Dicha transgresión no se entiende del modo que algunos autores sostienen, identificando utopía, ucronía y el *what if?* como “postulados” idénticos, sino como vertientes que convergen a partir de sus planteamientos diferenciados (Ventura Rojas, 2003: 35). El filme de ciencia ficción sobre un futuro distópico de Stanley Kubrick, en el que se basa la novela del mismo año de Arthur C. Clarke, 2001: *A Space Odyssey* (1968), se queda obsoleto en la actualidad, transformándolo inevitablemente en una historia alternativa de qué hubiera pasado si la tecnología humana hubiese avanzado a esos niveles a la altura del año 2001.

Catherine Gallagher (2010, 2018) y Karen Hellekson (2001), entre otras autoras¹, definen el fenómeno de la ucronía entendida como historia alternativa, dejando de lado la ucronía como utopía y la dualidad sobre la que se va a articular el presente ensayo. Gallagher propone los siguientes rasgos definitorios del relato ucrónico: la necesidad de una base factual inalterable que pueda ser contraindicada o sobrepasada por el nuevo relato alternativo, situar el foco sobre los personajes al mismo tiempo que se busca una proliferación de realidades alternativas de los mismos, dirigir el relato hacia el tiempo futuro abriendo el espacio-tiempo a la multisimultaneidad y atender al carácter posmoderno de los diferentes elementos que conforman el relato mediante la aplicación de los trazos de no determinismo, la no unidireccionalidad o la proliferación de elementos y acciones (2010: 15; 2018). Hellekson (2001) ahonda más en el aspecto de la categorización de las historias ucrónicas atendiendo al factor del denominado “punto Jonbar” o “giro Jonbar”, término originado a partir de la novela *The Legion of Time* (1952). El término es entendido como un momento crucial, un punto de divergencia o de inflexión que puede originar el cambio de la historia en una dirección u otra. De esta forma, Hellekson plantea la historia como ruptura del Jonbar, el retorno a ese tiempo preciso en el que la bifurcación del relato y la elección del otro camino cambiarían todos los hechos acontecidos con posterioridad; la historia propiamente alternativa posterior a la ruptura, incluyendo la alteridad del presente debida a la aplicación de las leyes físicas afectadas por la alteración del tiempo lineal; o también la historia como convergencia de realidades paralelas donde no hay ruptura ni bifurcación, sino una convivencia entre las diferentes realidades posibles (2001: 6).

Media studies: cine, series, cómic o novela gráfica y videojuegos

La pertinencia en la aplicación de los media studies al análisis de la ucronía y su presencia en las diferentes manifestaciones artísticas de corte más tecnológico/digital reside en el hecho que remarca Víctor del Río, dado que “*si la perspectiva moderna se caracterizaba por una recreación de lo real desde un punto de vista, la estética digital invierte estos términos propiciando una recreación del punto de vista desde los datos registra-*

1 Véanse Morello (2002), Besner (2017) o Power (2018).

dos” (2015: 98-99), donde el director, diseñador, creador de cada obra funciona como una suerte de “arqueólogo futuro que ve la actualidad como un paisaje poblado en ruinas” (15).

A) La ucronía como distopía

Gallagher propone una clasificación de las narraciones de los relatos de carácter ucrónico dividida en tres tipos: el “*counterfactualism in the field of professional history, alternate (or hypothetical or conjectural history) in the arena of popular history, and the alternate-history novel in the field of fiction*” (2010: 12). La especialista define el concepto de contrafactualismo de la siguiente manera: “*a past tense hypothetical conditional conjecture (“If it had been the case that a, then it would have followed that b”), which is pursued when the antecedent condition (the if clause) is known to be contrary to fact*” (12). Por tanto, según esta clasificación, sólo el primer tipo estaría afectado cuando la conjetura hipotética del pasado es retomada a sabiendas de su carácter contrafactual, provocando una narración alterna o alternativa de la historia, mientras que las otras dos responderían a modelos alternativos asociados a los campos de la historia popular y la ficción. En este sentido, los modelos de ucronías como utopías se aproximarían más a esos dos últimos tipos de historias, mientras que las ucronías como historias alternativas más orientadas a lo contrafactual de la historia profesional o verídica se enmarcarían más adecuadamente en el primer tipo. La distopía coexiste con el relato de alteridad en una amalgama ucrónica, haciendo evolucionar el “cronotopo” bajtiniano hacia un modelo por oposición en el no-espacio-tiempo (Bajtín, 1989). Una distopía definida por el espacio de la “frontera” ineludible en oposición a la utopía como concepto de “isla” protectora y proveedora de un orden (Villanueva Mir, 2018: 516-517). Este concepto se rescata del pensamiento de Thomas More, quien concebía la “isla imaginaria, sede del estado ideal” (507).

El Jonbar de la no extinción de los dinosaurios, el cual tuvo su significación práctica con la aparición de la novela de ciencia ficción *West of Eden* (Harry Harrison, 1984), supone la construcción de la historia paralela en la que el planeta Tierra no fue impactado hace 65 millones de años por un asteroide provocando la extinción de la especie. De manera análoga a este relato discurre *Jurassic Park/World*, adaptación homónima al cine de la novela de Michael Crichton *Jurassic Park* (1990) por parte de Steven Spielberg (1993)¹. Aquí no se plantea un relato alternativo ucrónico como sucedía con la novela, sino un escenario distópico a través del tema de la clonación de dinosaurios y su conservación en parques de carácter lúdico. Este acercamiento intermedial a la historia se enmarcaría en “*La Trilogía Literatura – Historia – Cine [que] es la que se encarga de amalgamar y hacer la goma digerida en un título cliché como “cine de ciencia ficción” a una buena historia*” (Llerena, 2015: 210).

Otro ejemplo de la ucronía como distopía es el del filme *Metropolis* (1927, Fritz Lang),

¹ La saga cinematográfica está dividida en dos trilogías: *Jurassic Park* (Spielberg, Johnston; 1993, 1997, 2001) y *Jurassic World* (Trevorrow, Bayona; 2015, 2018, 2022).

que adopta una estética *dieselpunk* (variante del *steampunk*)¹ proyectando una sociedad retro-futurística, opuesto a la insistencia de algunos autores a considerar el género *diesel/steampunk* como una “tendencia” diferenciada del fenómeno de la ucronía en lugar de una manifestación integrada y propia del mismo (Ventura Rojas, 2003: 35) y que adapta la novela homónima de la alemana Thea von Harbou (1926), guionista de la producción. La trama se centra en los conflictos de clases en una megalópolis del año 2026. Paradójicamente, dentro de unos años participará del mencionado paradigma de evolución desde lo distópico hasta lo alternativo convirtiéndose en una historia del *¿qué hubiera pasado si...?* al haber sobrepasado el presente al escenario futuro evocado en el relato. Esa calología que emana del género *cyberpunk*, responde, aunque con sus variaciones según la vertiente estilística, al axioma “el futuro ya ha sucedido”, directamente ligado a la teoría de lo ucrónico sobrepasado (Fernández Porta, 2007: 176).

Un ejemplo más distante se encuentra en la novela distópica *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury y en la adaptación realizada por el afamado director francés François Truffaut en 1966 con título homónimo. Aquí el relato distópico se desenvuelve en el año 2049, bajo la premisa cercana a una estética filonazi de los bomberos que quemaban libros y la rebelión de su protagonista Guy Montag, sobre el cual se pregunta Llerena si “*Fahrenheit 451, obra de Ray Bradbury, [...], nos promete[n] tal vez... ¿un futuro acaso ucrónico? ¿partiendo del jonbar?*” (2015: 210).

Dentro del universo de las series de televisión o *streaming*, nuevo paradigma mediático del formato televisivo, el primer ejemplo es *Futurama* (Matt Groening, 1999-2013)². La trama gira en torno a Phillip J. Fry, que cae por accidente en una cápsula de criogenización despertando mil años más tarde en la sociedad futura del año 2999. Esta se integra en los tipos de historias propuestos por Hellekson, obviando la ruptura del punto Jobar y rescatando la fórmula del viaje en el tiempo con una direccionalidad temporal hacia delante y no hacia atrás o las paradojas temporales. Sin embargo, a lo largo de sus episodios también se reconstruyen relatos más próximos al viaje al pasado (“*Roswell That Ends Well*”, 3x19), la alteridad partiendo de la premisa del *What if?* (“*Anthology of Interest I*”, 2x16 y “*Anthology of Interest II*”, 3x18) o la trama de las múltiples realidades (“*The Farnsworth Parabox*”, 4x18).

Respecto al mundo de los videojuegos, *The Last of Us* (2013, y su adaptación homónima en la plataforma de streaming HBO Max, 2023-) narra la historia de una pandemia desatada en el año 2013 en Estados Unidos por una cepa del hongo *Cordyceps*, que transforma a los humanos infectados por mordedura en caníbales. La acción se sitúa en el año 2033 con los protagonistas del juego y supervivientes Joel y Ellie en un escenario postapocalíptico de devastación. Aquí la paradoja reside en el hecho de que en el momento de la concepción del juego en 2013, ese era al mismo tiempo el punto Jonbar de partida hacia un futuro catastró-

1 Subgénero de la ciencia ficción de carácter posmoderno asociado al *cyberpunk* que combina el uso de tecnología retrofuturista con estéticas de la época Victoriana o del “salvaje oeste” americano, así como el uso de tecnología de vapor industrial. El término fue acuñado por primera vez por el autor de ciencia ficción K. W. Jeter en una carta-ensayo enviada a la revista de ciencia ficción *Locus: The Magazine of The Science Fiction & Fantasy Field* en el año 1987. El *dieselpunk* es una variante de estas corrientes basada en el uso de tecnología de motor diésel propia del periodo de entreguerras. El término fue acuñado por primera vez en el año 2001 por el diseñador de juegos Lewis Pollack con el lanzamiento del juego de mesa *Children of the Sun*, comercializado en el año 2002 (Dellamonica, 2009).

2 Esta está dividida en dos periodos entre 1999-2003 (Fox) y 2008-2013 (Comedy Central), relanzada a través de la plataforma de *streaming* Hulu en 2023.

fico; sin embargo, con la remasterización¹ del juego en el año 2022 para adaptarlo a la plataforma PS5, el punto Jonbar se traslada directamente al pasado, proyectando una historia alternativa lanzada hacia un futuro paralelo. Es un ejemplo del paradigma de evolución entre las vertientes ucrónicas desde la distopía hacia lo alterno. La apreciación anterior del desplazamiento del punto Jonbar desde la inmediatez del presente hasta el suceso pasado una década atrás hace partir un futuro paralelo devastado, situado dos décadas más adelante y creando una historia alternativa de corte pandémico muy de actualidad. La ventaja que ofrece el mundo de los videojuegos se sustenta en el rol activo asumido dentro del propio juego, creando historias y asimilado en el concepto de “interaction” o “interacción” (Hutcheon, 2006; Jiménez Alcázar, 2018). Por tanto, como resume Jiménez Alcázar “*el videojuego se erige como uno de los mejores elementos para que el usuario pueda imaginar y hacer realidad (virtual) [...] ejercicio de ucronía tal y como lo interpretó Renouvier*” (2018: 110).

B) La ucronía como historia alternativa

En confluencia o convergencia paradójica con los relatos distópicos de un futuro desolador están los relatos de un pasado divergente, mediante narrativas alternativas sostenidas por la ruptura o variación respecto del punto Jonbar; pese a que autores como Richard J. Evans prefieran establecer una separación entre “historia contrafactual” e “historia paralela” definida la primera por lo ucrónico y la segunda por lo alterno (2018).

Alberto Murcia señala que el cine, como medio poseedor de sus propias herramientas características a la hora del tratamiento de las imágenes y grabaciones para contar una historia, ya posee de por sí un modo de ser ucrónico a través de la técnica de la edición (2014: 174-175). Sin embargo, en los ejemplos que se analizarán a continuación no va a interesar tanto ese aspecto más técnico del lenguaje propiamente cinematográfico en su carácter ucrónico, sino la propia historia y el contenido de su narración en tanto que construcción divergente o contrafactual.

El Jonbar de la invasión alienígena, iniciado por H. G. Wells con la novela *The War of the Worlds* (1898) sirve de ejemplo literal para el relato alterno del filme *Mars Attacks!* (1996, Tim Burton), que adapta una colección de cromos popular en los años 60 en Estados Unidos. Esta cinta retrata a modo de historia alternativa el ataque de una especie invasora marciana que viene a aniquilar a la raza humana en el año 1950. Este caso responde idóneamente al planteamiento de Hellekson de la historia como ruptura del punto Jonbar en el pasado, haciendo partir la realidad alterna.

Aunque este punto Jonbar es menos recurrente por su carácter próximo a la ciencia ficción, sí es más asiduo el caso de la destrucción/triunfo de los nazis. En este aspecto destaca el filme *Inglorious Basterds* (2009, Quentin Tarantino) y su trama alterna que evoca un escenario en el que un grupo especial de militares estadounidenses de origen judío lleva a cabo una misión para el asesinato de Adolf Hitler. Significativamente, Tarantino es un director de marcado carácter ucrónico en su cine. Otro ejemplo como *Django Unchained* (2012) sirve al mismo tiempo

1 Pese a la discusión entre “remasterización” y “remake” apelando a las versiones de 2014 para PS4 y de 2022 para PS5 respectivamente, se opta aquí por el uso del término en lugar de “remake” al no tratarse de una versión que modifique en ningún aspecto la trama o la historia original, sino que solo adapta el contenido y el modo de jugabilidad a una nueva plataforma respetando su integridad.

de filme revisionista del género del *spaghetti western* y de historia alterna en el que un esclavo se rebela contra sus opresores para convertirse en dueño de su propia vida. O, también, el filme que plantea el punto Jonbar divergente con la supervivencia de Sharon Tate y sus camaradas en 1969: *Once Upon a Time in Hollywood* (2019). En palabras de Llerena: “*ucrónicamente hablando, y tomando el Jonbar de la Segunda Guerra Mundial como parangón, Tarantino restringe la satisfacción –para algunos muchos- de ver un epílogo populista que pudo o no haber ocurrido en la cruda y dura realidad*” (2015: 210), extendido al hecho de ver a un hombre negro exterminando a sus opresores blancos o el morbo de revivir a Sharon Tate.

Con el retorno a la idea de Hellekson de la historia como una convergencia de realidades paralelas donde no hay una ruptura del punto Jonbar ni se produce una elección ante una potencial bifurcación del relato, sino que existe una convivencia entre las diferentes realidades posibles que cubren todos los eventos factibles, se podría mencionar el filme *Everything Everywhere All At Once* (2022, Dan Kwan y Daniel Scheinert). La trama aquí plantea una convergencia de universos paralelos que acaban chocando entre sí en un viaje de la protagonista por el multiverso para salvar a ¿la humanidad? Lo mismo sucede con el anime *Digimon Adventure* (1999-2000), adaptando el manga *Digimon* (1996, originalmente Digital Monsters) y un filme del mismo año. Aquí se plantea la existencia simultánea de dos mundos paralelos: el digital y el humano. El primero habitado por una especie de monstruos digitales asociados a ciertos humanos elegidos y que luchan en equidistancia por mantener el equilibrio entre los dos mundos. Se vuelve aquí sobre la distinción de Evans (2018) sobre historia paralela vs. contrafactual, pues paradójicamente los protagonistas son enviados a una isla, retomando la conceptualización utópica de More, pero con la revisión distópica del mundo digital en crisis.

La mencionada estética *steam/dieselpunk*, reaparece en la serie *Doctor Who* (1963-), sobre todo en la primera etapa o la denominada serie clásica, emitida entre 1963 y 1989. Algunas de sus líneas narrativas incorporan elementos prototípicos como el caso de “*The Evil of the Daleks*” (1966), con la presencia del contexto Victoriano y la invención de una máquina del tiempo o TARDIS¹ mediante electricidad estática. Esta presencia de lo victoriano se vuelve a reproducir en la temporada 14 y la serie moderna (2005-) con la aún presencia de la TARDIS y su carácter *steampunk*, definido por Ventura Rojas como “*una suerte de tiempos paralelos centrados preferentemente en la época victoriana*” (2003: 35). Pero también tiene su presencia en filmes que plantean historias alternas sujetas al género como son *Wild Wild West* (Barry Sonnenfeld, 1999) y la ficción del “salvaje oeste” mecanizado o *The League of Extraordinary Gentlemen* (Stephen Norrington, 2003), filme que lo popularizó. Este último es una adaptación de la obra gráfica de Alan Moore, al igual que *Watchmen* (Zack Snyder, 2009), la cual también funciona como relato divergente en el que en un Estados Unidos alternativo habitan un grupo de superhéroes cuya existencia afecta a todos los grandes hitos del siglo XX. Si antes se defendía a Tarantino como un director ucrónico, lo mismo sucede en el ámbito de la novela gráfica con Moore y sus cómics originales homónimos (1986-1987, DC Comics) y (1999-2018) respectivamente, por relación de atribución en la relación de función-autor foucaultiana (Foucault, 1969) identificada aquí en el autor ucrónico como modo de existir condicionado por la circulación de su obra. El discurso que ésta transmite o transfiere a la sociedad se identificaría través de su carga simbólico-cultural en la historia alterna.

1 La TARDIS (*Time And Relative Dimension In Space*) es una nave espaciotemporal ficcional con la forma de las icónicas cabinas de policía británicas de los años 60, cuya aparición en la serie se remonta al episodio 1 de la primera temporada.

Dentro el ámbito de la novela gráfica también se encuentra el cómic original *The Boys* (2006-2012, Garth Ennis y Darick Robertson), que cuenta la historia de un grupo perteneciente a la CIA cuya misión es controlar a las personas con superpoderes que habitan el planeta. Tanto el cómic como su adaptación homónima al formato serie (Prime Video, 2019-) y los ejemplos de Moore, muestran el paradigma de una ucronía dentro del propio mundo ficcional de los superhéroes o la “ucronía metaficcional”¹, dado que se presupone un relato ficticio como base para la alteridad o ruptura del punto Jonbar. La premisa de la trama se resume en la pregunta *What if they were bad?*, puesto que en la construcción simbólica del mito de los superhéroes estos siempre son representados como entidades benevolentes que se enfrentan al “mal” o vitiositas kantiano (Kant, 2012: 48), y buscan el bienestar de la humanidad, opuestos por lo general a sus némesis antagonistas simbolizadas en la figura de los villanos.

El videojuego, por su parte, representa “*el impacto [...] de pasados diversos, de presentes virtuales y de futuros posibles [...] al amparo de [una] interacción individual [...] que involucra al usuario en la experiencia de esos cambios*” (Jiménez Alcázar, 2018: 110). *Final Fantasy VI* (1994) y su estética *steampunk* es considerado el juego con mayor influjo para el género. Este videojuego japonés de role-play diseñado por Hiroyuki Ito y desarrollado por Squaresoft para la plataforma Super Nintendo fue un éxito de ventas y entre la crítica especializada, influenciando posteriormente a muchos otros videojuegos que incorporaron también la misma estética. La alternancia entre períodos históricos difuminados con la presencia de tecnología retrofuturista o a base de energía proporcionada por el vapor es bastante recurrente en la saga de videojuegos *Final Fantasy*, en gran medida debido al éxito de esta edición.

Consideraciones finales

La historia alternativa o historia contrafactual como eje de la definición ucrónica se ha demostrado pertinente en su coexistencia con la ucronía de carácter distópico. Si se atiende a cuestiones como “*counterfactual reasoning comes in two varieties – good and bad*” (Bunzl: 2004: 845), se puede entender que la conjunción formada por las dos vertientes del todo ucrónico tienden a converger en las consideraciones sobre lo utópico y distópico. De hecho, ambas alternan en el segundo carácter con motivo del paradigma de evolución desde el futuro próximo distópico hacia la historia alternativa presente o pasada.

Estos trasvases entre utopía/distopía e historia alterna han fomentado la superación de la dualidad dicotómica de ambos fenómenos y ésta se ha visto corroborada por los ejemplos apoyados en los principios y características definidos por Gallagher y Hellekson. Así, desde una primera vertiente orientada hacia lo distópico, se han desarticulado los discursos de la no tendencia a la integración en los procesos ucrónicos de la ciencia ficción; mientras, desde la segunda vertiente orientada a lo alterno, se ha observado cómo la narración de historias paralelas también puede responder a una distopía más allá de la alteridad.

Para concluir este estudio sobre la presencia de la ucronía en los medios no exclusivamente literarios, la siguiente cita engloba la idea general del mismo en su totalidad:

1 Adaptación del término metaficción acuñado por William H. Gass en *Fiction and the Figures of Life* (1970) y luego expandido por el teórico Robert E. Scholes.

“Il existe la possibilité de fuir vers la réconfortante nostalgie d’un passé révolu, mais aussi celle de tenter de voyager vers un futur exotique, un avenir aux possibilités infinies” (2004: 11). Estas palabras de Pascal Mergey en el prefacio a la obra *L’histoire revisitée: panorama de l’uchronie sous toutes ses formes* de Éric B. Henriot, configuran el mejor resumen de la idea que se ha intentado transmitir a lo largo del presente artículo: las dos posibilidades (o caras) de una misma moneda, la huida nostálgica al pasado o el viaje al futuro indefinido, la historia ya escrita o la utopía esperanzadora. La ucronía entendida como un punto de encuentro entre distopía, historia alternativa e, incluso, por qué no, utopía.

Referencias bibliográficas

ASIMOV, Isaac. (1952). *What If-*. Fantastic, 1.

BAJTÍN, Mijaíl M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. (Trad. KRIÚKOVA, Helena S. y CAZCARRA, Vicente). Madrid: Taurus.

BESNER, Linda. (2017). “Considered Alternatives”. *Real Life*. <https://reallifemag.com/considered-alternatives/> [01/12/2022].

BRADBURY, Ray. (1953). *Fahrenheit 451*. Nueva York: Ballantine Books.

BUDAKOV, Vesselin M. (2010): “Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use”. *Notes and Queries*, 57(1), 86-88.

BUNZL, Martin. (2004). “Counterfactual History: A User’s Guide”. *The American Historical Review*, 109(3), 845-858. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/530560>

CLARKE, Arthur C. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Londres: Hutchinson.

CRICHTON, Michael. (1990). *Jurassic Park*. Nueva York: Random House.

DELLAMONICA, Alyxandra M. (2009). “Cyberpunk, steampunk and now stitchpunk? Your guide to 11 sci-fi punks”. *SCI FI Wire*. <http://scifiwire.com/2009/09/guide-to-sci-fi-punks.php> [02/10/2022].

EVANS, Richard J. (2018). *Contrafactuales. ¿Y si todo hubiera sido diferente?* (Trad. USAN-DIZAGA, Guillem). Madrid: Turner.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.

FOUCAULT, Michel. (1969). “Qu’est-ce qu’un auteur?” *Bu-*

lletin de la Société française de philosophie, 63(3), 73-104.

GALLAGHER, Catherine. (2010). “Telling It Like It Wasn’t”. *Pacific Coast Philology*, 45, 12-25. <https://www.jstor.org/stable/41413518>

GALLAGHER, Catherine. (2018). *Telling It Like It Wasn't. The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226512556>

GASS, William H. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf.

HARRISON, Harry. (1984). *West of Eden*. Nueva York: Bantam Books.

HARTOG, François. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil.

HELLEKSON, Karen. (2001). *The Alternate History. Refiguring Historical Time*. Kent: The Kent State University Press.

HENRIET, Éric B. (2004). *L'histoire revisitée : panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Paris: Les Belles Lettres.

HUTCHEON, Linda. (2006). *A Theory of Adaptation*. Londres: Routledge.

JETER, Kevin Wayne. (1987). *Letter – essay from K. W. Jeter*. *Locus*, 20(4).

JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco. (2018). “«La historia no fue así»: reflexiones sobre el fenómeno de la historia contrafáctica en los 94 videojuegos históricos”. *Clío*, 44, 94-113.

KANT, Immanuel. (2012). *La Religión dentro de los límites de la mera razón*. (Trad. MARTÍNEZ MARZOA, Felipe). Madrid: Alianza.

LLERENA CCASANI, Nohelia. (2015). “Ni apellido ni rama: La Ucronía en disputa con la Ciencia Ficción en el cine de todos, algún o ningún tiempo”. *Foro Jurídico*, 14, 209-210. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/forojuridico/article/view/13764>

MORELLO, Ruth. (2002). “Livy’s Alexander Digression (9.17–19): Counterfactuals and Apologetics”. *Journal of Roman Studies*, 92, 62–85. doi:10.2307/3184860

MURCIA, Alberto. (2014). *El sentido de un comienzo: Pensamiento contrafactual, ucronía e imaginación histórica*. [Tesis doctoral no publicada]. Madrid: Universidad Carlos III.

POWER, Nina. (2018). “Time and Freedom in Jason Barker’s “Marx Returns””. *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/time-and-freedom-in-jason-barkers-marx-returns/> [01/12/2022].

RENOUVIER, Charles. (2019). *Ucronía. La utopía en la historia*. (Trad. RUIZ VA PALACIOS, Pilar). Madrid: Akal.

RÍO, Víctor del. (2015). *La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología*. Bilbao: Consonni.

VENTURA ROJAS, José Manuel. (2003). “La ucronía y su interés para la historia”. *Isagoge*, 0, 35-36. https://issuu.com/revista_isagoge/docs/isagoge0_2003_?viewMode=magazine

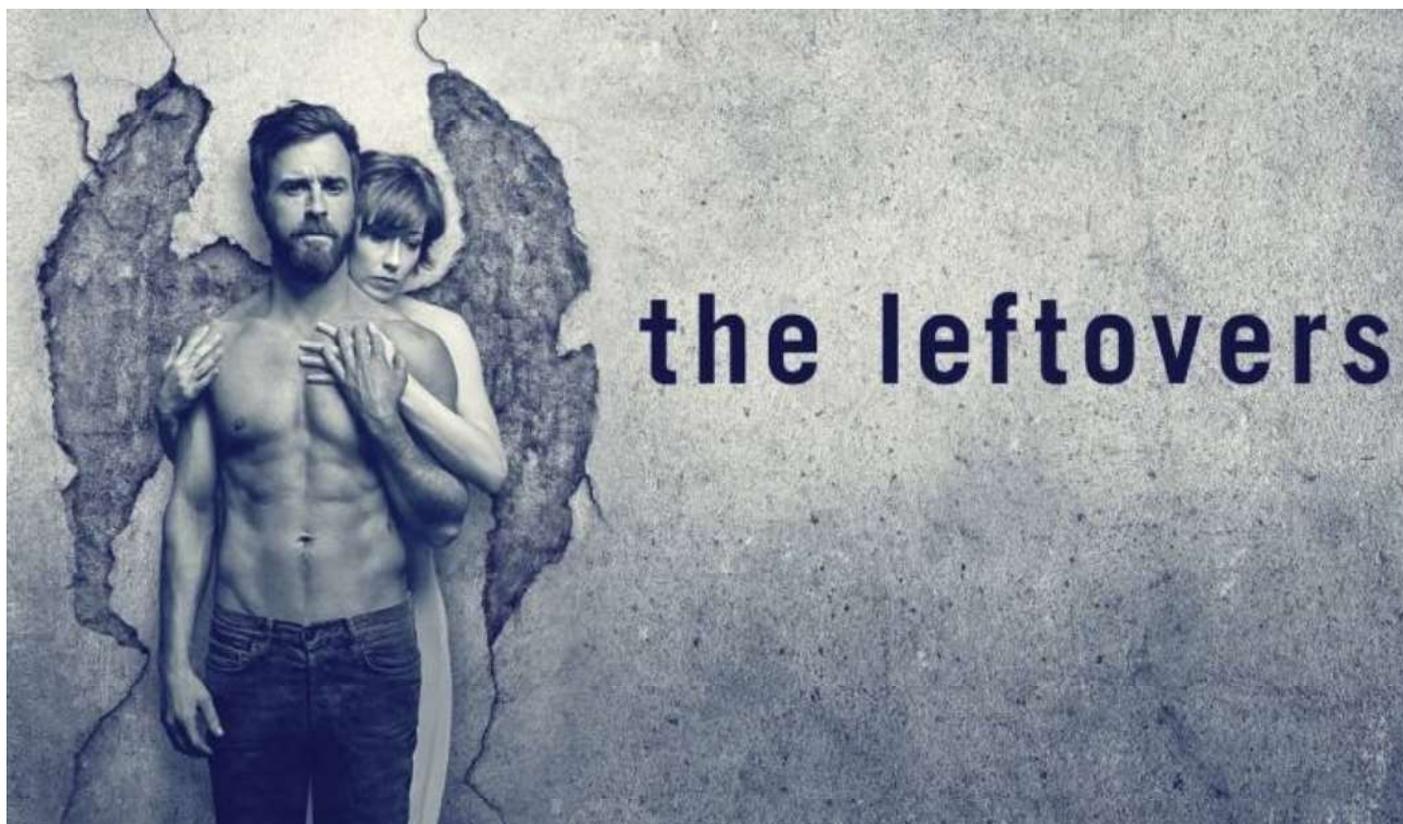
VIEIRA, Fátima (2010): “The Concept of Utopia”. En CLAEYS, Gregory (Ed). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge University Press, 3-27.

WELLS, H. G. (1898). *The War of the Worlds*. Londres: William Heinemann.

WILLIAMSON, Jack. (1952). *The Legion of Time*. Pensilvania: Fantasy Press.

VILLANUEVA MIR, Marc. (2018). “De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, 506-521.

VON HARBOU, Thea. (1926). *Metropolis*. Berlín: August Scherl.



THE LEFTOVERS:
EL TRAUMA DE LO FANTÁSTICO.

UNA APROXIMACIÓN A
THE LEFTOVERS DESDE EL ELEMENTO
FANTÁSTICO, SU CAPACIDAD
SUBVERSIVA Y SUS
GÉNEROS COLINDANTES.

Roger Gonzàlez Mercader.
Universidad Pompeu Fabra (Tecnocampus Mataró).

Resumen

La serie *The Leftovers* sirve de ejemplo para profundizar sobre el debate de lo fantástico, tanto en sus características, como en sus componentes genéricos, así como por su capacidad para ser un vehículo crítico sobre el nuestro tiempo. El presente artículo intenta desgranar las posibles influencias genéricas de la serie, así como analizar el componente fantástico de la misma y su capacidad para dialogar de forma directa (y estremecedora) con nuestro más inmediato (y traumático) presente.

Palabras clave

The Leftovers, fantástico, género fantástico, distopía, atentados 11 de septiembre.

A la hora de hablar de lo fantástico en el sí de esta tercera Edad de Oro de la ficción serializada (permítanme no utilizar la expresión “televisiva”, pues las múltiples plataformas donde se visualizan las diversas ficciones audiovisuales van más allá del televisor, de hecho también podríamos llamarla ficciones multi-pantalla) sin duda la serie norteamericana *The Leftovers* no sólo demuestra claramente que esta Edad de Oro continúa en muy buena forma, sino que deviene un ejemplo sumamente interesante para analizar la capacidad que aún tiene lo fantástico para sorprendernos, en un audiovisual contemporáneo que a menudo sólo entiende el género fantástico cargado de rimbombantes efectos especiales y excesivas digitalizaciones palomiteras.

La serie, creada por Damon Lindelof (responsable también de la serie *Perdidos*) y Tom Perrotta (basada en su novela homónima) para la prestigiosa HBO, parte de una premisa radical y sugerente: Imaginemos que, de repente, desaparece el 2% de la población mundial, sin dejar absolutamente

ningún rastro y de forma totalmente aleatoria. Casi 150 millones de personas de cualquier edad, credo, o etnia, repartidas por todo el mundo, dejan de existir en el acto. Ese es el *novum* radical de *The Leftovers* (que literalmente se podría traducir como “los sobrantes”), uno de los más potentes nunca acaecidos en la reciente historia del audiovisual. Pero la grandeza de la serie no está solo en plantear este cataclísmico acontecimiento sino en convertirlo en un simple *mcguffin*¹ para plantear temas de gran profundidad y actualidad, así como para convertirse en una serie problemática en múltiples aspectos teóricos vinculados a lo fantástico.

He utilizado anteriormente el concepto de Darko Suvin de *novum* de una forma deliberadamente problemática para empezar a observar la indefinición genérica que ofrece la serie. El *novum* es aquel elemento de base racional-científica central a partir del cual se estructura una obra de ciencia ficción: “*SF narration is a fiction in which the SF element or aspect, the novum, is hegemonic (...) it determines the whole narrative logic*” (2010, p. 75). Según Suvin (1979) el *novum* es un concepto que se sustenta en lo que el autor llama “extrañamiento cognitivo” (p. 7), un concepto vinculado a presentar cosas familiares bajo extrañas apariencias. *The Leftovers*, podría haber optado por dar una explicación racional al evento (convertirlo, pues, en un *novum*), entrando así sin ninguna duda en el género de la ciencia ficción y convertirse en un thriller trepidante de descubrimiento intentando averiguar el porqué de estas masivas desapariciones. Esa fue la opción, hace unos años, de la serie *Flashforward*, donde todos los habitantes del planeta sufrían un desmayo al unísono, con visiones futuras incluidas, y

1 Término inventado por Alfred Hitchcock para referirse a un elemento irrelevante que sirve como excusa argumental para motivar los personajes y el transcurso de la narración.

se iniciaba una investigación al respecto¹. No es el caso de *The Leftovers*, pues el thriller de acción y ciencia ficción (tan prolífico en nuestras pantallas) no es el género donde se mueve la serie. La serie deja claro, tras una elipsis de 3 años (y tras una primera secuencia estremecedora) que nadie, ni siquiera una comisión de científicos mundiales, ha encontrado una explicación racional a los terribles acontecimientos. ¿Qué sucedió? Esa no es la pregunta que se plantea, sino una mucho más interesante: ¿Y ahora qué?

Así, con esa aparentemente simple decisión de los guionistas de convertir “la ascensión” (nombre que da la serie al momento de las desapariciones) en un punto de partida radical pero meramente anecdótico es donde *The Leftovers* entra de lleno en el terreno del fantástico, introduciendo lo sobrenatural, “*aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable*” (Roas, 2001, p. 8) de una forma absoluta. La serie, además, se ambienta en un contexto realista (una pequeña comunidad cercana a Nueva York), reforzando así el hecho de que “*el realismo se convierte en una necesidad estructural de todo texto fantástico*” (Roas, 2001, p. 24).

La producción de HBO es, paradójicamente, tan profundamente “fantástica” que se hace difícil catalogarla junto a géneros afines. Intentemos encontrar las posibles relaciones genéricas de la serie a partir de la catalogación francesa de *fantastique*, que sería el paraguas genérico-madre del que emanan otros géneros como el terror, la ciencia ficción y la fantasía (o *fantasy* en su más popular acepción anglosajona) y que, como apuntan teóricos como Carlos Losilla, es la catalogación de más éxito en la crítica española (1993, p.

35)¹. *The Leftovers* no es ciencia ficción, pues descarta categóricamente cualquier explicación racional, premisa básica del género. Tampoco es *fantasy*, entendida como narración maravillosa, un tipo de historias en las cuales “*no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad*” (Roas, 2001, p. 10), ya que, como hemos dicho, la serie mantiene un marco de referencia enteramente realista. Y tampoco puede sumarse al llamado “*realismo mágico o maravilloso*” el cual “*plantea la coexistencia no problemática de lo real y sobrenatural*” (Roas, 2001, p. 12) pues el llamado “gran desvanecimiento” genera un radical y traumático conflicto. ¿Hablamos, pues, de terror? Entendido, como apunta Roas, como “inquietud” (p. 30) (más que como miedo), ésta es una emoción básica en la serie, tanto para el espectador como para los personajes de la ficción, pero dentro de las pautas audiovisuales el Terror es una de los géneros que ha adquirido más tópicos formales y temáticos, convirtiéndose en uno de los más codificados del audiovisual: desde la figura arquetípica del monstruo hasta el plano subjetivo/amenazante, pasando por la estética gótica, o la importancia de la música para crear tensión; toda una puesta en escena al servicio de “lo transgresor y lo oculto” (Losilla, 1993, p. 52 a 55), múltiples elementos que no están presentes en la serie. Así pues, aunque no sería del todo erróneo considerar *The Leftovers* como “terror”, sí es cierto que es una catalogación frágil y que puede dar lugar a equívocos.

Por otro lado, la serie no sólo incluye el elemento fantástico en el terrible acontecimiento desencadenante, sino que perpetúa un halo fantástico (una sugerencia de lo sobrenatural) a través de un guion enigmático,

1 A pesar de ser la catalogación genérica más consensuada, el propio Losilla es más partidario de la crítica anglosajona, la cual tiende a rechazar la inclusión del terror dentro del *fantastique*, cuestionando éste como excesivamente totalizador y recordando que no todo el terror contiene elementos fantásticos (léase sobrenaturales). El autor aboga, pues, por “*la necesidad de arrancar el cine de terror de los dominios del fantastique y otorgarle un estatuto privado, único*” (1993, p. 42).

1 La serie fue un fracaso que se saldó en su anulación tras la primera temporada quizá, precisamente, en ser un producto más de thriller de ciencia ficción y no optar por la potencia sugerente que ofrece *The Leftovers*.
The Leftovers: el trauma de lo fantástico. PP. 29-36.

que plantea más preguntas que respuestas (aunque sin caer en los laberínticos callejones sin salida de *Perdidos*¹, potenciando así el efecto fantástico tan todoroviano de la incertidumbre y la vacilación; las visiones y dobles personalidades de Kevin, la locura de su padre (un veterano Scott Glenn), los aparentes poderes de Wayne (Peterson Joseph), jefe de una secta con mujeres embarazadas cuyos niños son llamados “los elegidos”, etc. Preguntas (sin respuesta) que mantendrán la tensión (fantástica) en esta primera temporada.

¿Qué es, pues, *The Leftovers*? ¿Drama intimista fantástico? ¿Pseudo-distopía cercana? ¿Post-apocalipsis de la emotividad? Quizá en su indefinición contenga múltiples elementos de diversos géneros.

The Leftovers es drama intimista, pues a pesar del efecto global focaliza las terribles consecuencias en un pequeño pueblo del estado de Nueva York y en sus traumatizados personajes. Éste es otro gran acierto de la serie, el de prescindir de una mirada global, a pesar de que el evento es terráqueo, para centrarse en una pequeña comunidad, ubicación más que suficiente para retratar complejos traumas morales y espirituales de la clase media. Encontramos aquí elementos muy propios de la novela romántica decimonónica, incorporando profundas indagaciones en el “yo” y personajes torturados, relacionando el fantástico con el drama romántico “*si bien el género fantástico nace con la novela gótica, será en el romanticismo cuando alcance su madurez*” (Roas, 2001: 22) Contrasta esta mirada intimista con corralidades multiétnicas al estilo de series como *Sense8*, basada en la conexión extrasensorial de diversas personas repartidas por el mundo. *The Leftovers*, sin moverse de un pequeño pueblo, consigue más representatividad emocional y personajes complejos que la serie de los Wachowski².

La serie, pues, se centra especialmente en la familia de Kevin (Justin Theroux), un policía de la comunidad, y su pareja Laurie (Amy Brenneman) con dos hijos de una antigua pareja, los cuales, bajo una aparente felicidad *middle-class*, dejarán entrever inestabilidades y secretos que estallarán de forma radical con las desapariciones masivas. La tristeza y el dolor de Laurie y sus quehaceres en la nueva secta a la que pertenece, el vacío existencial de la adolescente hija Jill (Margaret Qualley) que representará, en general, la pérdida del sentido que viven los jóvenes, o el derrumbe de Kevin, que intentará mantener su cordura a la par que las constantes vitales de una comunidad terminal, serán algunos de los ejes dramáticos centrales. Fuera de este núcleo familiar, personajes como Meg (Liv Tyler) que ingresará en la misma secta de Laurie, o Nora (Carrie Coon) que ha perdido a su marido y sus dos hijos pequeños, nos mostrarán también la profunda cicatriz que tan masiva pérdida ha representado para los seres humanos. Éste último personaje, además, con brutales tendencias pseudo-suicidas y frases tan profundas como:

“Quiero creer que todo puede volver a ser como era. Quiero creer que no me rodean las ruinas abandonadas de una civilización muerta. Quiero creer que todavía es posible acercarse a alguien. Pero es más fácil no hacerlo”.

(Episodio 10, primera temporada).

1 Parece, pues, que Damon Lindelof intentan no caer en los excesos de guion que le atraparon en la serie que creó junto a J.J. Abrahms.

2 Ambas series pueden servir, en general, de ejemplo contrastado entre lo familiar y lo cercano (propio del terror) y lo general y social (propio de la ciencia ficción) aunque, evidentemente, hay múltiples excepciones en ambos.

Así pues, se establece una metafórica relación entre el espacio vacío que dejan los millones de desaparecidos y el vacío existencial de una humanidad en crisis, que ya está presente antes del evento catastrófico; un vacío inherente a la postmodernidad occidental, “*caracterizado por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de la absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres*” (Lipotevsky, 2002, p. 76), y, como apuntábamos, unas raíces románticas en un drama serializado de la modernidad; “*el movimiento romántico es la auténtica raíz del pensamiento trágico moderno*” (Argullol, 2008, p. 54).

The Leftovers, pues, representa un caso paradigmático del uso del fantástico como “*un género profundamente subversivo*” (Roas, 2001, p. 28) capaz de dejar aflorar los conflictos ocultos de nuestra sociedad, “*lo que no se dice y lo que no se ve de la cultura*” (Jackson, 2002: 35), convirtiéndose en una especie de espejo distorsionado de la realidad capaz de la más demolidora de las críticas. Una de las escenas más ejemplificantes de este vacío puede detectarse en el episodio 9, en el que se nos desvela qué hacían los personajes en el momento del desvanecimiento. Especialmente impactante es lo que le sucede a Laurie, quien, embarazada, pierde al hijo que está esperando. Es representativo el hecho de que, ante su terrible pérdida, se opte por aguantar el primer plano en su desconcertante mirada al ecógrafo, sin mostrar en ningún momento el terrible contraplano del ecógrafo sin feto que todos esperamos. Aquí el vacío no sólo es temático, sino formal. De hecho, el vacío que han dejado todos los desvanecidos es, de alguna forma, el más terrible fuera de campo.

También es especialmente relevante la incursión de lo religioso en la serie, estableciendo así unos tenues límites entre lo fantástico (sobrenatural inexplicable) y lo maravilloso (explicado a través de la religión), acentuando que este vacío de la civilización occidental también es (y, quizá, sobretodo es) un vacío espiritual. Así pues, las irracionales desapariciones darán lugar a la proliferación de múltiples sectas y creencias pseudo-religiosas, vanos intentos para adaptarse y entender un hecho que supone una crisis espiritual sin precedentes. Los sugerentes créditos de la serie, cual Capilla Sixtina, acompañados por la profunda y melancólica música del joven compositor Max Richter, dejan entrever muy claramente la lectura religiosa y cuasi mística de la serie. Personajes como Matt (Christopher Eccleston), un clérigo que intenta mantener la fe cristiana en éste entorno de caos espiritual, subrayará también la importancia de la religiosidad en la serie, una espiritualidad evangélica muy presente en la ficción norteamericana: “*Norteamérica es una nación con el alma de una iglesia evangélica, propensa a anunciar finales trágicos y flamantes comienzos*” (Sontag, 2004, p. 208). Aunque aquí el nuevo comienzo no es flamante, sino apabullantemente doloroso.

The Leftovers es también, de alguna forma, distopía cercana y post-apocalipsis, pues estamos ante un mundo aparentemente igual pero totalmente diferente al que conocemos tras tres años de un evento que ha exterminado más gente que cualquier guerra o acto humano. Así pues, la serie se acerca a dos temáticas consideradas sub-géneros de la ciencia ficción¹: la utopía, la distopía y el post-apocalipsis, mostrando no sólo el sufrimiento emocional individual sino también la difícil reestructuración social colectiva en un mundo traumatizado. Según Suvin la distopía sería “*The construction of a particular*

1 Basándome aquí en las definiciones de Darko Suvin, quien incluyó la utopía y la distopía dentro de los parámetros de la ciencia ficción: “*Strictly and precisely speaking, utopia is not a genre but sociopolitical subgenre of science fiction*” (1979, p. 61). *The Leftovers: el trauma de lo fantástico*. PP. 29-36.

community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a radically less perfect principle¹ than in the author's community" (2010, p. 384).

La serie muestra una comunidad que trata con dificultad de recomponerse emocional, moral y racionalmente de un evento brutal, creando, en el fondo, una nueva sociedad postdesvanecimiento. Es cierto, pero difícilmente podemos encuadrar la serie en una distopía, pues, por un lado, prescindimos del enfoque racional propio de la ciencia ficción, y, por el otro, el evento es demasiado reciente para dar lugar a una nueva sociedad. Además, tampoco son las estructuras socioeconómicas, las relaciones de poder, o el binomio libertad individual vs. felicidad colectiva, todas ellas temáticas propias del género distópico², el eje principal de *The Leftovers*.

También se aleja del post-apocalipsis, pues, a pesar de que este género muestra la reconstrucción de nuevas sociedades después de una potente catástrofe exterminadora (una especie de distopía "*in progress*"), no encontramos la estética típica, basada en la obsolescencia, la violencia como modo de socialización primario y el mostrar un "*el mañana colmado de ruinas*" (Francescutti, 2004, p. 251). La serie, insistimos, se inscribe en un realismo contextual vinculado totalmente a nuestro presente.

Quizá *The Leftovers* estaría más cercana a lo que se ha dado en llamar "distopías cercanas" o también concernismo³, un sub-género de la ciencia ficción que no busca mostrar futuras civilizaciones, sino nuestra sociedad presente (o futuros muy cercanos totalmente asimilables a nuestra realidad actual, alterados por novums socio/tecnológicos). En esta edad de oro de la serialidad, el ejemplo más evidente de este tipo de distopías sería *Black Mirror*, serie británica creada por Charlie Brooker, en la que se hace hincapié en las alteraciones personales que suponen las apariciones de nuevos avances tecnológicos en nuestras sociedades. Pero lo sobrenatural es clave en *The Leftovers*, por lo que no encaja en las necesarias tendencias racionales distópicas.

También hay que tener claro que, a pesar de las hasta ahora analizadas posibles influencias genéricas, no encontramos un producto al que podamos catalogar como pastiche postmoderno al estilo de la definición de Frederic Jameson de "*la imitación de una mueca determinada (...) una parodia vacía*" (2005, p. 42, 44), y en lo que Losilla dio a llamar "*lo genérico*"⁴, una mezcla de estilos genéricos detectables, de múltiple hibridación, de la que el director Quentin Tarantino y sus múltiples films/homenajes serían un ejemplo canónico. La serie, como hemos visto, huye de la catalogación sencilla, de esquemas básicos, fórmulas o etiquetas que la relacionan fácilmente con otros productos⁵.

Así pues, más allá de influencias genéricas o intentos definitorios, *The Leftovers* es, y diría que sobre todo es, una serie post-11-S; habla del vacío inexplicable y del odio irracional que queda tras la pérdida incomprensible.

1 La cursiva es del autor.

2 Ejemplificados en distopías clásicas como en *Nosotros* (1924), de Ievgueni Zamiatin, *Un Mundo Feliz* (1932), de Aldous Huxley o *1984* (1949), de George Orwell.

3 *Concernismo* es una manera reciente de llamar a las distopías cercanas, derivado de la palabra en inglés *concern* (preocupar). Puede encontrarse más información al respecto en <https://concernismo.wordpress.com/2014/04/25/que-es-concernismo/>

4 Concepto utilizado por el autor en sus clases de Máster en Cine contemporáneo (UPF, 2010).

5 He usado términos de género extraídos directamente de las definiciones de Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (Pág. 35 y siguientes).

De ese enemigo de occidente, ilocalizable, difícilmente situable en un mapa, una idea, un vacío como el que dejan los desvanecidos. Ésta, quizá, no es la serie que quieren ver los norteamericanos que contemplaron horrorizados la caída de las Torres Gemelas o los europeos que han sufrido los atentados de Madrid, Londres o París. Pero es la que necesitamos ver. Estamos ante una doble catarsis de la pérdida. Por un lado, la pérdida física: con un mundo plagado de nuevas sectas, la serie se centra especialmente en los Culpables Remanentes (secta a la que pertenece Laurie) con sus silenciosos y fumadores miembros cuyo objetivo es el de hacer recordar, por doloroso que sea, el momento de la gran pérdida. A través de ellos, *The Leftovers* reflexionará sobre el necesario debate del olvido y el recuerdo postraumático. Unos quieren seguir como si nada hubiera pasado, los otros hacen del recuerdo el único sentido de su existencia; el equilibrio es imposible en una sociedad que nunca antes había mostrado con tanta evidencia su extrema fragilidad. “*La verdadera opción del trauma histórico no es la que se da entre recordarlos y olvidarlos: los traumas que no estamos preparados para recordar nos hechizan de un modo más poderoso. Para olvidar de verdad un acontecimiento debemos hacer acopio de fuerzas para recordarlo de forma adecuada*” (Zizek, 2005, p. 22). De ahí la insistencia de los Culpables Remanentes para “dar forma” a la pérdida (creando muñecos, poniendo fotografías), volviéndola substancial para así poderla superar realmente. Aquí lo innumerable que destruye nuestra realidad es también lo informe, probablemente el Otro más monstruoso jamás concebido. Por otro lado, encontramos la catarsis de la pérdida espiritual, porque aquí es donde la serie nos hace ver la horrible verdad: que el terror y el vacío se encuentran, de hecho, en nosotros mismos. Una Nada¹ que se oculta tras la máscara postmoderna de nuestra sociedad. De hecho, la nada que queda tras las desapariciones es, de alguna forma, la imagen espectral del horror, un horror que el hombre occidental del primer mundo sólo veía en un lejano allí a través de las imágenes proyectadas por los medios, pero que el 11-S se convirtió en un radical aquí donde “*la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad*” (Zizek, 2005, p. 19). *The Leftovers* es, en definitiva, una crítica oscura y mordaz del modo de vida del capitalismo occidental y del *american way of life*, encontrando, como haría Lynch², las terribles fisuras que se esconden en el aparentemente apacible y consumista modo de vida occidental: pérdida de valores, odio, prejuicios, vacío interior... el fantástico sirve solo como chispa para destapar, como Pandora, los pecados del hombre occidental.

The Leftovers nos muestra, en definitiva, la grandeza del fantástico (entendido como género y como concepto), mostrándonos aquí de lo que verdaderamente es capaz: de ir más allá de las apariencias y profundizar en temas complejos vinculados radicalmente a nuestro presente, incorporando, además una fuerza emocional sin precedentes, creando un ponzoñoso nudo en la garganta (y en la mente) del espectador. Precisamente, su difícil catalogación genérica se debe a que nos encontramos ante una serie que utiliza el fantástico de una forma tan absolutamente desnuda, tan abrumadora, que anula cualquier intento de catalogación, ya sea en el clásico cine de terror, ya sea en el reino del *fantastique*.

Finalmente, no hay que obviar las sugerentes similitudes entre el concepto del fantástico y el concepto freudiano de trauma como “*la violenta intrusión de algo radicalmente inesperado, algo para lo que el sujeto no está en absoluto preparado y que no puede inte-*

1 En nominativo, similar a la Nada destructora de Fantasía en la obra de Michael Ende, *La historia Interminable*.

2 El ciervo que aparece en la serie (tan dulce y a la vez tan traumatado) recuerda especialmente esas metáforas surrealistas y oscuras de Lynch (episodio 9 primera temporada).

grar de ninguna manera” (Zizek, 2012, p. 302). Lo que ocurre en *The Leftovers* es, pues, un evento profundamente traumático que, al añadir el enfoque fantástico, adquiere proporciones sobrenaturales, de un profundo horror que nace, en definitiva, del puro fantástico.

Bibliografía

Abrams, J.J., Lindelof, D. (creators) (2004-2010). *Lost*.

Altman, R.(2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.

Argullol, J. (2008). *El Héroe y el Único*.

Branna, B., Goyer, D. S. (creators) (2009-2010). *Flashforward*. ABC.

Brooker, C. (creator) (2011). *Blak Mirror*, Channel 4.

Francescutti, C. (2004). *La pantalla profética, cuando las ficciones se convierten en realidad*. Cátedra.

Jameson, F. (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

Lindelof, D. Perrotta, T. (creators) (2015). *The Leftovers*. HBO.

Lipotevsky, G. (2002). *La Era del vacío*. Anagrama.

Losilla, C. (1993). *El cine de Terror, una introducción*. Paidós.

Roas, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros.

Suvin, D.(1979). *Metamorphoses on science fiction*, Yale University Press.

Suvin, D. (2010). “Science Fiction and the novum”, “A tractate on dystopia 2001” en Darko Suvin, *Defined by a Hollow*. Peter Lang A.G. International Academic Publishers.

Telotte, J. P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Cambridge University Press.

Wachowski, A., Straczynski, M. (2015-). *Sense8*. Netflix, EE.UU.

Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.

Žižek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Akal.



BAKA SHIKINAMI.
EL ETHOS DISCURSIVO DE
ASUKA EN
“REBUILD OF EVANGELION”

Melanie Ruybal

Docente del Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Argentina de la Empresa (UADE). Miembro de la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga (RIIAM).

Resumen:

Asuka Langley Shikinami es la versión canon de la piloto del Eva 02 que aparece dentro de la narrativa de *Rebuild of Evangelion*, la serie de películas escritas y dirigidas por Hideaki Anno. Este personaje se caracteriza por ser hostil y agresivo para comunicarse para así ocultar sus emociones. El presente trabajo propone analizar la construcción del ethos discursivo de Asuka Langley Shikinami, para comprender cómo sus estrategias lingüísticas y comunicativas constituyen una herramienta a través de la cual ella activa lo que, según Anna Freud, son mecanismos de defensa (1954) que no le permiten comunicarse de forma efectiva. Para cumplir con dicho objetivo, se tomará como base teórica el concepto de ethos discursivo, propuesto por Roland Barthes (1970) y Dominique Maingueneau (1999). También se utilizarán aspectos propios de la teoría de la enunciación planteada por Oswald Ducrot (1984), que permitirán evidenciar los elementos subjetivos a través de los cuales el personaje genera su imagen.

Palabras Clave: Asuka Langley Shikinami, Evangelion, Ethos, Mecanismos de Defensa, Comunicación.

Asuka Langley Shikinami es la versión canon de la piloto del Eva 02 que aparece dentro de la narrativa de *Rebuild of Evangelion*. Este universo está compuesto por cuatro películas: *Evangelion: 1.0 You Are (Not) Alone* (2007), *Evangelion: 2.0 You Can (Not) Advance* (2009), *Evangelion: 3.0 You Can (Not) Redo* (2012) y *Evangelion: 3.0+1.0 Thrice Upon A Time* (2021). Todas escritas y dirigidas por Hideaki Anno, autor del anime original de *Neon Genesis Evangelion*.

Para comprender el presente análisis, es necesario entender el concepto de *ethos*. Su origen tiene base en lo propuesto por Aristóteles, filósofo que lo definió como una categoría en la que se agrupan los rasgos que un orador proyecta sobre sí mismo al momento de enunciar. Autores como Barthes o Maingueneau retoman el concepto para ampliarlo. El primero, lo define como los rasgos característicos que un orador debe presentar frente a su auditorio para generar una buena impresión vinculada con la psicología imaginaria, es decir, no con lo que se es de forma empírica, sino con aquello que se quiere ser y proyectar frente a los demás. (Barthes, 1970). El segundo, una figura clave en la definición de ethos discursivo, agrega que esta imagen que se crea al activar el discurso, no sólo se asocia a la enunciación en sí, sino a los modos utilizados para ponerla en marcha. Por eso se le brinda adicional importancia a lo que sucede cuando entra en juego la gestualidad y la entonación (Maingueneau, 1999). Amossy, por su parte, aporta una concepción muy clara del concepto al decir que “*Toda toma de palabra implica la construcción de una imagen de sí mismo*” (Amossy, 2010, p. 1). Con base en esto, se toman en cuenta tales aspectos, junto con los propios de la lingüística de manera estricta, como los que compone la teoría de la enunciación de Ducrot. Este autor continúa el desarrollo del concepto de ethos discursivo y reconoce, en la constitución del proceso de la enunciación, la presencia de elementos como subjetivemas y apelativos, ambos, tipos de palabras con fuerte carga valorativa que le brindan subjetividad al discurso (1984).

A partir de los conceptos teóricos mencionados, provenientes tanto de la filosofía como de la comunicación, se analizará de forma transversal, con el soporte de la teoría psicológica de los mecanismos de defensa propuesta por Anna Freud (1954), el *ethos* discursivo de Asuka. A través de esta totalidad, se buscará comprender qué tipo de enunciador construye el personaje para vincularse con su universo social. También se intentará descifrar si el *ethos* resultante es efectivo o, por el contrario, la conduce a un estadio de frustración en el que su comunicación falla.

¿Dare ga, anta Baka? El contexto de Asuka

Asuka Langley Shikinami es la piloto alemana del Eva 02. Esta versión de Asuka, a diferencia de la que aparece en la serie original estrenada en 1995, es la única sobreviviente de una cosecha de clones hecha a imagen y semejanza de la verdadera. Ella hace su primera aparición en *Evangelion: 2.0 You Can (Not) Advance*, a los 14 años, como parte del nuevo universo narrativo, hasta su última entrega, *Evangelion: 3.0+1.0 Thrice Upon A Time*, donde ya transita sus 28 años.

A pesar de ser un clon fabricado en serie, Asuka guarda en su mente y alma el historial y traumas de su versión original. Por eso su psiquis está construida a partir del entramado de marcas e interrogantes que le generan la muerte de su madre. Ese hecho, que según sus recuerdos se produjo en su infancia, es aquello que la conduce a cuestionar su autosuficiencia. Si su madre decidió morir durante la infancia de su hija, ¿qué valor como ser humano tiene Asuka? Ese cuestionamiento primitivo, surgido en una etapa en la que no contaba con las herramientas para comprender el contexto ni la psiquis adulta de su madre, la condujeron a creer que Asuka, en su estado puro, carece de valor.

Por estos motivos, ella hace hincapié en su entrenamiento como piloto hasta convertirse en la mejor. Construye una imagen de su vida que no sólo le aporta un cierto sentido de superioridad, sino que le permite bloquear el acceso hacia la Asuka real. Esta imagen es la de la Asuka Piloto y funciona como un mecanismo de defensa, es decir, aquello que Anna Freud definió como “*los medios psicológicos que el yo utiliza para solucionar los conflictos que surgen entre las exigencias instintivas y la necesidad de adaptarse al mundo de la realidad*” (1954, p. 9). En particular, según esta misma autora, es un mecanismo compensatorio (1954), a través del cual el personaje presenta una imagen exitosa en el plano profesional con la que trata de equilibrar su fracaso personal. Cabe destacar que, en el personaje, este proceso es involuntario pues “[...] *la persona que lo utiliza no es consciente de que actúa según un procedimiento defensivo*” (Langevin Hogue, 1986, p. 91).

El entrenamiento al que se somete desde pequeña como parte de Nerv le permite ser no sólo uno de los niños elegidos, sino que la convierte en aquella con los mejores niveles de sincronización en lo que a la relación entre piloto y Evangelion se refiere. Todas estas medallas simbólicas construyen la nueva identidad con la que la joven adolescente se presentará al mundo. Ya no es la niña cuya madre optó por el suicidio en lugar de permanecer con vida para criar a su hija. Ya no es un mero ser humano sin valor. Ahora, según ella,

es un sujeto que merece ser valorado y a través de esa idea, se comunica con los demás.

Pero, a pesar de su perfección profesional, la imagen discursiva que Asuka construye a través de ese concepto tiene altibajos. Aparecen marcas subjetivas por medio de las que se puede observar la esencia desesperada de su niña interior. Por tales motivos, resulta predecible definirla como un personaje de tipo *tsundere*, es decir, uno que al inicio actúa con frialdad pero que, tras alcanzar cierto desarrollo, presenta más expresiones de afecto con el transcurso de la narrativa (Noh, 2016). Galbraith, por su parte, menciona que este término, compuesto por la combinación de las onomatopeyas *tsun tsun*, que sugiere dar vuelta la cara para expresar disgusto, y *dere dere*, que significa volverse amoroso, no refiere a un tipo de personaje sino a un proceso de desarrollo en el que pasa de un estado de aflicción a uno de ternura, transición que suele darse cuando un vínculo afectivo la desencadena (Galbraith, 2009).

A partir del siguiente apartado, se procederá a analizar esos aspectos mediante los cuales, en su intento consciente de construir un *ethos* discursivo que no pueda ser penetrado, Asuka falla y transmite un mensaje que contiene un pedido desesperado e inconsciente para que su enunciatario, aquella figura a la que dirige su discurso, valide por ella lo más profundo de su ser interior.

Piloto 02, la “especial”

La primera aparición de Asuka en el universo del *rebuild* de la saga se produce en *Evangelion: 2.0 You Can (Not) Advance*. Al grito de “*Toma esto*”, ella destroza el núcleo de un ángel mientras pilota el Eva 02 para luego, a través de una caída acrobática, aterrizar en la base. Asuka se muestra extravagante. Busca llamar la atención y dejar en claro su valor. Esto queda comprobado a partir de los

datos sobre los que construye su *ethos* previo, es decir, la imagen que el enunciador proyecta de sí mismo antes de iniciar su enunciación (Maingueneau, 1999). Shikinami se presenta como una capitana que, a pesar de su corta edad, ya cuenta con una titulación universitaria. Asuka hace hincapié en que es merecedora de un trato distintivo al enumerar las características del Eva que pilota: uno de color rojo que, según ella, no es sólo especial por eso, sino que es “*La primera unidad Eva oficial*”, a diferencia de las otras que son prototipos.

La construcción de su valor no es algo que haga sólo a través de la atribución de características personales. También deja clara la asimetría que considera que se produce con los otros pilotos de la organización. Esta diferencia la establece por medio de la atribución de apelativos para cada uno de ellos. A Rei Ayanami, piloto del Eva 00, la bautiza “*Mascota del comandante*”, mientras que a Shinji Ikari, piloto del Eva 01, lo cataloga como “*El niño al que su padre lo convirtió en piloto*”, seguido del clásico “*¿Anta Baka?!*”, frase que dirige a este mismo personaje y que en japonés significa “*¿Eres idiota?!*”. Ese último subjetivema se convertirá en una firma enunciativa del personaje y también en una manifestación defensiva permanente; en un “*comportamiento burlón, irónico y arrogante a través del cual se produce un acorazamiento del carácter*” (Freud, 1954, p. 45). Así, Asuka, ante la validación que reciben Ayanami e Ikari como pilotos por parte de Nerv, lo cual según su entendimiento podría poner en riesgo su propio valor como tal, recurre al mecanismo de la resistencia. A éste se lo entiende como una reacción de hostilidad frente a opiniones que expresan mensajes afirmativos sobre otros sujetos o tópicos que el enunciador interpreta, por medio de una reconversión, en dichos dirigidos en su contra (Langevin Hogue, 1986, p. 94). Asuka utiliza la desvalorización para expresar superioridad sin siquiera haber cruzado palabra con sus

colegas. Compensa así su miedo a ser considerada inferior y sobrepone dicho comportamiento al deseo de ser aceptada de manera natural.

Tras su llegada a Japón, esta piloto se muda al departamento de la capitana Misato Katsuragi, en el que también vive Shinji, por lo que Shikinami se ve obligada a convivir con él. Esta situación se convierte en una nueva oportunidad para hacerle saber al piloto del Eva 01 que el hecho de que ella tenga un lugar en Nerv es resultado de su esfuerzo, para así reafirmar su valor frente a alguien que considera que sólo está allí de forma inerte. Por eso, al instalarse en el hogar de Misato, se muestra altanera e invasiva, con un supuesto derecho a disponer de las habitaciones a su antojo por ser superior que los demás. A través de expresiones subjetivas como “*Yo soy mejor*” o “*Llévate tu basura*”, dirigidas a Shinji, reafirma ese derecho y su convicción en relación con la asimetría entre ellos.

Lejos de querer establecer un vínculo con su compañero, Asuka no desea interactuar con nadie. Sustenta su actitud en la idea consciente de su superioridad, aunque así no lo sea. Por ello, deduce que nadie es digno de vincularse con ella. Tras esa máscara se esconde el miedo a que sus imperfecciones la conduzcan una vez más hacia el abandono.

Asuka, respaldada en ese *ethos*, encuentra una excusa para no asumir sus propios errores. Esto queda expuesto en su reacción cuando Shinji, por accidente, la ve desnuda. Lejos de hacerse cargo de estar paseándose sin ropa, ella culpa a Shinji por lo sucedido y lo tilda de “pervertido”. A través de ese subjetivema, con el que intenta descalificar a Ikari, lo que logra es reafirmar la idea de que es incapaz de asumir sus errores, por más mínimos que sean.

Con un argumento similar como motivo, Asuka desmerece el comportamiento social japonés al afirmar que “*al dis-*

culpase por todo se vuelven estúpidos”. Esta resulta ser otra excusa para justificar su propia dificultad para pedir perdón. Su mecanismo de defensa aquí, según la teoría de Freud (1954), es el desplazamiento.

Un aspecto particular del *ethos* en cuestión radica en cómo Asuka no sólo busca instalar esa imagen propia en los demás, sino que también intenta hacerlo sobre sí misma. En sus momentos de soledad, por ejemplo, cuando intenta dormir, Asuka conversa con su propio ser y afirma no sólo “*No ser como los tontos*”, sino incluso “*ser especial*”. Esas frases se convierten en la causa por la que luego agrega “*Por eso no puedes confiar en nadie*”. En este intercambio unipersonal aparece el mecanismo conocido como racionalización, que Langevin Hogue explica como aquello que sucede cuando “*la persona trata de encontrar razones para justificar, ante sí misma o ante los demás, su comportamiento*” (1986, p. 93). Así es como valida su incapacidad para mostrar su ser real, al tratar de autoconvencerse de que está sola por ser esa piloto especial. Otra vez crea asimetrías basadas en la desvalorización para no asumir su vulnerabilidad. Se comprueba lo que Langevin Hogue afirma: cuanto más parece ocultar la verdad, con más vigor se defienden los argumentos, para así evitar los juicios o la pérdida de la estima (1986).

El mantenerse al margen de sus compañeros es un método para evitar que derrumben su *ethos*. Por ese motivo también presenta comportamientos solitarios: en la escuela no se vincula con nadie y se mantiene inmersa jugando a un videojuego. Así, refleja una versión minúscula de lo único que sabe mostrarle al mundo: la Asuka que es perfecta al pilotear un Eva. Siempre está piloteando. Siempre está aislada y el aislamiento, según Anna Freud (1954), es un mecanismo de defensa.

Esta actitud también se debe a que Asuka sufre frente a las interacciones socia-

es grupales, no por ser alguien superior expuesto al contacto con entidades inferiores, sino porque teme ser descubierta por sus pares. Ese es uno de los motivos por los que prefiere permanecer cerca de los adultos. Un ejemplo es su vínculo con Ryoji Kaji.

Las dos dimensiones de Asuka.

Hay dos instancias de soledad de Asuka en la que su *ethos* de piloto la interpela. Una es la ya mencionada ocasión de introspección a la que se somete cuando se encuentra en su habitación, mientras trata de dormir o “conversa” con su muñeca. La otra, tiene lugar, en efecto, cuando se encuentra al frente del Eva 02.

En ese segundo estadio, se podría suponer que su *ethos* de piloto le agregaría confianza y seguridad, pero también resulta ser un arma de doble filo. Al partir de esa base asimétrica que la coloca por encima de todos, incluso de sus superiores, Asuka se torna hostil y pone en riesgo su eficacia. Aunque ella sabe que un solo Eva no puede cubrir toda el área necesaria, decide atrapar a un Ángel con sus manos. Shikinami desobedece las órdenes de la capitana Katsuragi no porque crea que su estrategia es mala, sino porque piensa, tal y como dice de forma textual, que Misato no la considera lo suficientemente buena. Esa frase, en la que, gracias a la carga valorativa de los adjetivos, quedan expuestos sus propios preconceptos, viene acompañada de otras que dirige a sus pares, Rei y Shinji, que proyectan la misma intención: “*No necesito órdenes*”, “*Ya lo sé*”, “*Allá voy, baka*”. Al final, su accionar, que fue un acto de desobediencia, se transforma en un éxito que deja expuesto el objetivo real del riesgo afrontado: obtener aprobación.

Intento de acercamiento y la aprobación de los adultos

En su prepotente intento por ser idolatrada, Asuka espera ganar la aprobación y afecto de los demás, pero debido a sus señales opuestas no lo logra. Es por eso que, a través de la hostilidad que la caracteriza, busca acercarse a otros, a pesar de que, como se dice a sí misma una noche, la soledad no tendría que molestarla. Tras esa reflexión, Asuka se refugia en la cama de Shinji sin pedir permiso alguno. Aunque necesita contención, se contradice desde lo paralingüístico: le da la espalda a su compañero y le ordena no darse vuelta. En concordancia con sus reglas personales de asimetría, según las cuales ella es superior, intenta establecer un vínculo. Esa intención queda expuesta cuando Shikinami le da permiso a Shinji para llamarla por su nombre, pero le advierte que se referirá a él como “*Baka Shinji*”. El uso de dicho subjetivema, a través del cual lo cataloga como idiota, refuerza el vínculo asimétrico que Asuka busca construir, pero también la aleja de su objetivo de ser aceptada al creer que Ikari puede representar un enunciatario capaz de soportar ese tipo de trato y de responder como ella espera.

Otros intentos contradictorios de interacción social se producen en posteriores escenas escolares. En ese contexto, Asuka hace reclamos injustificados que, de cierta manera, son su forma desesperada de pedir afecto. Esto se puede ver cuando le reclama a Shinji no haber preparado comida para ella y al día siguiente, cuando él si lo hace, califica el sabor de dicho almuerzo como “*regular*”. Asuka tiene esa reacción valorativa negativa luego de ver que Shinji le ofrece un bento a Rei, pues considera que, si él preparó comida para ambas, su almuerzo no

es único ni especial, como ella. Allí su supuesta superioridad la conduce a sentirse ofendida.

Con el avance de la trama, se produce un hecho que preocupa a Asuka: el almacenamiento de su Eva. Frente a esa situación, se queja por miedo a que luego alguien más pilotee su unidad. Esto lo expresa no por temor a que estropeen al Eva 02, sino porque, como ella sostiene de forma textual frente a Rei en la icónica escena del elevador, ese es el único lugar al que realmente pertenece. Los subjetivismos presentes en dicho enunciado permiten entender que lo que moviliza a Shikinami en esa ocasión es su miedo a perder aquello que la hace “*especial*”.

A pesar de la desesperación que dicha situación le produce, el mencionado episodio la conduce a un hecho que ella traduce como un acto de aprobación por parte de sus superiores: Misato la elige para testear la nueva Unidad 03. Más allá de la felicidad que esto le genera, en primera instancia responde de forma hostil con frases como “*Si la unidad 03 me agrada, quiero que la pinten de rojo*”. Por medio de esa construcción imperativa en la que se hace presente como sujeto, busca dejar en claro que, al ser superior, tiene derecho a disponer condiciones propias ante la orden de su capitana.

En una charla con Misato tras la asignación de ese cargo, Asuka se permite, frente a ella, combinar su imagen de piloto con sus verdaderos sentimientos. Esto sucede, pues, al recibir una nueva misión; ella considera que su Capitana reconoce parte del valor que Shikinami sostiene poseer. Dicho pensamiento le permite disminuir su comportamiento defensivo y darle lugar a frases como “*Estar en compañía nunca fue lo mío*”, “*Estoy cansada de intentar encajar y pretender que soy feliz*”, “*No soporto ver a otros felices*”, “*Nadie me ve por quien realmente soy*” o “*Sólo quiero pilotear el Eva*”. Al exponer por primera vez su vulnerabilidad y quebrar sus mecanismos de defensa, Asuka obtiene la respuesta que esperaba recibir al construir su fallido ethos de piloto: Misato la califica como “*una persona amable y generosa*”. Esbozar una enunciación sobre la Asuka real es lo que le permite, aunque sea de forma mínima, cumplir con su verdadero objetivo comunicacional: ser aceptada y recibir afecto.

Catorce años después

La siguiente oportunidad en la que se puede ver a Asuka construir su imagen es luego de un salto temporal de catorce años. Una Asuka que sobrevivió al “*Casi tercer impacto*” y que, a pesar de perder un ojo, conserva su imagen de adolescente, aunque los años hayan transcurrido. El paso del tiempo hace que Shikinami, que sigue al mando de un Eva, pilotee en silencio.

A esta altura, trabaja a la par con Mari Illustrious Makinami, el nuevo personaje de la saga que se introdujo en *Rebuild*. Ambas son parte de Wille, la organización comandada por Misato que busca detener la instrumentalización humana planeada por Gendo Ikari. Aunque ellas son enviadas a las misiones como un equipo, Asuka sigue, en su interior, trabajando sola por más que ya no alardee sobre eso. En su vínculo con Mari aún expone una imagen cargada de superioridad. Esto se evidencia en las formas que utiliza para referirse a ella, en particular con el apodo “*Cuatro Ojos*”, apelativo que hace alusión a que el nuevo personaje usa lentes debido a sus problemas de visión, motivo por el cual Asuka la considera inferior.

En su reencuentro con Shinji, la piloto del Eva 02, se vuel-

ve a expresar con la violencia que la caracteriza, pero sus motivos ya no son los mismos. En esa instancia, cuando intenta golpearlo al grito de “*Baka Shinji*”, Asuka expresa que no puede detenerse tras haber contenido durante tantos años su dolor e ira reprimidos. Así, ella pone en tela de juicio, con la carga valorativa de su enunciación, la necesidad de que sus emociones sean tenidas en cuenta: la importancia de visualizar su dolor tras estar al borde de la muerte en el “Casi tercer impacto” provocado por Shinji. Ahora, su ethos no proyecta la insatisfacción por no ser adorada como ser superior profesional, sino la frustración de que, según ella, su vida y su supervivencia no hayan sido tenidas en cuenta por Shinji hace catorce años. Esa intención la expresa cuando le reclama que a él no le interesa lo que le sucedió. Asume que Shinji razonó de la forma que ella cree que su madre lo hizo, los equipara a ambos con enunciatarios que no representan. Por eso, sin siquiera indagarlo sobre el tema, argumenta y afirma desde su subjetividad que “*Shinji no cambió, pues conserva la misma cara de idiota*”. Luego, en una conversación con Mari, expresa ese pequeño grado de madurez que ganó con los años, al reemplazar el término “*idiota*” por “*mocoso*” con relación a él. De todas formas, aunque disminuya la carga valorativa, ambos subjetivemas cumplen la misma función: remarcar la asimetría que ella sostiene.

Que Asuka se permita disminuir, aunque sea un poco, la agresividad de sus dichos, es gracias al intercambio con Mari, quien comprende muy bien las intenciones enunciativas de la piloto del Eva 02. Al entender la necesidad de Asuka por sentirse superior, la llama “Su Alteza”. A través de ese apelativo logra que Asuka se sienta cómoda en su fantasía asimétrica para con los demás. Como resultado de esa comodidad es que ella se permite brindarle cierto respeto a Mari al cambiar por momentos su apodo de “Cuatro Ojos” por “Cuatro Ojos Influyente”, una combinación de carga valorativa positiva y negativa que representa con eficacia la ambivalencia de su imagen. Asuka reformula su enunciación, no porque reconozca el valor de Mari como piloto, sino porque valora que ella sea capaz de honrar su superioridad.

Baka Shinji

A pesar del antecedente que propone el vínculo entre Asuka y Mari, lo que sucede entre ella y Shinji en combate es muy diferente. La ira que difuminaba hacia todos los que la rodeaban en su juventud, ahora está focalizada en él. Odiarlo se convierte en su motivación para protegerse del daño que le provoca creer que, sin razón ni culpa, él quiso matarla catorce años atrás. Su desprecio hacia el protagonista de la saga queda claro cuando sus unidades se enfrentan y ella, envuelta en el permiso que le otorga ser su contrincante, vocifera frases subjetivas como “*Cállate y muere, Baka Shinji*” o “*No puedo creer que haya golpeado a una mujer, es de lo peor*”.

Tras la caída de Shinji, después del colapso de Kaworu, Asuka lo rescata, no porque sienta que debe hacerlo, sino porque ese hecho complementa la construcción de su superioridad. Ella se presenta como un ser benevolente que, luego de casi haber muerto por causa de Shinji, posee la suficiente bondad como para ayudarlo. Esa construcción paralingüística también se proyecta de forma verbal cuando le recrimina que no fue a salvar a alguien que sólo piensa en sí mismo. Tras esa afirmación, reafirma su ethos con acciones como patear a Shinji y arrastrarlo junto con Rei fuera del área de combate, bajo la reflexión de que él “*sigue siendo un bebé*”, oración con la que lo desvaloriza otra vez. Aun así, en esas palabras Asuka encuentra otro aspecto para evolucionar su construcción personal y poder observar a Shinji con real misericordia, aspecto que también le permitirá a futuro, hacer las paces con sus propias miserias.

Tu SÍ puedes avanzar. El inicio de la progresión

El resto de la trama y, por consecuencia, la continuación del desarrollo de Asuka se produce durante la última película, *Evangelion: 3.0+1.0 Thrice Upon A Time*. En esta instancia, el desprecio focalizado en Shinji se mantiene. Tras refugiarse a él y a Rei en la villa, Asuka, que conduce a Shinji a la casa de Kensuke, su viejo compañero de secundaria, define al piloto del Eva 01 como “*un debilucho, estúpido e inservible que cierra su corazón a todos porque, aunque no quiere vivir, se rehúsa a morir*”. Con ese encadenado de subjetivemas, reafirma su superioridad, no sólo al desvalorizar a Shinji, sin comprender los motivos que lo conducen a actuar de ese modo, sino también al afirmar que alguien como ella no merece estar con gente inútil. Asuka, otra vez, utiliza su supuesta superioridad para crear un pedestal desde el cual recriminarle sus errores a Shinji.

Aun así, en esos errores, en aquello que Shinji no puede enmendar, se ve a sí misma. Genera un reflejo con el no haber impedido la muerte de su madre, así como su compañero no pudo evitar el casi tercer impacto ni la muerte de Kaworu. Shikinami ejecuta el mecanismo de la transferencia, el cual se refiere a la acción de trasladar a su interlocutor emociones que ha sentido con anterioridad (Langevin Hogue, 1986). En frases dirigidas a él como “*Sólo buscas llamar la atención*”, se puede discernir que la imagen violenta construida por Asuka también posee una carga compuesta por la lástima, pues ve algo de su propia esencia en Shinji. Por eso, también plantea su propio ethos como el de una víctima que, por haber sufrido, tiene derecho a ser hostil. Esto queda en evidencia cuando le dirige a Shinji enunciados imperativos como “*¡Estoy harta! No creas que eres el único que sufre aquí*”.

Envuelta en ese pequeño grado de madurez, Asuka se permite mostrarse como un ser sufriente, pero que al mismo tiempo envidia el trato que siempre recibió Shinji por ser capaz de exponer su propio sufrimiento desde el minuto uno. Esa dualidad entre el odio provocado por su inmadurez y el deseo de que Shinji sobreviva, es aquello que expresa al ordenarle que agradezca por la comida que recibe y obligarlo a tragarla mientras intenta golpearlo, o al vigilarlo cuando él se aísla en las afueras de la villa. Se comprueba la construcción de un *ethos* contradictorio de la piloto con frases dirigidas hacia Rei como “*No lo hago por él, sino porque no quiero que muera antes de dejar de ser un caprichoso*”. En este proceso ambivalente se visibiliza la presencia de un mecanismo de desplazamiento con el que “*el individuo desvía su descontento hacia una persona que le parece menos peligrosa*” (Langevin Hogue, 1986, p.93), para así liberarse de su agresividad (Langevin Hogue, 1986).

En contrapunto al vínculo con Shinji y el *ethos* que Asuka proyecta sobre él, aparece la imagen a través de la cual se comunica con Kensuke, con quien parece convivir. Ante él, Asuka se muestra semidesnuda sin expresar espanto al respecto ni acusarlo de pervertido, como solía hacerlo con Shinji. También le otorga el apodo de “Ken-Ken”, por lo cual, a su modo y por medio de dicho apelativo que expresa cierta ternura, construye la imagen de una Asuka confiada que se permite actuar con algo de cariño.

Su relación consigo misma aún mantiene puntos similares a los que presentaba en sus primeras apariciones. En diálogos introspectivos junto con su muñeca, ella afirma sentirse sola. Aunque también sostiene que no vive en la villa, sino que la protege. Confirma que su soledad siempre existió, siempre fue así; que es aquello que conoce y que por eso está bien.

A pesar de la insistencia en su constante soledad, ya no justifica esa situación en su superioridad, sino en la costumbre. El *ethos* de “su alteza” comienza a derribarse puertas adentro.

Tras el regreso de Shinji de su aislamiento, Asuka, escudada en la premisa de que debe proteger a los habitantes del lugar, se permite ser más condescendiente con él. Aun así, utiliza la agresividad que la caracteriza al enunciar para esconder su real preocupación. Esto se ve cuando ella le consulta si se cansó de huir y llorar para chequear si está bien y, al comprobarlo, le ordena que sea útil y ayude a Kensuke con sus tareas. También expresa la misma inquietud sobre Rei, cuando le consulta a Shinji si “*la muñeca está bien*”. La carga negativa de sus adjetivos y apelativos intercepta a sus enunciados en el camino efectivo hacia su destino.

Como se dijo antes, la presencia de Kensuke hace que Asuka se permita construir una imagen más amable. Cuando ellos, junto con Shinji, visitan la tumba del padre de Kensuke, él le recomienda al piloto que converse con su padre mientras pueda. Asuka, quien en otra época lo hubiera tratado de cobarde por no poder enfrentar a su padre, empatiza de forma abierta con Shinji a través de la frase “*Creo que es mucho pedirle, su padre es Gendo Ikari*”. Aunque no deja de hacer hincapié en que es Shinji, el inferior, la persona para la cual esa situación es difícil de abordar, también comprende el cuadro al que se enfrenta. Asuka continúa con la construcción de un *ethos* basado en su superioridad, pero lo resignifica al basar esa asimetría en su responsabilidad de proteger a todos. Eso significa poder comprender y ayudar a los supuestos “seres inferiores” como, en este caso, Shinji. Por eso expresa compasión por él.

Motivada por esa idea, le facilita a Shinji la redención, no por un mero acto de bondad, sino, por una combina-

ción entre esa intención original y su supuesto deber como “miembro de la élite”. Así es como lleva a Shinji a la base de Willie para que vuelva a pilotear y se hace cargo de dicho operativo.

En esa oportunidad, se produce una situación a través de la cual, por medio de la enunciación de Asuka, se puede observar la construcción de un *ethos* que aún exige atención y respeto por parte de los demás. En Willie encuentran a Sakura, cuya familia estuvo expuesta a muchos peligros durante el *Casi tercer impacto*. Cuando ella descubre que Shinji estará otra vez al mando de un Eva rompe en llanto por miedo a que provoque otra tragedia. Asuka, que casi muere en ese episodio y nunca derramó ni una lágrima al respecto, se lo reclama a Sakura. “*¿Lloras porque eres su esposa?*”, le dice con sarcasmo, sustentada en su superioridad. Otra vez un enunciado violento y por lo tanto fallido.

Aún así, ese *ethos* se quiebra y la Asuka amable se inmiscuye otra vez. Aunque desde su posición asimétrica parece adjudicarle, con su subjetividad, una condena a Shinji al afirmar que “*es un castigo que lo dejen pilotear*”, lo que hace es ejecutar un acto que le permite expresar su compasión y preocupación. La expresión más consciente de esta actitud la tiene cuando le pide a Mari que hable con Shinji antes del inicio del combate.

Mientras Mari conversa con él, Asuka se mantiene al margen, pero sí se permite aclarar sus sentimientos. En un acto de asunción de su vulnerabilidad, acepta que quiso golpearlo antes porque durante el *Casi tercer impacto* él no la mató ni la salvó, sino que la dejó en un limbo, llena de dolor. Ahora, esta Asuka que empatiza con Shinji por la incapacidad que ella misma tuvo para salvar a su madre en su infancia, quiere darle esa oportunidad a él.

Dentro de los sueños, hacia la realidad

De aquí en adelante, Asuka y su *ethos* entran en crisis, así como sucede en la trama con el mundo que la rodea. Aunque sí se muestra segura, sostenida en su agresividad y superioridad como piloto, a tal punto que se deja inyectar sangre de un ángel durante el combate, ella también comienza a entenderse y perdonarse. Esto se percibe de una forma básica cuando le pide perdón al Eva 02, una metafórica expresión de sí misma, por exigirle tanto y, luego, cuando en medio del limbo que podría conducir a la instrumentalización humana, experimenta un proceso regresivo de introspección.

En esa instancia personal se puede ver la verdadera imagen de Asuka, una que, en ese momento introspectivo, sólo se permite proyectar frente a Kensuke. Allí ella se muestra desolada, vulnerable, envidiosa, inmadura y sin recursos para superar sus traumas. Dicha situación se evidencia con frases como “*¿Estoy bien así o es muy doloroso?*”, “*Vivir es doloroso*”. También aporta una justificación a la construcción de su *ethos* basado en su superioridad profesional, al afirmar “*Por eso Piloteo el Eva*”. Porque gracias a eso, como afirma de forma textual, aunque la gente la odie, no le importa; porque al sobrevivir sola, será fuerte para ser alabada y reconocida. En esa conversación interna se observa de forma explícita el motivo por el cual Shikinami recurre, desde su inconsciente, a los mecanismos de defensa, pues quien se sirve de estos niega, falsifica o deforma la realidad al creer, desde la equivocación, que no es capaz de resolver sus conflictos de otra manera (Langevin Hogue, 1986).

Luego, Asuka expone aquello que su imagen violenta y extrovertida ocultaba: “*La verdad es que estoy sola y me gustaría que alguien me abrazara, como abrazaban a Shinji*”. Esa frase y su subjetividad, también explican el verdadero motivo de su desprecio hacia

el protagonista de la saga. Lejos de ser su supuesta asimetría entre pilotos o la falta de coraje de Shinji, en comparación con la valentía de ella, Asuka sentía celos de ese niño que en su infancia contó con el abrazo de su madre, mientras que ella sólo tenía dolor, preguntas y una muñeca de trapo. La piloto se vio obligada a crecer muy rápido, lo que intensificó la presencia de mecanismos de defensa que, de haber tenido un desarrollo acorde a su edad, sólo hubieran aparecido en su justa medida, pues, como afirma Langevin Hogue, cuando se alcanza la adultez y se adquiere la capacidad de afrontar necesidades esenciales, aún se utilizan algunos esos mecanismos, incluso sin darse cuenta (1986).

Aunque poder hacer contacto con esa realidad y permitirse proyectar una imagen más honesta frente a Kensuke desde la introspección significa un avance para Asuka, eso no le representa una evolución absoluta. Se produce un gran avance en la construcción futura de su imagen cuando en ese espacio onírico y por medio de una representación de la figura de Kensuke, se permite entender que “*Asuka es Asuka y eso está bien*”. De todos modos, esa afirmación no derriba la construcción de su imagen por completo. Cuando Shinji la encuentra en la orilla de la costa y no sólo le agradece haberlo querido, sino que le confiesa que también la quiso, ella se sonroja y le da la espalda. Expresa hostilidad a pesar de haber obtenido lo que tanto buscaba desde el principio: una expresión de amor. La *tsunder*e sigue intacta. Anno, en una entrevista brindada a la cadena japonesa NHK, explicó que al crear *Evangelion* buscaba darle a la audiencia un despertar rudo (2004). Asuka, para quien se identifique como espectador con dicho personaje, representa esa idea; una invitación cruda a hacer contacto con la posibilidad del cambio ante el estancamiento constante provocado por el miedo al rechazo.

De aquí en adelante, los caminos enun-

ciativos de esta versión de la piloto del Eva 02 son un misterio. En el andén, Asuka sigue sola, alejada de los conocidos que la rodean, inmersa en su videojuego, en su versión de bolsillo de su rol de piloto. El tren la llevará por nuevos caminos que, si esto es el adiós a todo *Evangelion*, jamás veremos. De todos modos, haber hecho contacto con las razones por las que proyecta una imagen construida sobre la violencia y la superioridad autopercebida, es un inicio en su camino de sanación. Esa será la base para que el *ethos* de Asuka, ese con el que tanto tiempo perdió y tanto amor sacrificó, sea un poco más Asuka y menos *ethos*.

Bibliografía

Amossy, R. (2010). “La présentation de soi. Ethos et identité verbale”. París, PUF. Traducción de Juan Miguel Dothas para el Seminario *Introducción al Análisis del Discurso* de la Dra. María Marta García Negroni – 1er. Cuatrimestre 2006.

Anno, H. (2004) . Entrevista en *Top Runner* / Entrevistado por Michihiko Yanai y Rena Tanaka. NHK.

Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Gredos. Traducción de Q. Racionero – 1990.

Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*. Paidós. Buenos Aires.

Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*. Paidós. Buenos Aires.

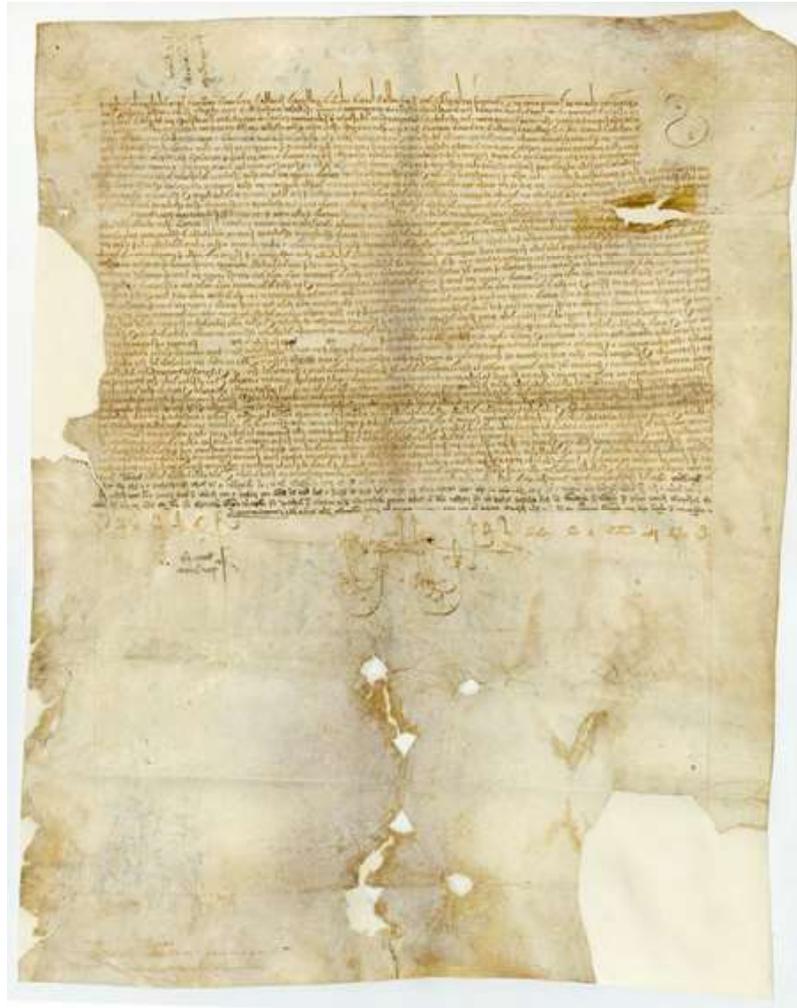
Freud, A. (1954). *El Yo y los mecanismos de defensa*. Paidós. Buenos Aires.

Galbraith, P. W. (2009). *The otaku encyclopedia. An insider's guide to the subculture of Cool Japan*. Kodansha International. Tokio.

Langevin Hogue, L. (1986). *La comunicación: Un arte que se aprende*. Sal Terrae. Cantabria.

Maingueneau, D. (1999). “Ethos, escenografía e incorporación”. En *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*, Ruth Amossy, 75-100. Prometeo Libros. Buenos Aires.

Noh, S. (2016). *Subversion and reification of cultural identity in global fandoms*. Gnovys: 25-37.



STUDIUM GENERALE: PRIMERAS UNIVERSIDADES HISPÁNICAS

José María Guerrero Montes

Universidad de Burgos.

Introducción

Para abordar la constitución de los primeros Estudios Generales en suelo peninsular, es necesario un acercamiento al origen de las instituciones que pudieran oficializar y promover sus enseñanzas, expidiendo títulos reconocibles y reconocidos, formando en varias disciplinas, a modo de centro nacional o internacional de promoción del conocimiento. Al margen de la controversia al respecto, la UNESCO reconoce a la mezquita y medersa de Qarawiyyin (Fez, Marruecos), fundada en el 850 d. C., como el centro de estudios superiores más antiguo que se conoce, productor de títulos, certificando los conocimientos adquiridos. Allí, alumnos reunidos en torno al profesor, adquirirían conocimientos teológicos del islam, en un primer momento, para ampliar el campo de estudio de forma progresiva hacia la Literatura, la Historia, el Derecho o la Medicina, entre otras disciplinas: *“La gran mezquita Qarawiyyin de Fez es, al mismo tiempo, una de las universidades más antiguas del mundo. Fundada en el año 850, todavía hoy se enseña en ella la ley musulmana. De acuerdo con una tradición que data de los primeros tiempos del islam, los estudiantes suelen sentarse en el suelo formando círculo en torno al profesor”* (Nashabi, 1977: 33).

De lo que sí tenemos consenso es de la antigüedad y origen de la primera institución de enseñanza superior en Europa. Este destino, madre del resto de las universidades fue el Studium Generale de la ciudad italiana de Bolonia. A imagen de este centro, tutelado por el Papa y la propia institución de la Iglesia, nacerían los de Oxford, París, Palencia o Salamanca. Su fundación, en 1088, está directamente ligada al término “Universidad”, cuando pasó de enseñar Derecho a ampliar su formación a todas las Humanidades (Teología, Geografía, Historia, Dialéctica y Retórica, Lenguas, etc.), conformando el alma mater de todos los estudios generales que la seguirían (Battle, 2022).

En un contexto hispánico y en pleno proceso de Reconquista, que conllevó la expansión del Reino de León y el fortalecimiento de Castilla, pronto nacería la necesidad de promover una institución de estudios superiores en tierras de los reinos norteños cristianos, al modo de Bolonia, de las surgidas en tierras inglesas o en el reino de los francos. El resultado sería la fundación de la sede del Estudio General de Palencia (1212), asumida posteriormente por Salamanca y a la que seguiría Alcalá de Henares, dentro de un movimiento académico que se venía consolidando desde el siglo XI con la aparición de las escuelas catedralicias y conventuales, la figura del maestro y la necesidad de instruir al aparato administrativo y curial del reino.

Studium Generale de Palencia

a) Antecedentes del Studium Generale

La actividad intelectual en los reinos hispánicos del norte peninsular experimentará una notable evolución entre los siglos XII y XIII. La cultura en este periodo de la Edad Media, promovida por el clero desde centros rurales, a modo de monasterios cistercienses y cluniacenses, pronto se ligará a las catedrales, colegiadas y conventos urbanos. Observaremos, por contacto cultural, cómo los contenidos originales, inclinados a la teología y a la materia religiosa, pronto se abrirán a la recepción de *“aportaciones de intelectuales de otras culturas y religiones, así como a temas más cotidianos y de aplicación directa, como sucede con la medicina o las matemáticas”* (Monsalvo, 2016: 285), incluyendo enseñanzas de Avicena, Averroes y la tradición grecolatina, impartándose clases por parte de un maestro que instruirá de forma gratuita a clérigos y a estudiantes pobres, como se recoge en el III Concilio de Letrán. De esta época se conservan documentos en los archivos catedralicios¹

¹ Se referencia, por ejemplo, en la *Historia Compostelana* (Anónimo, siglo XII).

que confirman la presencia de maestros con la dignidad de maestrescuela, así como el envío de estudiantes al extranjero y presencia de intelectuales de diverso origen, que participan en la vida intelectual (Monsalvo, 2016).

Encontramos la actividad académica bien definida en cuanto a materias, en obras como *Etimologías*, de San Isidoro de Sevilla, que parte de las disciplinas de *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y que ampliará su discurso hacia desempeños de la vida cotidiana: vestimenta, utillaje, labranza. Desde estas áreas de pensamiento, las temáticas de enseñanza en la Alta Edad Media, evolucionarán hacia el *quadrivium*, comprendiendo la Aritmética, la Música, la Geometría y la Astronomía.

Y en este caldo de cultivo, con la expansión de la frontera hacia el sur y el intercambio cultural con regiones geográficas como Toledo, tomada en 1085, así como ante la necesidad de formar a mejores élites gubernamentales y curiales, pero también para reforzar los centros de conocimiento, surgiría el primer *Studium Generale* de la Península Ibérica, ligado a una catedral y en un contexto geográfico concreto, a una urbe que habría experimentado un notable desarrollo urbano y humano (Torremocha, 2012), así como económico (sector textil): la ciudad de Palencia.

b) La Universidad de Palencia

Alfonso VIII de Castilla y de León (1155-1214), con el apoyo del prelado Tello Téllez de Meneses, convocaría a Palencia a maestros en teología y artes liberales, alrededor de 1208, según indica el cronista y obispo Lucas de Tuy (s. d.-1249) en su *Chronicon Mundi* (1236). Esta convocatoria tendría como resultado la fundación de la Universidad de Palencia¹ en 1212, en torno a la actividad

que se venía desarrollando en la escuela catedralicia como centro de educación superior al que se accedería después de cursar estudios medios por otras vías, generalmente privadas. Sin embargo, la historiadora medievalista francesa Adeline Rucquoi (Bruselas, 1949), señala que habría datos para adelantar la actividad universitaria de Palencia en el tiempo, ya que el fundador de los dominicos, Domingo de Guzmán, habría cursado estudios de Teología en la ciudad¹ (beato Jordán de Sajonia, 1236), además de documentarse la actividad de un maestro italiano: Hugolino de Sesso, que podría haber dictado tres lecciones jurídicas en la ciudad, en el último decenio del s. XII (Torremocha, 2012), que se han conservado en un códice del siglo XIV². Por tanto, la fundación del primitivo *Studio Generale*, de aceptarse la teoría de su retracción temporal, podría haber sido impulsada por el obispo Arderico (s.d.-1207) de Palencia, o por su predecesor, el obispo Raimundo, colaborador, pues, necesario de la Corona para tal fin.

A pesar de la incertidumbre en el origen, sí que podemos definir que la universidad palentina sufriría un considerable impulso gracias a la labor de Fernando III El Santo (1201-1252), que ordenaría la implantación de cuatro nuevas cátedras, ligadas a estudios teológicos y jurídicos³, así como la ordenación de la dotación económica, dependiente del diezmo de la diócesis, que impulsó la actividad académica hasta la segunda mitad del siglo XIII, donde, en su segunda mitad, el *Studium Generale* de Palencia parece desaparecer *sin dejar rastro* (Monsalvo y Martín, 2016: 276), siendo probable que los ingresos de la

1 La crónica referente a Santo Domingo de Guzmán indica que, en su juventud, Domingo fue enviado a aquella ciudad de Palencia a estudiar Teología, debido al auge cultural que la ciudad vivía.

2 Conservado en el Archivo Corona de Aragón, Sant Cugat del, EM. 55

3 Mención al testimonio de Rodrigo Jiménez de Rada (c. 1170-1247), quien define el relato histórico en 1243, en su *De rebus hispaniae*.

1 Entiéndase esta como Estudio General, a modo del fundado en Bolonia, en 1080, bajo la autoridad del Papa, pero con las particularidades que se citan a continuación.

Corona no fueran los necesarios, o que variarían los diezmos recibidos por hallarse el Reino en conflicto, o que, simplemente, nuevos centros de cultura y poder acapararan la actividad cultural y económica, como Salamanca o Valladolid. Sin embargo, es propio referenciar a los primeros maestros de ámbito internacional en ejercer actividad en el Estudio General de Palencia y, por ende, en el Reino, encontrando a Odo de Cheriton, Lanfranco de Pavía, Fornelino y Pedro Lombargo, entre ellos.

Las diversas crisis que el Estudio sufre se hacen evidentes en documentos como el concedido por el papa Honorio III, quien expresa en una bula de 1220, cómo Fernando III y el obispo de Palencia “*se esforzaron en restaurar el Estudio creado en Palencia por Alfonso VIII*”, que se vería interrumpido durante años inciertos. Además, vuelve a mencionarse la actividad del centro académico en la segunda bula del citado Papa, en 1221, disponiendo que éste se ponga bajo su protección durante cinco años más. Todo ello denota que la actividad no es constante y que tiene períodos conflictivos.

Como dato que define la implicación del monarca en los asuntos de la Universidad, se referencia en la obra coordinada por José María Monsalvo desde la unidad de estudios medievales de la Universidad de Salamanca, la importancia de la intervención real en la fundación, promoción y evolución de los estudios generales, gracias a lo cual no quedaban exclusivamente ligados al clero, sino que el propio reino ejercía de moderador de los mismos al amparo de la garantía real. Este hecho diferenciaría la fundación y evolución de las universidades hispanas de las del resto de Europa, donde no conocemos la intervención de reyes o monarcas.

La última referencia que poseemos sobre la Universidad de Palencia se atribuye a una epístola del papa Urbano IV y al obis-

po de Palencia, Fernando, fechada en 1263, otorgando a maestros y alumnos del Estudio General, el mismo estatus que poseía el de París: “a todos y cada uno de los doctores y escolares que estudiaran cualquier materia en esa ciudad, aquellos privilegios, indulgencias, libertades e inmunidades que gozan maestros y escolares de Paris o en otros lugares donde hay estudio general”(Fuentes, 2016).

Studium Generale de Salamanca

A la par que se venía desarrollando la actividad universitaria en Palencia, germen y madre de las universidades hispanas, hallamos la fundación de su homónima en Salamanca, en 1218, por mandato de Alfonso IX de León (1171-1230). La crónica del obispo Lucas de Tuy (1238) hace referencia a Salamanca en términos de privilegios sobre las dotaciones económicas o los beneficios del alumnado, que tendrían prioridad a la hora de alquilar una vivienda en la ciudad, por delante de cualquier otra actividad o dedicación, librados a su vez del pago del portazgo¹.

Al margen de esta primitiva actividad, la Universidad de Salamanca comenzará una etapa de auge con el apoyo del rey Alfonso X El Sabio (1221-1284) y el papa Alejandro IV (1199-1261). Muestra de ello es lo dispuesto en la conocida como Carta Magna² de 1254, donde se fijan salarios del profesorado o su número, se establece un librero o bibliotecario, se detallan las materias de estudio (Derecho Civil, Canónico y Artes), así como expresando el compromiso de asumir los gastos que devinieran de la actividad académica a través de tercias reales, que serían confirmadas por Fernando IV (en 1300).

1 Gravamen por derechos de tránsito, que satisfacían los que iban de camino, pisaban terreno del rey o del señor, o entraban en la ciudad.

2 Ratificación de esta conservada en el Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA, C. 3, 1).

La influencia de la Universidad de Salamanca estará presente en las Siete Partidas del rey Sabio, teorizando basándose en el conocimiento de los juristas que en la parte dispuesta no eran ajenos a la realidad de Salamanca y poseerían esta formación como referencia, influyendo en las nuevas leyes que comprende el documento.

Por su parte, el papa Alejandro IV expediría bulas como la de Nápoles (6 de abril de 1255), donde elevaba los títulos sellados por el Estudio General de Salamanca a categoría internacional (*licencia ubique docendi*), mediante los cuales podrían sus poseedores ejercer y enseñar en cualquier universidad europea al amparo de la autoridad papal (AUSA, C. 4, 1).

El sacerdote Pedro Chacón (1527-1581), en 1569, escribe una interesante Historia de la Universidad de Salamanca, de la que fue alumno y de la que reusó ser profesor para continuar su formación en griego y servir a Gregorio XIII en Roma (Carabias, 1990). A pesar de que por la obra se conoce el interés que el centro académico tuvo en conservar el original en el Archivo, éste ha desaparecido, pero contamos con las copias. El autor adelanta hasta 1200 la fundación del Estudio General, apuntando que en ningún caso se ha de considerar éste como el resultado del traslado de aquel que hay o hubo en Palencia, sino que tuvieron nacimientos y evoluciones distintos:

“Que cerca, de los años del Señor de mil y doscientos, como se cuenta en la Historia de España Don Alonso, Rey de Castilla Octavo, hijo del Rey Don Sancho el Deseado, y nieto de Don Alonso el Séptimo, que se llamó Emperador de todas las Españas, embió por todas las tierras por maestros de todas las Artes, hizo escuelas en Palencia, muy buenas e muy ricas, e daba soldada cumplidamente a los lectores, porque los que quisieran aprender no lo dejaren por mengua de maestros”.

Sigue Chacón apuntando que el rey Alfonso VII, ordenaría la construcción de escuelas¹ y que, sin ser tan rico como otros monarcas, fijó ésta en Salamanca, aunque no dotó de tantas riquezas ni fijó salarios para maestros, como sucedería en 1218, pero sí habla de las prebendas que se recogen en la Carta Magna de Salamanca, a razón de las concedidas a estudiantes, a los que llama “lectores”. Del mismo modo, menciona el refuerzo que sufre Salamanca en el reinado de Fernando III el Santo, dando como fecha 1243 y dando a entender que, siendo este rey más guerrero y ocupando mayor tiempo a la guerra que a la cuestión del estudio, mantendría y reforzaría la labor de su padre en Salamanca, como consta en sus cartas de 1243 y que personalmente Chacón tiene noticias de que los Estudios Generales de Palencia se han deshecho en 1270:

“Por falta de salarios que el Rey Don Alonso, que las fundó, solía pagar a los maestros, y que a los que allí solían ir a estudiar, acudían todos a Salamanca, por hallar en ella más comodidad en su aparejo y su vivienda que no en Palencia: especialmente habían cesado ya las contiendas entre castellanos y leoneses por haberse los dos reinos fundados en uno”.

(Carabias, 1990: 55).

La crónica del maestro Chacón continúa narrando la evolución de la propia Universidad de Salamanca, de la que habrían de beber Valladolid, Alcalá de Henares, Lleida y, tardíamente, Sevilla, así como la universalidad de las fundadas en los reinos en suelo americano, hijas de las más antiguas, cuyo valor y actividad llegan hasta nuestros días ampliando su contenido en materias, desde el *trívium* y el *quadrivium* hacia todas las ciencias del Humanismo, conectada a los grandes centros europeos de conocimiento y siempre

1 Referencia a Estudios Generales (Universidad).

vinculadas a la Corona, a la Iglesia y a la erudición hasta época moderna (Cordero, 1998). Es reseñable que todos los monarcas continuaron, en mayor o menor medida, con el apoyo al centro de conocimiento, como en el caso de Enrique II de Trastámara, los Reyes Católicos, el emperador Carlos I o el rey Felipe II, interesado en la progresión del conocimiento y de la teología de manera muy especial y directa, utilizando Salamanca como modelo ideal de las que se fundaran en el continente americano (Hernández, 2016) y, aunque no podemos considerarla una progresión del Estudio General de Palencia, si podríamos intuir la asunción de la tradición y del propio alumnado, que desplazaría el centro de conocimiento desde Palencia a Salamanca. Con ello, denotamos un vínculo profundo entre la fundación de ambos *Studia Generalia*.

Bibliografía

BATTLE CARDONA, MERIXELL: “El alma máter de todas las universidades de Europa”. *National Geographic*, sección viajes, 2022.

CARABIAS TORRES, ANA MARÍA: *Historia de la Universidad de Salamanca, hecha por el maestro Pedro Chacón*. 1990.

CORDERO, R.: *La universidad de Salamanca en la época moderna: (1550-1800)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

HERNÁNDEZ, J.: *La Universidad de Salamanca y la educación en el siglo XVI*. Universidad de Salamanca, 2016.

MONSALVO ANTÓN, JOSÉ MARÍA (Coord.): *Historia de la Edad Media en España*. Publicación Universidad De Salamanca.

NASHABI, HISHAM: “Una enseñanza al servicio de Dios”. *El Correo de la Unesco: una ventana abierta al mundo*. Diciembre 1977. Pág. 33. Biblioteca Digital de la UNESCO.

TORREMOCHA HERNÁNDEZ, M. (Coord.): *El Estudio General de Palencia: Historia de los ocho siglos de la Universidad Española*. Universidad de Valladolid, 2012.

ENTREVISTA



LA Inaudita



JUAN LUIS PIQUERAS:

“HEMOS HECHO CASI DE TODO:
ESO ES LO QUE OFRECEMOS Y
NO VAMOS A PARAR.”

María Gago.

En el corazón histórico de Córdoba, a pocos pasos de la Plaza de la Corredera, se encuentra La Inaudita. A simple vista, se trata de una librería de segunda mano al uso, con buenos fondos y precios asequibles, pero al traspasar sus puertas podemos descubrir que es mucho más que eso: libros - por supuesto -, arte, actividades culturales de diversa índole y vino reúnen en este local a diferentes personalidades de la cultura de la ciudad, logrando configurar una atmósfera ecléctica que bien le ha valido convertirse en referente local en poco más de seis meses.

Juan Luis Piqueras (1973) es una de las caras visibles de La Inaudita. Se define a sí mismo como “nacido en Nueva Carteya, criado en Madrid, echado a perder en Sevilla y casado en Córdoba”. Con esta carta de presentación nos recibe en el local del número 20 de la calle Rodríguez Marín, donde charlamos sobre el proyecto, las sinergias y la actividad cultural de una ciudad cada vez más viva.

En junio de 2023 abre sus puertas, en pleno corazón de Córdoba, La Inaudita. No se trata de una librería de segunda mano al uso, va más allá, ¿cómo la definirías?

La primera definición que hacemos siempre es que La Inaudita es una utopía a la que le hemos puesto coordenadas. Pretendemos que sea un buen lugar al que acudir, en el que estar y en el que ser. Cuando nosotros nos planteamos montar La Inaudita, pensamos en ella como un modelo de negocio, pero también pensamos desde el punto de vista del cliente; queríamos crear un sitio donde nosotros, si fuéramos clientes, estuviéramos a gusto. También pensamos en La Inaudita como un epicentro - como cuando tiras una piedra en un estanque - capaz de generar una onda expansiva que llega a más sitios, que trasciende esta sala hacia la calle, hacia la plaza y, si puede ser, con el tiempo, hacia la ciudad. Es un proyecto que mira mucho hacia afuera; un lugar capaz de conectar con gente que está ahí fuera haciendo otras cosas que tengan que ver con la creación, con la literatura, con la cultura en un amplio sentido: eso implica la agricultura, la tradición, el arte contemporáneo... Con todo aquello que tenga calidad. Porque no hacemos distinción entre alta y baja cultura; pensamos que las cosas son buenas o no lo son. Ese es nuestro criterio.

Es un espacio privado, es decir, La Inaudita es un comercio porque vende cosas. Todo lo que ves en aquí está en venta, casi hasta los socios [risas]. Esto se tiene que sostener a través de la venta. Somos muy conscientes de que el mundo funciona con monedas.

Funcionalmente, La Inaudita es una librería circular de segunda mano que funciona con donaciones, es una pequeña galería de arte, tiene un pequeño mostrador de degustación de productos gastronómicos, incluyendo vino y cerveza, tiene un escenario - donde estamos - donde contarle cosas al público.

¿Qué cosas?

Cosas que tengan calidad. Cosas que hace la gente que crea, que escribe, que produce. Aquí puedes presentar lo mismo un vino que un poema, una revista o las técnicas de poda del olivar; puedes hablar de cómo recuperar un viñedo o de un yacimiento arqueológico.

Son ustedes tres socios: Elena Moreno, José Manuel Ruiz y usted, ¿qué funciones desempeña cada uno?

Elena Moreno preside La Inaudita. Es una mujer que lleva más de veinte años trabajando en la interpretación del patrimonio, en la cultura, coordina Flora, trabaja con el Palacio de Viana, lleva a cabo visitas y talleres culturales con diferentes entidades, es guía habilitada de la Mezquita y tiene una red de relaciones con gran parte del statu quo cultural de la ciudad.

José Manuel Ruiz es un ávido lector, es exarqueólogo, ha trabajado mucho tiempo en marketing digital, fundamentalmente en el sector inmobiliario.

Y yo soy exarqueólogo, he trabajado en desarrollo local, fui durante algún tiempo investigador en la Universidad, he llevado a cabo muchos negocios, algunos fallidos y otros no, y dando servicio a terceros de consultoría estratégica.

Funcionalmente, Elena se encarga de toda la parte que tiene que ver con la galería, con el arte, porque ella tiene más criterio, lleva más tiempo trabajando en el tema de las exposiciones. Pepe se encarga mucho más de la parte de la librería. Yo me encargo de la programación, del diseño de la comunicación... y de la barra [risas]. Todo esto es permeable, somos tres socios, esto es una cooperativa, un sistema democrático de funcionamiento y los tres somos empleados de La Inaudita y, a la vez, somos directivos de La Inaudita.

***“La Inaudita es un proyecto
que mira hacia afuera;
un lugar capaz de conectar
con gente que está haciendo otras
cosas que tengan que ver con
la creación, con la literatura y con la
cultura en un amplio sentido”***

¿Por qué libros de segunda mano en lugar de libros nuevos? ¿Por convicción ecológica o social o es una cuestión meramente comercial?

Es una mezcla de varias cuestiones. Primero, desde el punto de vista comercial, es fantástico porque como funcionamos a través de donaciones, el coste de adquisición del producto de venta es cero. Pero también hay un concepto detrás que estamos articulando en la asociación, que es reciclatura: la librería de segunda mano recicla libros a través de la venta con una serie de objetivos. El primero es que no terminen hechos pulpa de papel, pero el siguiente es que no haya un montón de buenas historias durmiendo el sueño de los justos en las estanterías de la gente. Poquito a poco vamos consiguiendo que el concepto de reciclatura o de librería circular tenga como contraposición, como si fuera una neurona espejo, muchas bibliotecas circulares de personas que vienen, nos compran y nos donan. Incluso algunos que nos vuelven a donar lo que nos han comprado porque creen en el proyecto. Yo entiendo el sentido que tiene tener una biblioteca porque yo tengo una en casa con muchos volúmenes, y al final es fetichismo. Pero desde el punto de vista funcional, llega un momento en el que ya no te caben más libros en casa y nosotros ofrecemos una solución antes de llegar al diogenismo [risas].

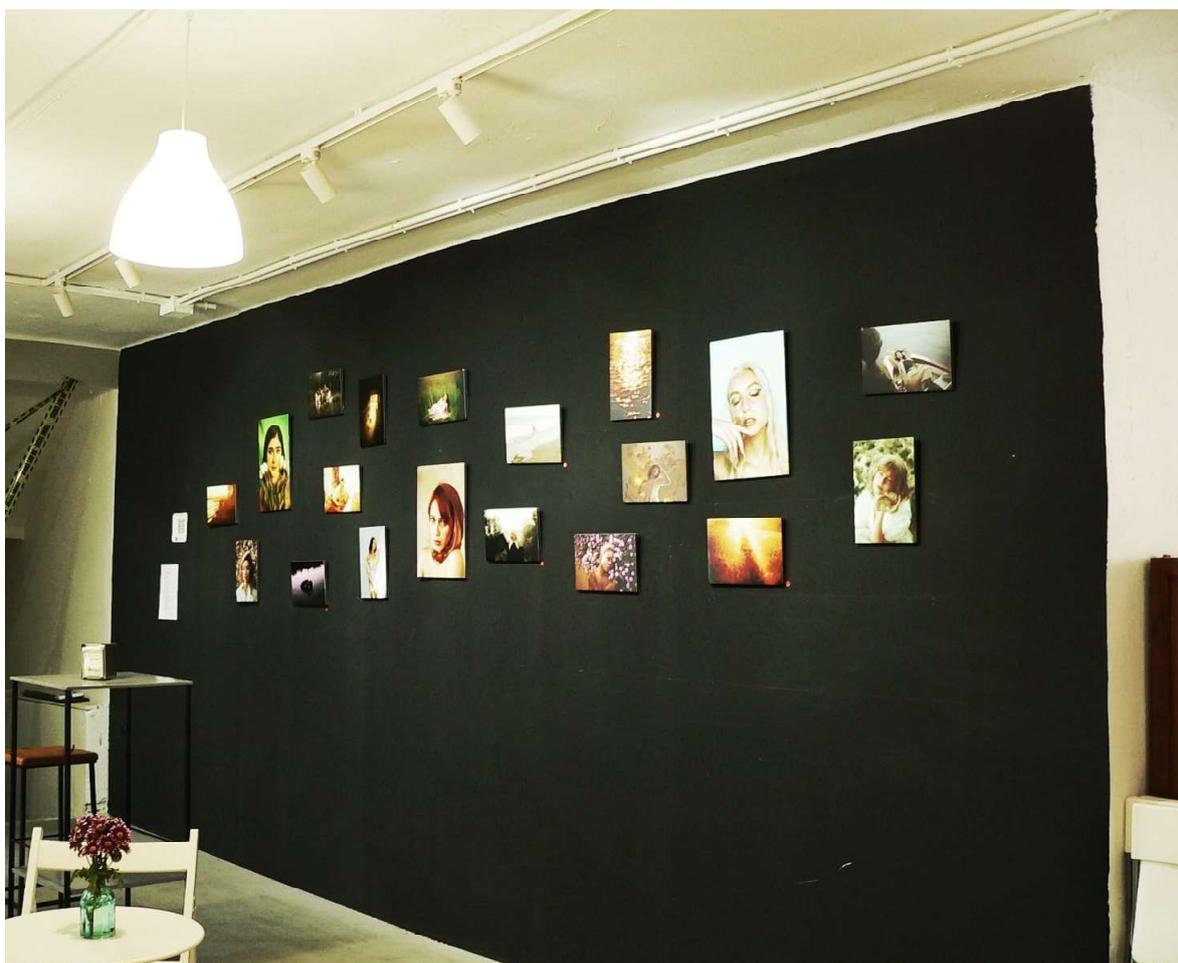
Entonces, ¿es una decisión comercial? Sí. ¿Es una decisión que tiene que ver con el reciclaje del papel? Sí. Pero sobre todo tiene que ver con el reciclaje de pensamiento. Una librería de novedades no tiene el fondo que nosotros tenemos aquí porque las novedades lo sepultan todo.



Cuentan ustedes con una pequeña galería de arte en el local, ¿qué tipo de artistas exponen y venden aquí sus obras? Es decir, ¿qué requisitos han de cumplir tanto las obras como los y las autores y autoras de las mismas para tener un lugar en La Inaudita?

El requisito es el mismo que hay para subirse a este sofá: calidad. No distinguimos aquí tampoco entre alta y baja cultura. Nuestra intención es que cualquier artista emergente que tenga calidad tenga la posibilidad de exponer y vender su obra, y que también el público en general en Córdoba pueda contar con exposiciones a la venta de artistas más consagrados. Es decir, nuestra intención es que aquí haya exposiciones de artistas con más nombre y de artistas emergentes.

Es una cuestión bastante compleja en la medida en que el arte contemporáneo es una cosa muy loca, porque la validación final es el mercado. La parte de la galería tiene esas complicaciones, pero nosotros vamos a resistir y a perseverar en ello porque pensamos que es necesario, que es parte nuclear del proyecto, y que es cuestión de tiempo que se establezcan las necesarias conexiones con el mercado como para que pueda operar como galería exitosa en cuanto a facturación. Y algo aprenderemos también de esos criterios que son ahora mismo todo dudas.



Han incorporado ustedes una vinoteca a un lugar ya de por sí peculiar. Hábleme de ella.

Bueno, un complemento necesario: el vino es cultura, sin más. El vino está en nuestra cultura. El vino es nuestra droga permitida. Además, detrás de cada botella de vino hay todo un proceso que debe de valorarse porque detrás de cada vino hay un viticultor, hay unas viñas, hay una tierra en un mundo que tiene que permanecer como parte de nuestra civilización y que tiene que permanecer en cercanía y en media distancia. Por eso tenemos vino de muchas denominaciones de origen. El sector primario es cultura fundamental, y nuestra manera de vincular el sector primario a la cultura es a través del vino, no solamente del que vendemos, sino también del que se puede presentar aquí en los *agrosaraos*.



En La inaudita tienen lugar actividades culturales como presentaciones de libros, lecturas poéticas o conciertos. En algunos de estos eventos colabora la Universidad de Córdoba. En la práctica, ¿cómo se ejecutan este tipo de colaboraciones público-privadas?

Privado-públicas. Nosotros somos espacio privado. Nosotros programamos según nuestro criterio, exclusivamente bajo nuestro criterio. Procuramos hacerlo lo mejor que sabemos y que podemos. Además pensamos que el dinero público es de todos y que la intervención en estas colaboraciones de las entidades públicas debe ser subsidiaria totalmente. Es decir, apoyar donde no puede llegar el sector privado por sí mismo, pero sobre una acción que ya es privada en su origen.

No negamos que las entidades públicas tengan competencias y deban ser actores en la cultura, lo que planteamos es que en nuestras colaboraciones con las entidades públicas la aportación privada sea más de la mitad del cómputo global. De hecho, nosotros seguimos empujando para que la Administración Pública funcione subsidiariamente y además sirva como palanca para llegar a inversores privados más grandes. Pensamos que esa labor es mucho más beneficiosa para el privado que programa, para la calidad del producto, para el proceso de justificación... Para todo. Si nosotros planteáramos nuestra programación en función de las subvenciones públicas, seríamos dependientes de lo público, y lo que queremos es que ellos sean yonkis de lo que hacemos, que los dependientes sean ellos. Si queremos mantener el espíritu independiente de este espacio, nosotros tenemos que ser capaces de sacar adelante todo lo que hacemos prácticamente solos. Eso no quiere decir que no queramos colaborar; bienvenida sea la colaboración, siempre y cuando las riendas estén aquí. Entonces hay que buscar mecanismos para que la independencia de los espacios privados culturales como este no se vea minada por ir detrás del presupuesto público. La única manera de conseguirlo es a través del comercio, la venta; ser sostenibles económicamente.

En el caso de la Universidad de Córdoba, que nos planteas al principio de tu pregunta, la vecindad además de física es conceptual; llegaron en el minuto cero, les gustó el proyecto y el espacio de La Inaudita y firmamos un convenio marco de colaboración el 6 de septiembre de 2023 bajo el que desarrollamos múltiples actividades, en las que el peso de la programación tiene geometría variable, dependiendo del ciclo del que se trate y, sin duda, somos aliados en el objetivo de derribar barreras de acceso a la cultura.

En esta misma línea, cuando quieren encontrar y contactar con agentes culturales que desarrollen su actividad dentro de La Inaudita, ¿qué sistema usan?

Hay varias formas. Una, somos permeables. Escuchamos a todo el mundo. Por esa puerta entra mucha gente con talento. Cuando hay algo o alguien que nos gusta especialmente procuramos captarlo a través de la colaboración, a través de la propuesta de algún ciclo concreto. Ahora mismo tenemos, por ejemplo, La letra con vino entra, que es un ciclo de literatura de autores consagrados. Traemos uno al mes, desde octubre hasta junio. Ahí fuimos nosotros a buscar al escritor, Mario Cuenca; lo conocíamos y le hicimos la propuesta, se tasaron sus honorarios y llegamos a un acuerdo.

En el caso de Somos de letras, que es un ciclo semanal continuo, Victoria García nos expresó sus inquietudes, nos gustó mucho su talento: tiene una calidad intelectual importante. De esa conexión nació este ciclo, en el que metemos una semana una presentación de un libro, otra semana un micro abierto de poesía, otra semana una conversación sobre historia del libro... Hemos buscado la financiación y tenemos un ciclo que funciona.

En el caso de los conciertos, hay un sponsor privado que dijo “voy a daros un empujoncito para los primeros conciertos, a ver cómo funcionan, a ver el formato qué tal”, ha puesto una cantidad que nos cubre el coste de los artistas en las primeras sesiones y ya hemos visto que es viable, que el mercado lo va a financiar, así que seguiremos con ello. Entonces lo que hicimos fue buscar a un músico que lo dirija, porque nosotros no podemos ser el director, el

guionista... En cada cosa que se hace tratamos de buscar a una persona que la dirija y cobre por hacerlo, que haya un criterio de alguien que sabe más que nosotros de lo que tiene entre manos.



¿De qué manera influye el entorno - están ustedes en pleno corazón de la ciudad - en el desarrollo de la actividad de La Inaudita? ¿Han logrado formar parte de la vida del casco antiguo, integrándose en sus peculiaridades demográficas, urbanísticas y turísticas?

Todas las ciudades tienen sus fronteras, sus barreras, sus querencias... El local está situado en un sitio precioso, en una calle que está a dos barreras del centro comercial de la ciudad. Hay dos fronteras: En Córdoba hay un público que no baja de las Tendillas ni siquiera a Capitulares, y otro público que no baja de Capitulares a la Corredera. Estamos en una zona extramuros de la vida comercial de la ciudad. Eso, como comercio, no mola. Pero estamos en pleno casco histórico, en el entorno del Plan especial de protección del bien de interés cultural Corredera, estamos en el centro de una de las ciudades más bellas del mundo y estamos en el sitio en el que tenemos que estar para hacer lo que tenemos que hacer. ¿Y qué es lo que tenemos que hacer? Programar para que esas barreras terminen siendo totalmente dinamitadas y dejen de existir. Nuestra intención respecto a eso es clara: son barreras difíciles de salvar pero no hay ninguna frontera que no se pueda cruzar. Entonces, si lo que hacemos aquí es lo suficientemente bueno como para que el que no baja nunca tenga interés en bajar, pues ya bajará. De hecho, ya se está consiguiendo. Aquí hay gente que viene y que no cruzaría esas dos fronteras si no fuera por lo que estamos haciendo.

“Las barreras son díficiles de salvar pero no hay ninguna frontera que no se pueda cruzar”

¿Qué opinión le merece la vida cultural actual de Córdoba? Es decir, ¿cuáles diría que son sus puntos fuertes y sus aspectos a mejorar?

Córdoba, últimamente, desde el punto de vista cultural, está muy bulliciosa, está emergente, pasan muchas cosas y cada vez más buenas. A nivel de actividad y de programación, esta temporada está habiendo una oferta variada, diversa y con bastante calidad para una ciudad del tamaño de Córdoba. Más allá de los festivales ya establecidos, hay un montón de

iniciativas, muy atomizadas, eso sí. Y no sé si eso es bueno o no, yo creo que sí es bueno; hay muchas iniciativas y eso está bien. Yo creo que mientras eso siga sucediendo y siga creciendo será mejor para todos.

Y este sentido, ¿qué puede aportar La Inaudita en este despertar cultural de la ciudad, que ha pasado del estancamiento en un tipo de oferta muy concreto a una oferta mucho más abierta y variada?

Bueno, es que yo no sé si Córdoba estaba estancada en un tipo de cultura determinado. A lo mejor niego la mayor. Yo me mudé aquí en 2015, pero creo que siempre ha habido un montón de iniciativas diversas, a veces con más predicamento y a veces con menos, a veces con más potencia y a veces con menos. Sí es verdad que ahora, cuantitativa y cualitativamente, parece que las cosas están bullendo con más potencia.

Nosotros podemos ofrecer lo que ofrecemos. Nuestra oferta es clara. Ofrecemos programación con cadencia mensual y semanal. Desde el 1 de junio que inauguramos La Inaudita hasta el 31 de diciembre, contando con el cierre de verano, hemos ofrecido casi cuarenta eventos culturales desde un espacio privado: lecturas poéticas, presentaciones, conciertos, exposiciones... Hemos hecho casi de todo. Eso es lo que ofrecemos. Y no vamos a parar.

Para terminar, permítame que, como a todas las personas a las que entrevistamos, le pida que nos recomiende un libro, un disco y una película.

Libro: 1280 almas, de Jim Thompson. Novela negra negrísima.

Película: El imperio contraataca.

Disco: House of the holy, de Led Zeppelin.



RESEÑAS





UNA MIRADA FEMENINA
(Y FEMINISTA)
AL SITGES FILM FESTIVAL 2023

Cristina Molina Crespo

Historiadora.

Podemos afirmar que las mujeres son una parte imprescindible del cine de terror y fantástico, pero en su mayoría han estado subordinadas a un protagonista varón. Esto ha solido ocurrir de diferentes formas: ya sea como objeto de deseo carnal, *partenaires* en un sentido romántico, ejerciendo de damas seductoras, o meros targets para un asesino. La especialista María Castejón afirmó que: “*los roles de las mujeres en el cine se han basado en esperar a ese héroe para finalmente ser su trofeo*”. Además, ha sido categorizada y simplificada a tópicos como “la chica buena”, “la chica mala” o la “*femme fatal*”. Y sea como fuere, sexualizada, añadiría.

Un tiempo después nos familiarizaríamos con una de las representaciones femeninas más importantes del género de terror: la *Final Girl*. Aquella que, tras huir durante toda la narrativa de un *slasher* (asesino), se convierte en la última superviviente. Dicha figura alcanzó su apogeo en las décadas de los setenta y ochenta, convirtiendo a las mujeres, otrora víctimas perfectas, en heroínas capaces de superar obstáculos por sí mismas. Y, francamente, observo aquí un punto de inflexión. Desde hace algunos años la mujer ha adquirido en pantalla un mayor protagonismo, pues sus historias ahora importan y se narran desde una visión más femenina. Es decir, podemos fluir por la historia ficcional a través de los ojos de una mujer más auténtica.

En este sentido, el Sitges Film Festival tiene mucho que decir, ya que en él se suele apostar por películas con una amplia carga crítica hacia el todavía poderoso patriarcado. Mujeres situadas en el centro de la ficción y exhibiendo su sensibilidad natural, actuando como vértices de historias y situaciones que ayudan a comprender su verdadera problemática. Un ejemplo inmejorable es *Pobres Criaturas* (Yorgos Lanthimos, 2023), donde se cuenta la historia de la joven Bella, fruto de un experimento del Doctor Baxter, que va superando obstáculos hasta encontrarse con ella misma. Podemos hallar en esta cinta una alegoría perfecta sobre la misma evolución de la mujer bajo el yugo del Patriarcado: Bella “nace” a merced de un hombre, sin apenas articular palabra o poder andar, hasta que sus ansias por explorar el mundo la empujan a una aventura de introspección y conocimiento. Lejos de la supervisión masculina, la protagonista aprende a expresarse y caminar; a conocer su sexualidad sin tabúes, y, en suma, a controlar las sutilezas del poder femenino en toda la expresión de la palabra. Por medio de las metáforas y las figuraciones, el personaje de la excepcional Emma Stone nos susurra que las voces de las mujeres han sido ahogadas, que se les ha impedido disfrutar de su cuerpo al mismo nivel que los hombres, y que, fuere lo que hagan, han sido censuradas por la inquisitiva mirada *normie*.



que se les ha impedido disfrutar de su cuerpo al mismo nivel que los hombres, y que, fuere lo que hagan, han sido censuradas por la inquisitiva mirada *normie*.

Dentro de nuestro contexto social nos hemos percatado del gran avance feminista durante los últimos años. Pero no debemos olvidar que aún queda un largo recorrido para alcanzar la igualdad, por no mencionar que en otras culturas apenas se ha empezado el proceso. Un ejemplo es



la ópera prima de Zarrar Kahn, director de la perla paquistaní *In flames* (2023). Esta cinta es un crudo retrato de aquella sociedad, donde el sufrimiento y esclavitud femeninos son encarnados por una madre y su hija, que, tras la muerte del patriarca de la familia, deben sobrevivir en un mundo hostil do-

minado por hombres. Zarrar utiliza fantasmas masculinos con el objetivo de simbolizar ese abuso hacia las mujeres, ya que estos intentan acabar con ambas protagonistas durante toda la proyección. ¿Y no es terrorífico que esa dominación trascienda hasta después de la misma muerte? Incluso esa violencia latente se manifiesta a través de su magnífica fotografía, plasmando elementos paisajísticos crudos y colmatados, que transmiten una agobiante sensación de asfixia.

Si en *Pobres criaturas* veíamos una liberación de la sexualidad femenina, en el siguiente film observamos cómo aún quedan en el subconsciente clichés fruto de la sociedad heteropatriarcal. Hablamos de *Motel Melati* (Mike Wiluan y Billy Christian, 2023), cuya sinopsis gira en torno a una posada embrujada marcada por un tétrico pasado. Su regente, la excéntrica Melati, gusta de reunirse con los huéspedes, razón por la cual conoce durante cierta noche a una joven pareja con intención de tener su primera relación sexual. Llegados a un punto de la conversación, la mujer, que imaginaba el plan de los futuros amantes, sometió a la muchacha a un incómodo interrogatorio para intentar que recapacitara: “¿Seguro que él es el indicado?, ¿Seguro que estás preparada?, ¿Es este el lugar que deseaste para el esperado momento?” De nuevo se persevera sobre conceptos trasnochados como la virtud y virginidad femeninas, en contraste con la naturaleza más profana del encuentro sexual aplicado a los hombres: un deseo carnal que nada tiene que ver con el ingenuo rito iniciático que supone para ellas.

Pasamos a *Cuando acecha la maldad* (Demián Rugna, 2023), flamante ganadora del premio a mejor película en la edición de 2023. El plot nos presenta a dos hermanos que intentan librar a su pueblo de un mal que amenaza con expandirse. Tal vez uno de los roles más comunes a las mujeres en cualquier género narrativo sea el de madre protectora. Precisamente, en determinado punto de la historia, uno de los personajes femeninos se convierte en una



retornada, cuyo único afán es encontrar a su hijo y llevarlo consigo. Como nos deja entrever el realizador de *Aterrados*, ese vínculo invisible entre madre e hijo trasciende el limes marcado por la muerte.

En este sentido podemos hablar también de la película *Sleep* (2023), dirigida por Jasun

Yu. La vida de una feliz pareja que acaba de tener un hijo se ve amenazada cuando el marido, quien sufre de sonambulismo, comienza a experimentar episodios mucho más violentos y aterradores. En otras producciones que han tocado la temática del insomnio, el afectado es quien sufre las consecuencias de la enfermedad, pero Jasun Yu ha revestido su historia de giros que nos han agradado: aquí la esposa es quien padece verdaderamente el peso del sonámbulo, viéndose obligada a mantener la vigilia para proteger a su hijo, dado el violento comportamiento de su marido. La situación empeora y la protagonista va sufriendo una serie de alucinaciones que la hacen comportarse de manera cada vez más obsesiva. Por lo demás, la propia cinta intenta presentarnos a la esposa como una mujer que va enloqueciendo progresivamente, en tal vez una visión peyorativa hacia ellas cuando han de defender a sus hijos de manera radical. Confrontada hallamos la tradicional visión del “padre protector”, figura arquetípica prácticamente heroizada desde los albores de la ficción.

Respecto a este film no podemos dejar de mencionar el papel de la médium. En el preciso momento en que los recursos médicos se agotan, una especie de vidente intenta solucionar el supuesto mal sobrenatural que asola a la familia de la protagonista. Es decir, una “madre” ayuda a su “hija” aconsejándole que busque la intercesión de una tercera mujer. Ahora recordemos la mencionada *Cuando acecha la maldad*, donde otra fémina dotada de un conocimiento arcano ayuda a los protagonistas en aras de destruir otro tipo mal. No son casualidades: desde tiempos inmemoriales las mujeres se han relacionado con la custodia de lo ancestral, los remedios caseros de antaño, los secretos familiares y, hasta en ocasiones, con la sobrenaturalidad.

Y es aquí cuando hemos de mencionar la producción irlandesa *All you need is death* (Pual Duane, 2023). En ella se nos narra la historia de una pareja dedicada a buscar canciones antiguas pertenecientes a la tradición oral, en algunos casos incluso inéditas, para de esta forma venderlas a coleccionistas como si fueran reliquias. Pues bien, los personajes se llegan a relacionar con una misteriosa anciana que conoce infinidad de este tipo de melodías folk. Llegados a un punto les mostrará un cántico que, según se dice, tan solo debía transmitirse de mujer a mujer y por nada del mundo cantarse en público. Como el lector podrá imaginar, esta serie de normas se vulneran y en consecuencia un demonio ancestral se adentra a nuestro mundo. Se podrían extraer multitud de conclusiones antropológicas sobre este hecho.

Recordemos aquellas películas donde las ancianas revelaban secretos a sus hijas o nietas, afirmando que “esto me lo enseñó mi madre y ahora tú se lo enseñarás a tu hija”. Ese tipo de conocimiento probablemente pagano y vinculado con la naturaleza, consistía en remedios antiguos, como si una cadena secular, cuyos eslabones estuviesen forjados por mujeres de carne y hueso, hubiera transmitido a las generaciones posteriores ese conocimiento. Tristemente, el hecho de ser guardianas de lo ancestral se ha vinculado con la magia y, peor aún, con la oprobiosa brujería. En este instante nos sobrevienen imágenes de mujeres desempeñándose en una pequeña botica, manipulando diminutas bolsas llenas de sustancias naturales, mientras que el sistema las tildaba de acólitas del maligno o *putas* de Satán.

La representación de la magia en el séptimo arte, ya sea positiva o negativa, también ha estado históricamente marcada por estereotipos de género. El uso de estos poderes por parte de roles masculinos ha tendido a ser más positivo y heroico, mientras que en ellas su aplicación nunca fue tan bien vista. Así, como representantes de (digamos) la cara más nociva o perjudi-

dicial nos encontramos a los brujos, brujas y hechiceras. Ahora bien, en representación de la magia blanca hallamos a los magos y... ¿magas? Pocas películas existen en las que se hable explícitamente de este término, y quizá se explique en función de un reflejo de las actitudes misóginas tan arraigadas en nuestra sociedad. Como dijo algún escritor en época de Luis XIII “*por cada brujo hay diez mil brujas*”. Traigamos a colación el ejemplo de *Excalibur* (1981), ficción donde aparece el Mago Merlín en contraposición a la bruja Morgana. Hemos de mencionar que esta última, en sus orígenes, fue un personaje positivo. Sus primeros pasos dentro del Ciclo Artúrico se dieron en la Vida de Merlín de Geoffrey de Monmouth, allá por 1150. En dicha obra, Morgana era curandera e intelectual, muy sabia en campos como las matemáticas o la astronomía y, en suma, la corte artúrica confiaba plenamente en ella. Más tarde, su figura se entendió como una representación de todo lo que aterraba a los hombres en una sociedad (al menos religiosamente) cada vez más romana: mujer acrisolada de dones y conocimiento, gobernadora de su cuerpo y sexualidad, etc.

Tanto fue así que llegados al siglo XIII surge la Vulgata artúrica, una reescritura francesa del mito, atribuida a los monjes cistercienses, quienes, en su línea de amor al prójimo, llegaron a afirmar que las mujeres carecían de alma. El personaje benévolo de la prístina Materia de Bretaña fue así envilecido por medio del pincel de estos hombrecillos taimados, llegando a ser la terrible y seductora bruja que John Boorman introdujo en su relato.

La representación de las novias del diablo ha cambiado mucho a lo largo de los años, en función de cómo ellas eran percibidas por la sociedad. En sus comienzos, solían ser representadas como entidades malvadas y de físico desagradable, en una evidente figuración de los miedos masculinos hacia las mujeres situadas fuera del sistema moral y ético recomendable. Ya en la década de los sesenta y setenta hubo una gran oleada de *Witchploitation*, donde ellas empezaron a exhibirse en pantalla dotadas de una apariencia atractiva y seductora, capaces de utilizar su belleza para manejar a los hombres a su antojo, casi como si de un hechizo se tratara.

Llegados a la segunda mitad de los noventa, asistimos a un segundo auge de la bruja como mujer joven y empoderada, al estilo de *Jóvenes y brujas* (Andrew Fleming, 1996) o la más convencional *Prácticamente Magia* (1998). A partir de este momento, el personaje comienza a verse como metáfora de la liberación femenina, y yendo un paso más allá, incluso también relacionada con su fortalecimiento. Así queda de manifiesto a juzgar por la actual ola de films de *Horror Arty*, donde se las representa como mujeres poderosas que se vengan de los hombres, quizá en justa restitución de lo que ellos les hicieron a lo largo de la historia. Al hilo de lo anterior, existen películas icónicas, como *The Lords of Salem* (Rob Zombie, 2012), *La bruja* (Robert Eggers, 2015), *Aquelarre* (Pablo Agüero, 2020),



Two Witches (Pierre Tsigaridis, 2021), *Hellbender* (John Adams, Zelda Adams, Toby Poser, 2021), *Venus* (Jaume Balagueró, 2022), sin olvidarnos de alguna joya descomunal del cineasta noruego André Øvredal.



Reparemos ahora en otra cuestión importante. Todas las películas analizadas anteriormente (y las visualizadas durante el festival que no hemos podido mencionar) están dirigidas por hombres. Y no es fruto de la casualidad, o tan siquiera por un mal ejercicio en nuestro proceso de selección, pues el hecho representa el altísimo porcentaje de directores ejerciendo frente a directoras. Desde hace siglos lo masculino ha acaparado todos los ámbitos de la vida, y el cine no ha sido menos. De hecho, si les invitamos a pensar en cinco realizadores estamos seguros de que no tendrán el más mínimo problema en citarlos con rapidez. Pero por favor, prueben a mencionar cinco directoras, o incluso más fácil, nombren cinco películas de terror dirigidas por mujeres. Ahí todo se complica. Si somos verdaderos cafeteros del género tal vez se nos vengan a la mente maestras del horror como Mary Lambert (*Cementerio viviente*, 1989), Claire Denis (*Trouble Every Day*, 2001), Jennifer Kent (*Babadook*, 2014), Karyn Kusama (*La Invitación*, 2015) o Natalie Erika James (*Relic*, 2020). Sin embargo, el aluvión de nombres masculinos prácticamente no tendría fin.

Cierto es que en los últimos años hemos podido asistir a un aumento de la visibilidad de ellas en la industria del cine, lo cual no es óbice para que aún estemos lejos de conseguir una igualdad real. En este sentido, apreciamos el esfuerzo del Festival de Sitges

por dar valor y visibilidad a las directoras, aunque lamentablemente la proporción todavía es mínima. Es por ello que deseamos nombrar al mayor número de ellas, como muestra de reconocimiento más que merecido: Karyn Kusama (*La invitación*, 2015), Jennifer Chambers Lynch (*Surveillance*, 2008), Charlotte Sally Potter (*Orlando*, 1993), Agnieszka Smoczyńska (*Fugue*, 2018), Alice Rohrwacher (*Lazzaro Felice*, 2018), Christina Choe (*Nancy*, 2018), Mirrah Foulkes (*Judy & Punch*, 2019), Alice Waddington (*Paradise Hills*, 2019), Katrin Gebbe (*Pelican Blood*, 2019), Natalie Erika James (*Relic*, 2020), Neasa Hardiman (*Sea Fever*, 2020), Amy Seimetz (*She dies tomorrow*, 2020) y un no tan largo etcétera.

Mencionemos otro aspecto importante del festival de Sitges que demuestra su compromiso para apoyar el cine femenino y feminista: *Woman in fan*. Se trata de un programa de becas y actividades específicas con el objetivo de visibilizar e incorporar a las mujeres dentro del género fantástico. Y no solo hablamos de directoras, sino, además, productoras, maquilladoras, guionistas, compositoras, realizadoras... Así, entre la programación de 2023 encontramos mesas redondas con Mary Lambert (cineasta pionera del cine fantástico en los 80), Alexandra Heller-Nicholas y Alexandra West, ambas escritoras y críticas de cine, María Luisa Pino (montadora y técnica de efectos especiales) o Montse Ribé (maquilladora de efectos especiales). Todas ellas pudieron dar a conocer su carrera, fuentes de inspiración, motivaciones o los desafíos a los que se enfrentaron como mujeres en la industria audiovisual.



Si antes decíamos que el cine siempre ha sido una empresa masculina, con más razón deberíamos aplicar dicho axioma al terror. Pero solo hay que pasear por las salas de Sitges para percatarnos de que algo está cambiando en este sentido. Nos imaginamos las primeras ediciones del Festival, hace ya más de cincuenta años, con la mayoría de las butacas ocupadas por hombres, si bien hoy día la fiesta se consume por ambos sexos casi a partes iguales. Los nuevos enfoques a partir de una mirada más feminista han hecho que nos sintamos poderosamente atraídas hacia estas historias. Dicho de otro modo, la liberación ganada durante este tiempo ha conseguido que podamos disfrutar del ocio al igual que los hombres.

Desde luego ha existido un beneficioso proceso de retrospección en el seno del cine en cuanto a las nuevas necesidades sociales. Ya pocas mujeres se conforman con ver a una chica guapa como una burda caricatura de lo femenino. Ahora queremos disfrutar de esa valiosa transformación social, acorde a la larga lucha que las mujeres llevan décadas librando. La “damisela en apuros” ha desaparecido y en su lugar prosperan personajes que controlan su destino, lejos de los arquetipos de mujeres histéricas o paranoicas tan comunes a la industria de hace unos pocos años.

A pesar de los muchos desafíos, las mujeres han demostrado su gran capacidad para abordar una amplia gama de géneros. El ascenso de las cineastas de terror ha contribuido a elevar el género, explorando historias con diversidad estilística y que perturban a la audiencia mediante vías diferentes. Pero por mucho que nos esforcemos, el predominio masculino en esta empresa sigue siendo alarmantemente superior. Por ello, resulta esencial seguir apoyando las voces femeninas en el séptimo arte y apostar por films más adaptados a las nuevas necesidades.

En suma, podemos afirmar que el Festival de Sitges es donde las mujeres nos integramos a la perfección dentro de la sala de cine, que ya no es para el disfrute exclusivo de los hombres. Y aunque, como decíamos, aún quede mucho camino por delante, disponemos de una oportunidad inmejorable para explorar y desafiar los roles de género en el cine de terror. Así podremos redescubrir historias que, a través de la mirada actual, quizá aporten un nuevo relato del sufrimiento femenino. Y eso pasará porque las nuevas visiones apoyan la integración de las mujeres en la industria de ficciones no realistas, lo cual hará que tanto ellos como nosotras disfrutemos al mismo nivel – me temo que por vez primera- del mágico espectáculo del cine.



A LITTLE TOUCH OF AGATHA

Marcos R. Cañas Pelayo

Doctor Europeo por la Universidad de Córdoba.
Profesor de Geografía e Historia.

Palabras clave: Agatha Christie, Detective, Novela negra y *Whodunnit*.

El éxito de taquilla cosechado por *Puñales por la espada* (2019) volvió a poner de relieve a un género literario y cinematográfico que, pese a poseer una fama de manido o tramposo en su estructura argumental, siempre goza de la atención popular: el *whodunnit*. El director Rian Johnson logró embarcar a un lujoso reparto (Daniel Craig, Ana de Armas, Jamie Lee Curtis, Chris Evans, Don Johnson, etc.) en un largometraje que homenajeaba la esencia de las novelas de Agatha Christie con un toque paródico, además de incorporar referencias a productos televisivos muy en boga en aquellos compases como la célebre serie *Juego de Tronos* (2011-2019), inspirada en la saga literaria *Canción de hielo y fuego* del escritor George R. R. Martin.

Sin el éxito de esa pieza, que ha tenido una posterior secuela, *Puñales por la espalda: El misterio de Glass Onion*, (2022), costaría pensar que Searchlight Pictures hubiera lanzado *Mira cómo corren* (2022), un film que supone un auténtico ejercicio metaficcional que homenajea y se burla a partes iguales de las convenciones de un tipo de ficción que tiene unos axiomas claramente definidos (un misterio que se complica, una legión de sospechosos, giros inesperados, un recinto cerrado donde las víctimas y el asesino quedan enclaustrados, etc.). De hecho, como pretendemos ir ilustrando a lo largo de este texto, el film de Tom George puede, en varios aspectos, ser mucho más canónico con el material original de Christie que las populares películas de Rian Johnson.

LA REINA DEL SUSPENSE

Desde su estreno en 1952, *La ratonera* se convirtió en uno de los grandes éxitos del teatro británico, expandiéndose a gran velocidad a muchos otros países, desde España hasta Turquía (Solé, 2022: 11-13). Su autora, Agatha Christie, era ya toda una celebridad en Inglaterra cuando se puso manos a la obra con este libreto, el cual había tenido su origen con una llamada de la mismísima reina consorte, María, esposa de Jorge VI, para hacer un programa radiofónico en la BBC con motivo octogésimo cumpleaños de la soberana a la altura de 1947.

La novelista decidió escribir *Tres ratones ciegos*, un pequeño texto basado en un horrible suceso real: el asesinato de un niño pequeño por parte de un matrimonio de granjeros que le había adoptado. Pronto, decidió modificar el título por ya existir una pieza llamada así, apostando por el elocuente nombre de *La ratonera*. La obra comienza con una gran carga narrativa: “*Un abrigo oscuro, una bufanda clara y un sombrero de fieltro*” (Montijano Ruiz, 2022, p. 121) es la descripción que una radio ofrece a sus oyentes, advirtiendo de que un asesino anda suelto.

La mansión Monskwel se convirtió pronto en un referente indiscutible de las tramas misteriosas. Pronto, la propia Inglaterra utilizó la célebre representación como un reclamo turístico tan imprescindible para los visitantes que llegasen a las islas como pasear por el Museo Británico (Broncano, 2019, p. XXVII). En pleno West End, el St Martin’s Theatre es un caso

único en el mundo de las bambalinas donde se representa de manera ininterrumpida uno de los hitos del género detectivesco desde marzo de 1974.

Sin embargo, cuando eso ocurrió la representación ya llevaba mucho tiempo consolidada como uno de los más populares trabajos de Agatha Christie. Estrenada en el Royal Theatre, la pieza se mantuvo itinerante hasta acomodarse en el New Ambassadors a la altura de 1952. Es en esos días donde el guionista Mark Chappell se inspira para sumergirnos en el film *Mira cómo corren*, un largometraje cuyo título es el resultado de una referencia velada a una obra de Philip King en 1985 (Billington, 2022). Indiscutiblemente, era la antesala de una de las películas recientes que más han hecho por difundir la palabra de la reina del suspense.

ÉRASE UNA ADAPTACIÓN EN HOLLYWOOD

En uno de los guiones más celebrados de la etapa dorada del cine norteamericano, *El crepúsculo de los dioses* (1950), los reputados guionistas Charles Brackett, Billy Wilder y D. M. Marshman se permitieron una de las oberturas más ingeniosas y con mayor humor negro del celuloide. La voz en off del protagonista, interpretado por William Holden, advertía desde la ultratumba que siempre había querido una casa con piscina cuando la cámara nos muestra el desventurado cuerpo de su personaje ahogado en el agua (Staggs, 2003).

A su manera, el actor Adrien Brody puede jugar con ese concepto a través de su personaje, el director norteamericano Leo Köpernick. Desde el principio le podremos observar como un deslenguado y malencarado mujeriego a quien sus estudios han ordenado filmar una versión estadounidense de *La ratonera*, motivo por el que está en Londres. Si bien sus modales pueden dejar que desear, pronto la audiencia se podrá solidarizar con él al aparecer asesinado en misteriosas circunstancias. La única prueba es la certeza de que lo hizo alguien envuelto en una gabardina y que hay una larga nómina de sospechosos que habían discutido con él agriamente en la fiesta por diferentes motivos.

Con todo, Köpernick no abandonará el escenario y se convertirá en una especie de narrador ocasional que guiará al público por los recovecos del misterio. A través de distintos *flashbacks*, apreciaremos que el cineasta chocaba a menudo con el escritor Mervyn Cocker-Norris (caracterizado por David Oyelowo), puesto que la visión artística del primero era profundamente comercial y exigía que la cinta de suspense terminase con persecuciones, además de un tiroteo final.

Lejos de ser algo inverosímil, la más rabiosa actualidad de Hollywood confirma ese complejo eclecticismo entre las escuelas cinematográficas anglosajona y norteamericana. Todo un referente del cine actual como Quentin Tarantino quedó fascinado al ver *La ratonera* en los escenarios (Moss, 2021), hasta el punto de hacer una personalísima y sangrienta versión de la misma con uno de sus géneros predilectos, el spaghetti western: *Los odiosos ocho* (2015). Recientemente, en una versión mucho más clásica y con reminiscencias teatrales, un auténtico devoto de la autora como Kenneth Branagh nos ha regalado una trilogía de Hércules Poirot donde ha mantenido la esencia literaria de Christie, pero incorporando unas actualizaciones y humanización del personaje que no desdican sus parámetros clásicos (Cañas Pelayo, 2022).

Como Köpernick nos advierte, él no es un gran fan del género, considerando incluso que una vez se ha visto un producto de este tipo se pueden adivinar todos los demás. Un tópico que, en muchas ocasiones, la crítica especializada ha vertido alrededor de un estilo de ficción que, pese a ello, mantiene a una gran legión de adeptos. En su afán de introducir balas y violencia, el fallecido director nos permite marcar una acentuada diferencia entre la figura de autoridad policial europea frente a los rudos investigadores privados norteamericanos.

A través de estos mimbres, Tom George, quien parece querer beber del hábil manierismo mostrado por Wes Anderson (Nathan, 2021) en *El Gran Hotel Budapest* (2014), únicamente precisaba de un último ingrediente para que Mira cómo corren cumpliera con todos los clichés exigibles: una pareja de investigadores.

EL PODER DE LA PAREJA

La cena de los acusados (1934) supuso el inicio de una auténtica saga de desenfadados filmes detectivescos. La película dirigida por W. S. Van Dyke adaptó con sapiencia el material originario de Dashiell Hammett, gran maestro norteamericano para el género noir (Ward, 2019). Uno de los principales encantos de la cinta radicó en la química entre la pareja protagonista, un afamado detective y su astuta esposa, los cuales se ven involucrados en desvelar una serie de misteriosos asesinatos en New York.

William Powell y Myrna Loy alcanzaron gran popularidad con este singular matrimonio amante del riesgo, además de poder insinuarse una química sexual que los códigos de la censura imperantes no podían mostrar, pero sí quedaban muy insinuados en la complicidad que exhibían para todo el proceso investigador. Posteriormente, llegaría la secuela *Ella, él y Asta* (1936), cuyo predicamento en taquilla permitió que hasta 1947 siguiéramos teniendo continuaciones de la saga.

Mira cómo corren cuenta con su propia dinámica en ese sentido, si bien el inspector Stoppard y la alguacil Stalker ni están casados ni inician una aventura romántica durante el desarrollo de la cinta. Sin embargo, ambos tienen un punto de inadaptados socialmente por distintos motivos que les hará irse necesitando durante el desarrollo de la película. Stoppard represente un arquetipo frecuente de este tipo de obras; el veterano de guerra que, de hecho, tiene una serie de heridas que se reflejan incluso en sus andares para el observador atento, además de un gusto por la bebida que casa con los sabuesos solitarios de Raymond Chandler. Los traumas de un viejo orden que había quedado tras la II Guerra Mundial es una constante en todas las obras de ficción de Agatha Christie (Broncano, 2019, pp. XXIV-XXV).

En muchos sentidos, este agente del orden está más próximo al modelo norteamericano que habría querido Leo Köpernick para su *storyboard*. No tiene el sibaritismo de Hércules Poirot y tampoco se aprecia en él los toques de genio pintoresco como Sherlock Holmes. De cualquier modo, ofrece una gran honestidad y es incasable a la hora de resolver los problemas que le da su trabajo. Un actor consolidado como Sam Rockwell, con papeles tan sólidos como el que ofreció en *Jojo Rabbit* (2019), otorga carisma y presencia en este coprotagonista del largometraje.

La otra integrante de la dupla sería un exponente perfecto de la producción literaria británica a la hora de enfocar a la fuerza del bien en esta clase de misterios. Una divertida muestra de ello la veremos cuando la alguacil use las tradicionales pastas inglesas para el té en aras de sonsacar información confidencial en la comisaría. Saoirse Ronan, una actriz catapultada al estrellato por papeles preponderantes en cintas tan prestigiosas como *Lady Bird* (2017) o *Mujercitas* (2019), logra componer a la perfección al que sin duda es el personaje más agradable de todo el metraje.

En su vestimenta, *Stalker* nos retrotrae al célebre gendarme de Saint-Tropez que protagonizó durante décadas el intérprete Louis de Funès. Asimismo, en su capacidad de desesperar a sus superiores con su irrefrenable entusiasmo, adquiere connotaciones que la hermanan con la dinámica establecida por el inspector Clouseau de Peter Sellers para volver loco al inspector jefe Dreyfus. Sea como fuere, en este caso es una policía bastante más eficaz que en los dos personajes anteriormente citados, si bien compartiría su fuerte tenacidad y un optimismo irrefrenable. Paulatinamente avanzaba el rodaje, los dos coprotagonistas forjaron una amistad en su vida personal que se termina trasladando a la gran pantalla. Según palabras de la propia actriz: “*Es uno de los actores más excitantes que tenemos. He pasado el mejor de lo ratos trabajando con Sam Rockwell, nos sentimos como amigos ahora*” (Blair, 2022).

Sería improbable que el film pudiera funcionar con frescura sin esa colaboración. De hecho, *Stalker* es precisa para ir introduciendo a Stoppard en el mundo de las bambalinas. Mientras que el veterano de guerra desprecia esta clase de shows, su improvisada compañera es una entusiasta que conoce los nombres de cada integrante del casting en *La ratonera*, así como las celebridades al otro lado del Atlántico. Ese fervor de fan resultará especialmente útil a la alguacil para ganarse la confianza del mismísimo Richard Attenborough. Encarnado por Harris Dickinson, se trata de un personaje real que tuvo una meteórica carrera como actor para terminar siendo presidente de la RADA y la BAFTA, entre otras instituciones clave de la dramaturgia británica.

En *Mira cómo corren* será también un sospechoso perfecto del asesinato de Köpernick por haber tenido más que palabras con él tras un incidente con su esposa, la intérprete Sheila Sim (Pearl Chanda). Como en cualquiera de los mecanismos articulados por Agatha Christie, cada uno de los integrantes de la función o del equipo técnico parecían tener móviles más que razonables para haber dado el golpe de gracia a la víctima. Incluso el propio Stoppard será brevemente acusado por su voluntariosa ayudante en una cómica situación que implica el anterior matrimonio del curtido agente de la ley. En un momento que parece tener resonancias a David Lynch o incluso a *El resplandor* (1980), el terrenal personaje de Sam Rockwell tendrá una curiosa alucinación donde el fallecido cineasta le pregunta sobre si alguien ha sentido realmente su tragedia.

Dentro de un hallazgo notable para un director que está debutando con su ópera prima, Tom George hará correr a sus dos sabuesos en plena representación teatral, haciendo gala de un recurso actualmente un tanto en desuso como la pantalla partida. Usar las tablas y lo que ocurre detrás del telón como un *leitmotiv* de la trama es asimismo un guiño histórico, puesto que la propia Agatha Christie exigió en su contrato que no se haría ninguna obra de celuloide basada en *La ratonera* hasta que transcurrieran seis meses del estreno. Este tipo de cláusulas y su amor por el secretismo alrededor del desenlace, rasgo propio de otra leyenda de la cultura pop como Alfred Hitchcock, tan palpable en la célebre *Testigo de cargo* que adaptó Billy Wil-

der en 1957, solamente han hecho aumentar el aura alrededor de la casa de huéspedes Monkswell.

Roger Ebert, crítico de sólida trayectoria, ha subrayado los fuertes paralelismos de *Mira cómo corren* con una de las más sofisticadas piezas del clásico misterio de campaña británica a comienzos del nuevo milenio: *Gosford Park* (2001), dirigida con estilo muy cuidado por Robert Altman y con un medido guion a cargo de Julian Fellowes (Ebert, 2022). El impecable reparto congregado por Tom George (Ruth Wilson, Reece Shearsmith, Sian Clifford, etc) podría adaptarse a las mil maravillas a cualquier secuencia de *Downton Abbey* (2010-2015).

Nuestros dos intrépidos agentes del orden se van viendo abocados a una ratonera donde los misterios se van enrevesando y la investigación llega a perpetuar el tan manido recurso de los *flashbacks* que tanto desesperaba a Mervyn Cocker-Norris cuando discutía sobre cómo adaptar la célebre pieza de Agatha Christie.

EL MÉTODO

Más allá de la resolución o lo ingenioso del crimen, la personalidad del sabueso o la investigadora del *whodunnit* es sobre quien recae el peso del futuro éxito. Independientemente de delito que persigan, tanto Sherlock Holmes como Miss Marple podrán contar con una horda de fieles fans capaces de comprarles la más descabellada de sus teorías, a cambio únicamente de poder disfrutar de su carisma. No en vano, el detective es una figura indispensable en la cultura de masas y que ha terminado adquiriendo un código moral propio que resulta una melodía seductora para el público (Walton, 2020). Todavía, actualmente, genera gran expectativa en la comunidad lectora que se descubra algún manuscrito de

Agatha Christie que permita conocer mejor cómo creó a estos iconos de la deducción (Curran, 2011).

Mira cómo corren mantiene ese efecto de provocar que ansiemos saber más de las personalidades heroicas del relato, incluyendo sobre su vida privada. Como bien han advertido críticas inglesas, el encanto de las actuaciones de Ronan y Rockwell hace incluso fantasear al auditorio con alguna posible secuela donde esos dos integrantes vuelvan a verse forzados a colaborar. De hecho, habida cuenta de que la pareja va evolucionando de una cierta frialdad a una bonita amistad, incluso podrían terminar siendo una reencarnación del ya citado matrimonio de *La cena de los acusados* (Bradshaw, 2022).

Conforme van confiando más el uno en el otro podrán ir descubriendo el lado menos glamuroso del mundo del espectáculo. Así, uno de los principales sospechosos, el productor John Woolf (interpretado por Reece Shearsmith), tiene un *affaire* extramatrimonial con su secretaria Ann Saville (Pippa Bennett-Warner) que podría haber sido descubierto por el fallecido director. Adentrarse en los despachos de los grandes estudios es una técnica que ha servido muy bien en otros fantásticos ejercicios de este género como *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988), un planteamiento que brinda otro universo de referencias metaficcionales deliciosas (Cañas Pelayo, 2023).

En un divertido juego, observaremos como el Richard Attenborough del largometraje empieza a incorporar algunos elementos del inspector Stoppard para confeccionar a su sargento Trotter, el protagonista de la representación de Agatha Christie. Como hemos mencionado, la escritora se basó para su misterio en un suceso que conmocionó a toda la sociedad británica. El asesinato de Dennis O'Neill por parte de sus padres adoptivos. La

víctima tenía otros dos hermanos, Terence y Frederick (Montijano, 2022, pp. 125-129), víctimas del abusivo matrimonio de los Goughs, cuyo terrorífico comportamiento exigió una reforma de la Ley de Menores.

Como marca la preceptiva del subgénero, este dato nos es facilitado, al igual que en *La carta robada de Edgar Allan Poe*, casi desde el principio. Sin embargo, el argumento de Mark Chappell consigue que esa referencia permanezca oculta en nuestra memoria por la sucesión de falsos sospechosos, además de posibles motivaciones alrededor de la condición del difunto Leo Köpernick en las listas negras de Hollywood por sus ideas políticas. Una dramática realidad de la Guerra Fría que largometrajes como *Trumbo: La lista negra de Hollywood* (2015) han recreado con gran exactitud.

Mira como corren busca plantearse la interesante duda que Agatha Christie se cuestionó alrededor de los hermanos supervivientes de Dennis: ¿podría alguien que hubiera teniendo que salir adelante con semejante amarga experiencia anhelar un oculto deseo de venganza para hacer justicia?

LA AUTÉNTICA VÍCTIMA

“*Me sentía asfixiado. No sabía que estaba basada en mi propia experiencia y en la de mi hermano*”. La primera vez que Terence O’Neill vio *La ratonera* sintió una profunda desazón (Montijano Ruiz, 2022, p. 129). Como resultaba lógico desde el punto de vista de la psicología, observar una puesta en escena donde la fuente de inspiración era el horrible suceso que afectó a su familia supuso para Terence una experiencia que le hizo aflorar terribles recuerdos. De hecho, durante su hospitalización por las terribles condiciones donde vivía en la granja, se postergó darle la noticia de que su hermano Dennis nunca podría ir a

a visitarlo por haber fallecido. Era el pobre niño que había sido maltratado y asesinado por la pareja de granjeros. Aquel suceso conmovió a toda Gran Bretaña y propició que se mirase con mayor atención el proceso de adopción.

El tercer acto de *Mira cómo corren* supone, quizá, una oportunidad perdida de haber incidido en una temática fascinante: ¿cómo de lícito es utilizar esta clase de macabros acontecimientos para obras de gran éxito popular? A fin de cuentas, un guionista de cómic con la trayectoria de Alan Moore había admitido haber incurrido en esa paradoja (poner el foco sobre crímenes abyectos ejecutados sobre personas indefensas) cuando trazó el argumento de *From Hell*, centrado en la serie de asesinato cometidos por Jack el Destripador en el humilde barrio de Whitechapel a finales del siglo XIX (de Mercader, 2021, pp. 51-66).

Mark Chappell asigna esa función a un tal Dennis Corrigan, puesto que se cambian los apellidos de las víctimas. El actor Charlie Cooper le da vida detrás de la cámara, fingiendo ser un inocente empleado del teatro que ha determinado en secreto que *La ratonera* debe bajar el telón definitivamente. Justo a tiempo, Stoppard y Stalker descubren su jugada, algo que les obligará a ir en una carrera contrarreloj a la mansión de Agatha Christie, donde Dennis pretende ajustar todas las cuentas que tenía pendientes.

Sarcásticamente, siguiendo los postulados que tanto hubieran gustado a Leo Köpernick, hay un pequeño tiroteo que casaría mucho mejor con los duros agentes del orden del noir americano que con la más civilizada estética de las fuerzas detectivescas anglosajonas. Como resultado de ello, Dennis Corrigan termina muriendo, no sin antes ser golpeado con una pala quitanieves por la propia Agatha Christie. En un instante muy hiperbólico que incluso saca a la audiencia del tono sosegado de la mayor parte del metraje, la escritora

se siente en un momento de frenesí guerrero tal que podría haber terminado decapitando al asesino de no haber sido por la oportuna intervención de su esposo. Shirley Henderson se caracteriza como la literata en una versión bastante exagerada donde, con todo, se incluyen algunos rasgos de su biografía como el interés por los venenos, algo que le terminará jugando una mala pasada a su propio mayordomo, figura generalmente maltratada en el *whodunit*.

Sin quitar la espectacularidad y lo risible de una violencia casi tarantiniana en ese instante, es una pena que *Mira cómo corren* no hubiera apostado aquí por brindar una reflexión que aproximase a la realidad histórica de Terence O'Neill, quien con apenas diez años tuvo que testificar en un juicio sobre el brutal asesinato de su hermano. Si bien Christie imaginó que alguien como Terence podría albergar fuertes sentimientos de venganza (Billington, 2022), su andadura fue la de un ciudadano ejemplar que incluso resultó capaz de escribir unas memorias sobre los escabrosos hechos plagada de sensibilidad y autoconocimiento (O'Neill, 2011).

De la misma manera, en la realidad histórica debe recordarse que Agatha Christie mostró un enfoque compasivo hacia el terrible acontecimiento, un dramático punto de inflexión que llevó a Gran Bretaña a exigir mucho mayor control y atención a la hora de dar a menores de edad en adopción a personas que hubieran pasado un escrutinio previo (Matson, 2020).

Es una auténtica lástima que la propuesta aquí del largometraje de Tom George no hubiera podido incorporar aquí un pequeño elemento de mayor solemnidad que hubiera elevado todavía más la categoría de un producto bien concebido y que es realmente canónico en cuanto a los clichés del género. No en vano, críticos como Tim Robey han juzgado que el film realiza una labor muy si-

milar hacia la figura de Christie a la efectuada por Wes Craven en *Scream* (1996) para el formato del slasher (2022).

Sea como fuere, dejar cierto regusto agrídulce en la resolución suele ser otra señal de identidad en estas tramas misteriosas, ya sea en el ámbito novelesco (James, 2017) o en el propio del séptimo arte. A fin de cuentas, la esencia de estas aventuras detectivescas se halla más en el camino que en su solución final. En ese sentido, *Mira cómo corren* debe ser entendida como una carta de amor a *La ratonera*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Billington, Michael (14/09/2022), "The real mystery in *See How They Run* is its mishandling of *The Mousetrap*", *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/stage/2022/sep/14/see-how-they-run-the-mousetrap-agatha-christie>

Blair, Olivia (06/09/2022), "Saoirse Ronan Plays 'Knowing Me, Knowing You 'About Her 'See How They Run' Co-Stars", *Elle News*. Recuperado de: <https://www.elle.com/uk/life-and-culture/culture/a41082897/saoirse-ronan-see-how-they-run-interview/>

Bradshaw, Peter (07/09/2022), "See How They run review-Agatha Christie spoof scampers through 50s theatreland", *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2022/sep/07/see-how-they-run-review-agatha-christie-spoof-scampers-through-50s-theatreland>

Broncano, Manuel (ed.) (2019), *La ratonera*, Vicens Vives, Barcelona.

Cañas Pelayo, Marcos Rafael (22/12/2022), "Agatha Christie en el cine: 'Asesinato en el Orient Express' y 'Muerte en el Nilo', antecala a 'Puñales por la espalda 2'", *Las Furias*

Magazine. Recuperado de: <https://www.lasfuriasmagazine.com/agatha-christie-orient-express-muerte-nilo/>

Curran, John (2011), *Agatha Christie: Los cuadernos secretos y dos relatos inéditos de Poirot*, Santillana, Madrid.

De Mercader, Pedro (2021). “From Hell”, *Dolmen: Revista de información sobre cómic*, nº 318 (diciembre), pp. 51-66.

Ebert, Roger (16/09/2022), “See How They Run”, *Rogerebert.com*. Recuperado de: <https://www.rogerebert.com/reviews/see-how-they-run-movie-review-2022>

James, Phyllis Dorothy (2017), *Todo lo que sé sobre novela negra*, Ediciones B, Barcelona.

Matson, Derek (16/01/2020), “A closer look: Beyond gender and genre”, *Court Theatre*. Recuperado de: <https://www.courttheatre.org/about/blog/a-closer-look-beyond-gender-and-genre/>

Montijano Ruiz, Juan José (2022), *Los crímenes de Agatha Christie: Misterios y asesinatos que inspiraron su obra*, Diábolo Ediciones, Madrid.

Moss, Stephen (20/11/2012), “The Mousetrap at 60: why is this the world’s longest-running play?”, *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/stage/2012/nov/20/mousetrap-60-years-agatha-christie>

Nathan, Ian (2021), *Wes Anderson: El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*, Libros Cúpula, Barcelona.

O’Neill, Terence (2010), *Someone to Love Us: The shocking true story of two brothers fostered into brutality and neglect*, Harper Element, Londres.

Robey, Tim (08/09/2022), “See How They Run, review: a delightfully absurd Mousetrap send-up that has its cheese and eats it”, *Telegraph*. Recuperado de: <https://www.telegraph.co.uk/films/0/see-how-run-review-delightfully-absurd-mousetrap-send-up-has/>

Solé, Rosa (ed.) (2022), *La ratonera*, Austral, Barcelona.

Staggs, Sam (2003), *El crepúsculo de los dioses: Billy Wilder, Norman Desmond y el sueño oscuro de Hollywood*, T&B Editores, Madrid.

Walton, John (2020), *Detectives: La realidad y la leyenda*, RBA, Barcelona.

Ward, Nathan (2019), *Un detective llamado Dashiell Hammett*, RBA, Barcelona.

UCRONÍA





Imagen: Manolo Shaggy.

UCRONÍA: LA PAZ DE LOS REYES (SEGUNDA PARTE)

Marcos R. Cañas Pelayo.
Doctor Europeo por la Universidad de Córdoba.
Profesor de Geografía e Historia.

Palabras clave: Alejandro Magno, Grecia, Memnón de Rodas, Mercenarios, Patroclo, Persia y Roma.

El mejor de los amigos

Hefestión, hijo de Amíntor, era el miembro más destacado del círculo de amigos de Alejandro de Macedonia. Compañero de estudios en Mieza del hijo de Filipo y Olimpia, se granjeó una simpatía eterna de Aristóteles, quien nunca abandonó su intercambio epistolar con él. El propio conquistador lo escogió para danzar juntos como si fuesen Aquiles y Patroclo frente a las ruinas de Troya. La obsesión por la célebre pareja de mirmidones llegaba en el caso de ambos jóvenes hasta el extremo. No obstante, como bien reflejan estudios recientes, no puede negarse que Hefestión jamás fracasó en ningún encargo de su monarca. En ocasiones, incluso a la hora de las tareas más oscuras.

La atmósfera en la tienda del soberano era irrespirable. Su imprudente baño en Tarso sigue siendo analizado a nivel médico. Varias de nuestras fuentes directas, especialmente Calístenes, hablan de las peligrosas aguas que afrontó tras haber sufrido Alejandro una larga marcha con mucho calor. Ptolomeo, observador menos elocuente y más sagaz en sus juicios, recordaría las marcas de picaduras de peligrosos mosquitos que había en el cuello de su comandante. Con malicia, el hijo de Lagos afirma que, posteriormente, Hefestión confirmó que las ronchas se extendían por todo el cuerpo.

Ignoramos mucho de Amíntor, si bien a la muerte de su hijo en combate en suelo itálico, hubo no pocos genealogistas dispuestos a halagar el oído de su desconsolado y regio amigo. Siempre representado como una figura alta, imponente, descendiente de atenienses y con un hermoso rostro, hay algo enigmático en la mirada de Hefestión, casi tan impactante como sus carnosos labios. El hombre más próximo al líder de la unión panhelénica, el discreto consejero que no ostentaba los altos mandos de Parmenión o la regencia de Antípatro, pero que siempre susurraba las palabras oportunas.

Mientras llegaban informes de la movilización de Darío, un estado de paranoia se apoderó del ejército que se había mostrado invencible en el Gránico. Incluso el médico personal de Alejandro fue declarado sospechoso por el mal efecto inicial de sus curas con métodos heterodoxos. Casi al unísono se esparcieron extraños rumores de un tal Sisines, una especie de agente doble de griegos y persas cuya verdadera motivación mantiene su misterio hasta el día de hoy hoy.

Sin embargo, algo está claro. Hombres de armas como Aristóbulo y sagaces políticos como Ptolomeo contribuyeron a crear una literatura conscientemente incoherente para ocultar un hecho terrible que marcó un punto negro en el reinado de Alejandro: la ejecución sin pruebas de un oficial de caballería. Uno de los pocos puntos en común de cualquiera de las narraciones es que Hefestión, el mejor de los amigos, supervisó la concienzuda tortura que acabó con la vida del último miembro de los Lincéstidas.

La flota fantasma

La presencia de dos generales como Memnón de Rodas y Caridemo en la isla de Eubea resultaba sumamente intimidante para Grecia. Los contactos del segundo con la élite de la localidad facilitaron el asentamiento de la flota persa. Sagazmente, Alejandro había comprendido el error de su apuesta arriesgada de prescindir del grueso de sus barcos y fiarlo todo a golpes rápidos en tierra, eliminando de manera sistemática los enclaves (Mileto, Halicarnaso, etc.) que hubieran podido abastecer a los marineros al servicio del Gran Rey Darío. Audaz maniobra que estuvo a punto de darle grandes resultados.

Nadie parecía más complacido que Demóstenes, puesto que el célebre orador ateniense mantenía firmes vínculos con la isla, incluyendo la gratitud de varias ciudades por sus esfuerzos. No pocos tratados militares han especulado sobre las verdaderas intenciones del rodio. ¿Pretendía el experimentado líder mercenario desembarcar e incluso llevar la guerra a Macedonia? Indiscutiblemente, el hombre de máxima confianza del Gran Rey era consciente de que amenazar las rutas de trigo en el Ática eran una cuestión y otra bien distinta adentrarse en los dominios macedonios, donde Antípatro estaba activando con calma y sagacidad todos los mecanismos de la Liga de Corinto. El curtido regente quería usar las herramientas judiciales que le brindaba aquella institución surgida tras la victoria de Filipo II en Queronea para depurar responsabilidades a cada polis que coquetease con incumplir la palabra dada.

Desafortunadamente para su causa, Agis III de Esparta entró con gran entusiasmo en el conflicto. Los guerreros lacedemonios habían sido tocados en su orgullo por la airada mención que Alejandro les había dedicado por no unirse a su empresa. Ahora, veían factible recobrar su poder en el Peloponeso e incluso lograron batir en campo abierto a una primera avanzadilla macedonia dirigida por el general Córrago. Miembro de la dinastía euripóntida, Agis trazó un ambicioso plan que fue forzando a otras ciudades de la zona a abrazar su causa, estableciendo en el cabo Ténaro su centro logístico para recibir informaciones y ayudas de los persas. Un análisis minucioso de sus movimientos invitaba a pensar que iba a lanzarse hacia la isla de Creta de un momento a otro.

Estas buenas noticias llegaban con demasiada parsimonia para el Gran Rey, impaciente ante un imaginario reloj de arena que le iba aproximando a un duelo decisivo contra su gran rival. Únicamente las misivas de Memnón y la hábil gestión de Barsine, cuya condición de hija del sátrapa Artabazo la habilitaba para trabar contactos muy importantes en sedes como Susa, permitieron que el poderoso aqueménida no ordenase la entrega de la inmensa mayoría de sus soldados profesionales griegos. En algunas de esas fuentes, aparece presente el joven Timondas, hijo de Mentor, casi siempre acompañado del desertor macedonio Amintas. El muchacho defendía con vehemencia la estrategia de su célebre tío y recordaba a Darío la actitud errada de los sátrapas al subestimar los planteamientos de tierra quemada que su familia había pregonado.

Sea por un motivo u otro, el Gran Rey terminó conformándose con una cantidad muy inferior de los soldados griegos que había tanteado pedir, si bien Memnón se cercioró de que fueran un cuerpo de élite. A diferencia de Caridemo, el hermano del difunto Mentor se cuidaba

de halagar la vanidad de su patrón y le prometía que antes de lo que pensaba iban a poder llevar la contienda lejos de sus dominios.

Casandro

Las biografías de muchos personajes claves de la Antigüedad están supeditadas a su proximidad a las grandes figuras. Quitando las inscripciones de Eubea y algunas pequeñas informaciones en los discursos de Demóstenes, mantenemos escasas noticias de la infancia y primera juventud de Memnón de Rodas. Sus noticias están casi siempre supeditadas a su guerra contra Alejandro y las misiones que le encomendó Darío. Otro tanto habría ocurrido con uno de los hijos del regente Antípatro, Casandro, quien parecía destinado a un papel tangencial hasta que Macedonia se erigió en un nido de víboras.

Aprovechando sus usuales epístolas sobre la botánica y la fauna asiática, la pluma de Hefestión subraya en su correspondencia con Aristóteles, recopilada en fragmentos por Teofastro, la mala impresión que ambos habían tenido de Casandro durante su estancia en Mieza. Aquí el favorito de Alejandro parecía andarse con cautela, puesto que el filósofo tenía en alta estima tanto a Parmenión como a Antípatro.

Acompañado de algunos jóvenes partidarios, donde sobresalía Nicator, uno de sus hermanos, Casandro albergaba un disimulado rencor al rey por no haberle llevado consigo a una expedición que prometía honores, mandos y botín. Sea como fuere, podríamos haber imaginado que el soberano no quería privar a su lugarteniente en Europa de su querido retoño. De cualquier modo, como Alejandro subrayó a su retorno, el propio Antípatro tenía cláusulas en su testamento donde reflejaba la preocupación que le daba el hecho de que aquel vástago tomase las riendas en la corte de Pella, fruto de su tendencia a la crueldad y carácter impulsivo.

Al parecer, el gobernante en ausencia de Alejandro tenía una debilidad personal muy acusada por otro de los hijos del regente, de nombre Alexarco, cuya curiosidad intelectual iba acompañada de una salud quebradiza. En su juventud, Casandro había visto como su padre hizo denodados esfuerzos por atraer a la corte de Filipo II a Menécrates, un curandero de Siracusa que solía vestir de maneras estrafalarias. Aunque el propio Filipo en persona solía burlarse de aquel charlatán, al parecer había logrado ejercer una fuerte influencia en el inquieto muchacho, de quien se decía que podía recitar pasajes enteros de La Ilíada con una magnífica entonación. A diferencia de Casandro, de quien no albergaba buenos recuerdos, Alejandro solía referirse con cariño en sus mensajes a Antípatro sobre el chico, el cual había adoptado la identidad de El Sol en un extraño culto fomentado por Menécrates.

Suele considerarse que Antípatro habría depositado mayor confianza y cargos en Alexarco de no haber tenido aquella personalidad extraña y tendente a la melancolía. Con respecto al resto de sus hermanos, el fuerte temperamento de Casandro le hacía ser un líder natural, algo que le permitió ser el brazo ejecutor de las clásicas purgas de la nobleza levantisca macedonia. Al menos, en aquella ocasión había ciertas pruebas que incriminaban a príncipes del norte que

facilitaban información a Memnón de Rodas.

Con mucha habilidad, Cinane se adelantó a delatar a algunos conspiradores menores que, seguramente, habrían terminado acusándola a ella. En aquella sangría, Antípatro tomó la decisión de enviar a Casandro al foco de rebelión de los tracios, donde el gobernador designado había caído en una emboscada. Una manera de alejarlo y saciar su ego.

Victoria alejandrina

Incluso a día de hoy mantiene su condición de batalla estudiada hasta la saciedad e intentada de emular. El conflicto de Issos¹ retiene su condición en la tratadística militar como un ejemplo de batir a un ejército numéricamente superior con habilidad táctica. Con todo, hemos de tener cautela frente a una partida confusa y narrada de forma tendenciosa por las fuentes, especialmente acerca del número de soldados que llegó a poner Darío en liza.

En primer lugar, si bien fue algo incómodo para plumas como la de Calístenes o Aristóbulo, hay consenso en aceptar actualmente que los persas sorprendieron a Alejandro al aparecer justo en su retaguardia. Por aquel entonces, ya se había reunido con su brazo derecho en las grandes batallas campales, el veterano Parmenión. En una tensa reunión del alto mando, hubo intercambio de correspondencias, al parecer con noticias inquietantes de Epiro. Este es un dato fundamental que el sibilino Ptolomeo no quería omitir para los observadores más atentos.

Pese a que algunas crónicas le incluyeron e incluso afirmaron que había muerto a manos de Timondas de Rodas, la historiografía actual piensa que Alejandro el Lincéstida fue encarcelado y nunca peleó en Issos. Aristóbulo, con todo lujo de detalles, le muestra lujurioso y presa de la codicia ante el harén de Darío, incluyendo la esposa del Gran Rey y Sisigambis. El sobrino de Memnón, movido por su honor, habría evitado la desgracia, mientras que la caballería tesalia al mando del malvado macedonio perdió un tiempo precioso para hacerse con las rehenes más valiosas de Asia.

Una infamia bien orquestada por las plumas de la corte, ansiosas de halagar a Memnón de Rodas y, sagazmente, poner a su difunto sobrino a favor de la reputación de Alejandro. Si bien Darío había aceptado mantener el grueso de los mejores mercenarios en Eubea y vigilando los estrechos, ni siquiera Barsine pudo negar la presencia de Timondas, una forma asimismo de apaciguar las críticas de los nobles persas, liderados por el sátrapa Maceo, encargado de custodiar Babilonia en caso de una catástrofe que resultó muy cercana para los Aqueménidas.

De manera sucinta, es sabido que Memnón había perdido a algunos de sus hijos en las orillas del Gránico. Probablemente, descendencia fruto de un matrimonio anterior o incluso los frecuentes bastardos que podemos hallar en aquellos días. Si bien los talentos de oro y plata volaban hacia el Egeo, el Gran Rey estaba obligado por reputación a garantizar que tenía las suficientes garantías del buen comportamiento del rodio. Con su actual esposa y viuda de su hermano Mentor a su cargo, ¿puede alguien extrañarse de que también pidiera y consiguiera a Timondas para liderar a su guardia helena?

1 Correspondiente en nuestro multiverso histórico a algún momento entre finales del 333 y comienzos del 332 a.C.

Desde su carro de combate, el dueño de Persia mordió el anzuelo de la hábil pantalla proyectada por Alejandro y su audaz movimiento de caballería, incluso a costa de exponer hasta extremos osadísimos el ala protegida por Parmenión. A cambio, el monarca tendría a su homónimo a tiro de lanza.

Yo lo haría... si fuera Alejandro.

Los Parientes Reales, los Inmortales, los Amigos Honorarios, los sátrapas y un largo etcétera del complejo sistema persa habían respirado aliviados con la marcha del incómodo general ateniense Caridemo. Gran táctico y hombre de temperamento fuerte, fue conocida su habilidad para cambiarse de bando durante el alzamiento de algunos gobernadores, incluyendo Artabazo, en el pasado. Tras pasarse a la facción del Gran Rey, Mentor y Memnón de Rodas aceptaron su rendición y respetaron sus cargos, tal vez conscientes de que era una figura importante para la futura guerra contra Macedonia.

Con mucha audacia, había propuesto recibir una gran fuerza de hombres para atisgar a Alejandro mientras Darío en persona ordenaba poner en práctica la tierra quemada propugnada por Memnón desde hacía meses. Por ello, nadie en Babilonia o Susa lamentó su reclamada presencia a la isla de Eubea. Sin el lenguaraz heleno, quedaba el joven Timondas, menos impertinente e inexperto a la hora de hacer imponer su opinión.

Si bien suele reprocharse que Alejandro careciera en aquellos instantes de la campaña nada parecido al equipo de diseñadores de mapas que su rival rodio tenía en lugares como Ténedos, una vez fue sorprendido por el movimiento de Darío hacia su retaguardia, exhibió su genialidad en campo abierto. Aprovechando lo desfiladeros para hacer más angosto el escenario del choque, el hijo de Filipo y Olimpia consiguió que los persas toma-

ran una posición defensiva que les perjudicaba sin que fueran sabedores de ello.

En el ala derecha pudo volver a presumir de la garra de sus Compañeros, aquellos camaradas desde la infancia y primera juventud que el trono macedonio había adiestrado para ser su sombra en las horas decisivas. Logró abalanzarse sobre los carros de Darío. Probablemente, lo habrían capturado o abatido de no haber sido por el valiente esfuerzo de Oxatres, hermano del Gran Rey, y la oportuna irrupción de los mercenarios de Timondas. Se habla incluso del generoso sacrificio de un soldado heleno, oportunamente llamado Anfitríon, evitando el certero disparo de Alejandro con su lanza sobre su némesis. Un adorno literario preciso que debía enmascarar la huida del dueño de Persia, si bien al menos con el decoro de mantener su escudo y vestiduras.

Los Parientes Reales hicieron una audaz incursión para salvaguardar a la familia de su señor de convertirse en rehenes de los feroces agrianos. Ptolomeo y Aristóbulo vieron oportuno aquí situar la muerte de Alejandro el Lincéstida de una forma infame, mientras que Timondas, quien se encontraba en el otro sector, moría allí gallardamente en sus habilidosas mentiras pasadas por crónicas.

Poner en fuga al Aqueménida era un éxito, si bien Alejandro alargó hasta lo indecible a su caballería. Filotas y Parmenión pudieron dar fe de los enormes esfuerzos en estirar sus líneas. Las cifras de Calístenes sobre 100.000 persas muertos apanas gozan de un mínimo crédito. Amparado por la noche, Darío logró huir con cierto decoro. Con malicia, en el banquete posterior, Alejandro quiso saber qué pensaban sus camaradas de un viejo general necesitado de auxilio y que ralentizó la persecución del Gran Rey. Sin inmutarse, Parmenión habló de qué les habría parecido a los veteranos de Filipo una estrategia que prescindiera de la flota y dejase las aguas del

Egeo a los enemigos. Ante el silencio general, el curtido guerrero dijo “Yo lo haría... si fuese Alejandro”.

Misterios de Samotracia

Se ha perpetuado hasta la saciedad la imagen de un enfrentamiento atroz entre Antípatro y Olimpia. No obstante, ninguno de los dos carecía de inteligencia y bajo ningún concepto habrían puesto en peligro al reino por sus veleidades. Así, cuando las noticias del Peloponeso eran inquietantes por las fuerzas levantadas en nombre de Agis, la epirota logró, en base a sus influencias, repartir gran cantidad de trigo a los grupos populares.

Desde bases como el templo de Dodona, la madre del rey que estaba invadiendo Asia demostró una capacidad vital para lograr información antes que nadie y saber mover sus talentos de oro y plata de una manera que no hubiera desmerecido al propio Filipo, el más sagaz hacedor de sobornos en la Hélade. Como su hermano se hallaba en suelo itálico, acudiendo a la petición de auxilio de la ciudad de Tarento, ella era la reina en funciones de Epiro, puesto que su hija Cleopatra le mostraba una ciega obediencia.

Para sorpresa de todos, anunció su deseo de hacer una ofrenda a Higía, cuyo principal santuario de encontraba en Atenas. Acorde con los mitos, era la hija de Asclepio y su figura aludía a los buenos hábitos e higiene. Querer acudir la polis helena en los momentos donde se estaba debatiendo entre su lealtad a la Liga de Corinto o la amenaza de bloqueo a cargo de Memnón, era un acto de audacia que desconcertó a propios y extraños.

En aquellos instantes, la Asamblea estaba bajo el embrujo de Demóstenes, si bien había no pocos oradores partidarios de a causa macedonia. Reticentemente, incluso Aristóteles había aceptado alguna discreta escolta

facilitada por las guarniciones de Antípatro. En ese ambiente, las noticias de la llegada de la legendaria Olimpia suscitaban una gran atracción entre el pueblo ateniense, confirmando que la madre del conquistador no pensaba llegar discretamente al templo de la deidad.

Dentro de su triunfal marcha y hábil utilización de las memorias de Halicarnaso que le habían facilitado los supervivientes, Demóstenes pareció perder el habla ante una de las mujeres más fascinantes que había conocido Grecia. La epirota que, según cuenta la tradición, conoció a su futuro esposo durante los misterios de Dionisos celebrados en la mágica isla de Samotracia. En el pasado, el orador ateniense hubo de ruborizarse ante el magnetismo que emanaba de su odiado Filipo. Cuando se encontraron, el tuerto rey lucía toda clase de heridas de guerra y agotamiento, pero conservaba su daimon intacto y capacidad de doblegar voluntades.

Olimpia poseía asimismo esos atributos y la ventaja de que su físico no mostraba ningún síntoma de deterioro. De hecho, a juzgar por los comentarios recogidos en Atenas, más bien parecía poder ser la consorte de Alejandro que su venerable progenitora. Se habló de un exaltado que logró entrar en la tienda de la reina durante el viaje que fue presa de la mordedura de una serpiente antes de poder tocar siquiera uno de sus cabellos. Pese a albergar todos los ribetes de un relato inventado, Olimpia siempre se hacía acompañar de esas fieles aliadas y no cabe descartar del todo algo de verdad en ello.

Ante la atónita estupefacción del político Hipérides, quien actuó de intermediario, Olimpia solicitó una entrevista en privado con Demóstenes.

Fecundo en ardid y engaños

En un encuentro naval, Memnón, disponiendo de más barcos que Proteas, deseaba atraer a la batalla a un joven enemigo que ya había logrado gran éxito contra Datames, ordenó que únicamente los barcos de la vanguardia levantasen los palos prestos para izar las velas. Cuando el almirante macedonio contó el número de estos palos y de estos dedujo erróneamente el número de los navíos, ofreció batalla al rodio.

Fuentes latinas posteriores, siempre interesadas en crónicas que cuestionaran la presunta superioridad de su conquistadora Macedonia, han recogido para la posteridad uno de los reveses que más beneficiaron a la causa de Darío. Con su truco, ya utilizado durante sus días al servicio del sátrapa Artabazo, Memnón consiguió neutralizar a un hombre tan audaz como Proteas, auténtico *hetairos* del rey Alejandro a quien había confiado casi dos docenas de barcos para complicar la existencia de los persas.

Sus éxitos iniciales en frentes como Safnos, utilizando con habilidad el amparo de la noche, le hicieron sobrestimar sus ventajas ante Memnón, auténtico estudioso del estilo de hombres como Pérdicas o el propio Proteas. Es decir, jóvenes hábiles, inteligentes y propensos a la osadía, casi pequeñas réplicas de su soberano. Su gallarda muerte negándose a rendirse en la celada del mercenario de Darío complació tanto a la literatura favorable a los macedonios como inutilizó todavía más el escenario marítimo para su causa.

Farnabazo, cuñado del comandante rodio, encabezó una inesperada y eficaz alianza con los piratas que supuso auténticos quebraderos de cabeza para las élites comerciales. Hijos, sobrinos, amantes y oligarcas fueron presas de despiadados secuestros que permitían satisfacer a los ladrones del mar, mientras que la causa persa ganaba adeptos. Patroclo de Babilonia, siempre amplio en sus impresiones, afirma que por aquel entonces incluso Farnabazo y Datames tenían problemas para tratar con Memnón en privado.

Si bien es la única fuente que apoya esta loca teoría, conviene no subestimar la impresión de Patroclo acerca de que en Mitilene el soldado de fortuna rodio no fingió ninguna enfermedad. A su juicio, el comandante del Egeo había empezado a ser sutilmente envenenado con gran eficacia hasta una oportuna intervención que acabó con la desaparición de un hermoso eunuco que había sido visto en el camarote de Memnón. Sea como fuere, tras su mágica recuperación que muchos pensaban un simple ardid, el rodio no recibía a nadie si estar escoltado por veteranos de su entera confianza, nativos de su isla. Tampoco probaba ninguna comida o bebida previamente a ser catada por su servicio personal.

La muerte de Proteas supuso un durísimo golpe para Anfótero y Hegéloco, entusiastas y voluntariosos creadores de una improvisada flota. Pese a los éxitos, parece ser que el propio Darío desconfiaba de las tripulaciones fenicias y chipriotas a sus órdenes, siempre oscilantes al menor síntoma de debilidad. En una coincidencia asombrosa, los mensajes de Olimpia de parlamentar con el bando persa llegaron acompañados de otra escandalosa traición que oscureció la decisión de Alejandro una vez era el dueño del campo de batalla de Issos: marchar a Egipto.

Monóftalmos

Marsias de Pella es uno de los pocos autores que dio detalles sobre la infancia de Alejandro de Macedonia habiendo sido testigo presencial de los mismos. A diferencia de su querido hermano Antígono el Tuerto, más incluso que las armas, se sentía llamado por la crónica, razón que hace sus descripciones de las acciones de su célebre pariente una fuente básica. Pese a los aprietos del contraataque persa, el veterano general supo sostener con audacia las líneas de suministro de los invasores.

Sin poder dudarse de su amistad con Alejandro, es una de las pocas plumas que sucintamente habla de la ejecución de Alejandro el Lincéstida en vísperas de la batalla de Issos. Su rápido cautiverio y ejecución tras la tortura supervisada por Hefestión eran un tema tan delicado que sorprenden poco las invenciones posteriores. Yerno de Antípatro y hombre que gozaba del respeto de Parmenión, fue su fantasma el que explica la tensa reunión de un bando que debía sentirse vencedor tras haber puesto en fuga a Darío y la familia real persa.

Bien informados de aquellos acontecimientos en la distancia, tanto Antígono como su hermano tuvieron que informar de la triste deserción de Hárpalo, otro miembro del círculo de máxima confianza del rey macedonio. Nervioso por las noticias de la enfermedad del soberano tras su baño en Tarso e inquieto por el bloqueo, se decidió a hacer una oferta irrechazable al bando enemigo. Una gran cantidad de fondos bajo la promesa de que su amigo Taurisco y él podrían marchar hasta el Ática para ser tratados con honores.

Fruto de su quebradiza salud, Hárpalo no podía ostentar cargos militares, pero era una presencia querida y su deserción supuso otro derrumbe emocional para el vencedor en el Gránico e Issos. Aristóteles en persona dejó agudas reflexiones sobre aquella amistad traicionada que desdecía muchos de sus principios. La facilidad de los fugados en trabar contacto con el adversario escenificaba que las tornas estaban cambiando en el Egeo.

El carisma de Antígono entre sus tropas era inmenso. Cercano a la cincuentena, había pertenecido a la élite de generales que incluía a curtidos hombres de guerra como Parmenión. El Tuerto no veía con agrado los insultos que recibía su camarada de manos de estudiantes tan inútiles con la espada como Calístenes, siempre malicioso hacia la vieja guardia macedonia. Dueño y conquistador de Celenas, ocupaba una posición geoestratégica imperdible para una eventual retirada.

De hecho, los rumores de la ejecución del Lincéstida, la extraña detención de un tal Sisines y la huida de Hárpalo fueron tragos difíciles de digerir para el nutrido cuerpo de veteranos a su mando. Después de haberse sentido invencibles en todos sus enfrentamientos a campo abierto, su fortuna había empezado a cambiar. Marsias, en una posición delicada, procura describir a su hermano fuerte y plenamente leal, si bien sus palabras traslucen la profunda inquietud y desconfianza acerca de qué iba a ocurrir.

No solamente había espías de Darío entre sus filas. Se rumoreaba que Crátero usaba a una atractiva concubina para sonsacar información de Filotas, el primogénito de Parmenión. Otros hablaban de los pajes a quienes Hefestión controlaba hasta en el más ligero de sus pasos.

Sagazmente, Ptolomeo ocupaba una posición intermedia robustecida por Pérdicas.

Tiro

Amintas debía fiarlo todo a un único golpe. Desertor macedonio que no podía esperar un trato mejor en caso de ser capturado que los superviviente del Gránico, motivo que le hizo ser cauto frente a las decisiones de Darío. El Gran Rey estaba agradecido al papel de Timondas y pareció ablandarse por el afecto que el hijo de Mentor había mostrado hacia uno de los pocos supervivientes de las purgas alejandrinas hacia su linaje.

Con un par de miles de mercenarios, recibió órdenes de marchar hacia Egipto. Las noticias de que los vencedores en Issos se dirigían allí eran desconcertantes, la clase de maniobra que al audaz y joven invasor protagonizaba normalmente. Cuando era esperable que persiguiera a Darío hasta el final, tomó la decisión de hacerse con una provincia rica del poderoso imperio que siempre había mostrado resentimiento hacia el poder de la ocupación persa.

Al parecer, Timondas había hablado a Amintas de los días de su progenitor al servicio del faraón Nectanebo. Relatos que habían dejado honda huella en el otro joven, quien propuso al Gran Rey marchar para reforzar al hábil sátrapa Mázaces. En algunos mentideros se rumoreó que Amintas únicamente pretendía hacerse con el poder en tierras del Nilo, si bien la intuimos como la clásica calumnia de las fuentes griegas hacia un personaje visto como renegado para su cultura.

Bien abastecidos desde el Pelusio por la flota de Memnón, gobernador y mercenarios estaban en disposición de plantear un enfrentamiento a los recién llegados. Corrían rumores asimismo de generosos donativos procedentes de templos epirotas hacia el orá-

culo de Siwah. ¿Pretendía realmente Alejandro dominar aquel escenario o era solo una falsa ilusión para Darío?

Poco convencido de las explicaciones dadas por la muerte del último miembro de los Lincéstidas, más allá de unas extrañas y confusas cartas, además de testimonios arrancados bajo el potro, Parmenión obedeció las instrucciones de tomar Damasco. Por aquellos días, el general se hacía acompañar a todos los lugares por Filotas, uno de los más indignados por aquella presunta conjura que había acabado con un noble macedonio pasado por las sarisas bajo acusaciones de conspirar contra su señor.

Convencido de poder batir a Darío en un nuevo enfrentamiento, Alejandro comparía con sus íntimos que le dejaría reclutar un nuevo y gigantesco ejército que destrozaría con la misma contundencia de las otras ocasiones. No obstante, para lograrlo debía tomar Tiro. Bien asesorado por los mejores ingenieros que habían sido contratados en los días de Filipo, arrancó un asedio donde la audacia de atacantes y defensores no conoció límites. Celosos de su independencia, los tirios tuvieron que aceptar la tutela persa, si bien esa superioridad naval les permitió sobrevivir los meses decisivos. Autofrádates, considerado los Ojos del Rey, recibió instrucciones de Memnón para apoyar en todo lo posible a los sitiados, además de un ventajoso acuerdo de alianza con Cartago.

Acompañado en todo momento por el adivino Aristandro, Alejandro dio ejemplo a sus hombres en las construcciones y los ataques hasta el punto de ser herido de suma gravedad.

La Paz de los Reyes

El encuentro entre Olimpia y Memnón de Rodas es uno de los que más elucubraciones

nes han generado entre generaciones de novelistas. Indiscutiblemente, ambas personalidades se conocían desde los días del exilio del rodio tras la sublevación de los sátrapas. Sin embargo, hasta donde nos he permitido conocer, podrían haber tenido un buen conocimiento el uno del otro o apenas haberse tratado en la corte de Pella.

En todo momento, debe recordarse asimismo que el jefe mercenario no podía tomar ninguna determinación sin consentimiento del Gran Rey. De hecho, era Darío quien ansiaba la paz y cada vez se mostraba más desconfiado ante figuras emergentes como Maceo, a quien había nombrado guardián de Babilonia. Memnón cada vez sentía mayor confianza ante los problemas que se detectaban en Grecia, especialmente cara a los atenienses.

Contra opinión de Caridemo, el soberano Aqueménida quería acabar con aquel difícil conflicto dando unos más que generosos términos para los invasores. Conservarían su dominio sobre las ciudades conseguidas tras la batalla del Gránico, si bien los persas preservarían su influencia en enclaves como Halicarnaso. Quitándose una presencia que siempre la había incomodado, Olimpia consiguió la promesa de que Filipo Arrideo casaría con una de las hijas de Orontóbates, fusionando así ambas dinastías en la importante ciudad.

Las negociaciones de Eubea dieron lugar a la célebre Paz de los Reyes, todavía hoy estudiada como un modelo de diplomacia y objeto de fascinación para la genealogía. Incluso Alejandro tuvo que transigir a su postergada condición de hombre casado y prometerse con la princesa Estatira, hija del mismísimo Darío. En las ceremonias celebradas en la propia Babilonia, Hefestión fue el Compañero más distinguido al enlazar con Dripetis. En una divertida anécdota, Sisigambis, la abuela de ambas, pensó que el hijo de Amíntor era el monarca por su altura y distinguida apariencia, algo que pareció divertir mucho a un Alejandro, quien estaba sumido en una profunda melancolía desde su fracaso a los muros de Tiro donde, de cualquier modo, volvió a dar muestras de un enorme ingenio como asaltador de murallas.

Acostumbrado a cumplir sus órdenes con suma eficacia, Hefestión fue el primero de los macedonios en ayudar a aquella mescolanza de élites. Dripetis dio a luz, nueve meses después de la boda, a un hermoso muchacho que sería conocido como Patroclo de Babilonia. Las crónicas recordarían que, de su madre, como buena persa, aprendió a no mentir nunca. De su padre, a quien apenas conoció, se decía que había heredado una gran apostura y capacidad de fascinar a Alejandro, si bien mostró un mayor don para suscitar menos envidias que su progenitor al estar adornado de mayor humildad.

Memnón, quien había perdido a varios de sus hijos en el Gránico y a su sobrino Timondas, pudo ver a Eteocles y Fraates, jóvenes muchachos fruto de su unión con Barsine, comprometidos con la aristocracia de Macedonia. Concretamente, el mayor fue dado Adea, hija de la formidable Cinane, descendiente de los ilirios. En una historia fascinante, fruto de esa unión surgió una princesa guerrera llamada Eurídice que consiguió durante un periplo de su gobierno la independencia de su territorio.

Extractos de las memorias de Patroclo de Babilonia

Más allá de los recuerdos de mi madre, quien siempre guardo un gran respeto a su difunto esposo, apenas tengo constancia de haber conocido a Hefestión. Partió muy joven, no habiendo yo cumplido siquiera los tres años de edad. Imagino que para él estar con su nueva familia persa palidecía frente a la oportunidad de volver a cabalgar junto con Alejandro, ansioso el rey macedonio de nuevas conquistas.

Una campaña que, por una vez, no tendría lugar en suelo asiático. Se trataba de vengar la muerte del hermano de su madre, Alejandro de Epiro, y acudir en socorro de las ciudades helenas en territorio itálico. Sea como fuere, las relaciones entre tío y sobrino se habían enfriado en los últimos tiempos. Durante mi estancia en Pella, supe de boca de la propia Olimpia que había fundadas sospechas de que su hermano había estado en tratos con Hárpalo y Taurisco.

El tesoro apareció muerto al poco de establecerse los acuerdos de la Paz de los Reyes. En su finca del Ática se habló de suicidio, pero a ningún galeno escapaba la extraordinaria obstinación que, en ese caso, habría mostrado por lograr su objetivo. Se habló de un feroz agriano que había sido visto por la zona y que era un veterano del asedio de Halicarnaso. Ni siquiera en la confianza y amistad que tuvimos con el paso del tiempo, me atreví nunca a preguntar a Alejandro sobre la cuestión. En ocasiones, frente a una copa de vino no lo suficientemente aguada, el mejor amigo de mi padre evocaba con pena a la figura de aquel amigo a quien él había distinguido pese a sus impedimentos para entrar en combate. No había que ser excesivamente observador para entender que le seguía doliendo.

Por aquellos días, Calístenes afirma que Alejandro había cambiado varios de sus hábitos. Lucía una barba que le asemejaba bastante en estilo a Filipo, algo raro en él. Asimismo, envió una encantadora carta a Memnón de Rodas solicitando el apoyo de algunos de sus hacedores de mapas para trazar correctamente su misión de apoyo y desembarco en el sur de Italia. Tanto el rodio como Darío estuvieron sumamente felices del tono de la misiva y que el demonio de la guerra pusiera sus miras en otro lugar.

La campaña fue un éxito tan colosal que pasará mucho tiempo hasta que otro general la iguale. Aristóbulo afirma que eran las mismas virtudes mostradas en el Gránico o Issos, pero potenciadas con una mayor cautela y menos soberbia. De hecho, Alejandro llegó a comparar aquellos preparativos con la labor que había tenido Lanice, su nodriza para cuidarle. Una hermosa metáfora de cómo calculó hasta el mínimo detalle minimizar sus pérdidas y aumentar las del enemigo.

Era, además, una victoria que necesitaba sobremanera para oscurecer los turbios asuntos de Macedonia a su regreso. No importaba las ciudades que conservaba de los persas y sus generosos tributos, tampoco las distinciones de amistad que le hacía Darío. Aquel fracaso carcomía sus sueños. En un acto absolutamente impropio de él, durante la primera noche en su regreso a Pella hizo quemar su cuidada copia de La Iliada.

Realmente, la guerra civil que se avecinaba tuvo poco de homérica. Fue un conflicto de tíos contra sobrinos y padres frente a hijos. Entrañables amistades se convirtieron en mera ponzoña. Dripetis, mi madre, siempre lamentó el destino de muchos de aquellas familias macedonias que habían servido con lealtad a Darío y fueron abandonadas a su suerte. Tal era el precio de la paz y resultó oportuno el accidente donde Amintas terminó ahogado en el Nilo tras un accidente de su embarcación. Mázaces siempre había sido un sátrapa hábil.

Incluso Antípatro terminó desesperado ante algunas de las medidas. El fantasma de Alejandro el Lincéstida, su yerno, se interponía entre el antiguo regente y el monarca al que ayudó a colocar en el trono. De hecho, sensatamente tuvo la prudencia de mandar a su joven hijo Yolas con Casandro, confiado de que su lejanía y buenas actuaciones contra los tracios protegerían al muchacho. El veterano tuvo una reunión secreta con Parmenión y Filotas donde se habló mucho de aquella cumbre que terminó con mi padre supervisando la tortura del Lincéstida.

En una ocasión, el comandante Memnón me habló de las pesadillas que provocó en Mentor la tortura de Hermias de Atarneo, quien sufrió los sofisticados métodos de arrancar confesiones del temido eunuco Bagoas. El curtido rodio había visto muchas cosas en los campos de batalla y él mismo no era un ejemplo de lealtad a una causa, pero haber sido quien capturó al tirano y lo llevó a ese estado dejó una impronta en él. Me preguntó si en mi padre, Hefestión, hubo similares dudas o, como siempre que cumplía una tarea para Alejandro, no cuestionó ninguna de las órdenes dadas.

Cuando conocí Pella, me pareció un palacio triste en comparación con Susa o Ecbatana. Con todo, hubo de ser una melancolía adecuada para el odio transmitido por aquel banquete donde Alejandro terminó asesinando en una pelea a Filotas. Ambos hombres se odiaban desde el primer exilio del hijo de Filipo, pero nadie pudo imaginar que los excesos del vino llevarían a aquel punto. Las viejas acusaciones de la conducta de Parmenión en Issos fueron demasiado para el hijo del viejo general, quien, según Ptolomeo, fue escoltado por varios Compañeros para no decir algo de lo que se arrepentiría. Eso dice el hijo de Lagos, pero Atarrias me señaló que no hubo ningún aviso y que aquella acometida con lanza no era únicamente la de un hombre borracho, sino de alguien que quería vengar una afrenta.

Una noche de vergüenza que le enemistó con Parmenión, el fiel lugarteniente de Filipo que le había protegido durante su ascenso al trono, incluso a costa de mirar a otro lado durante el crimen contra Atalo, el rival de Alejandro. Si en el pasado Calístenes se burló del timorato carácter del anciano estratega, la alianza entre Antípatro y Parmenión fue casi más de lo que pudo soportar Alejandro.

La batalla del paso de Tsangon no añadió gloria al hombre de las grandes victorias. Parmenión se había hecho fuerte pactando con los ilirios y recibió el respaldo de Cinane. Contaba con un grueso de veteranos, algunos de ellos protectores del monarca en el pasado. Antípatro prohibió la presencia de Casandro. De receloso ante su hijo, ahora lo veía como la oportunidad de perpetuar su linaje incluso si él moría en combate. Estaba seguro de que el obstinado mucho evitaría que se extinguiera su sangre y apellido.

Aristóbulo dibuja a Parmenión en su caballo pidiendo a Zeus que permitiera al más apto para gobernar Macedonia que saliera vivo de aquella carnicería. En realidad, el hombre de confianza de Filipo estuvo cerca de cosechar la mejor victoria de su carrera. Frente a la mejor caballería del mundo, la que el propio Filotas había mandado, sorprendió reforzando su ala más débil con un movimiento de pantalla que llevó a sus viejos camaradas a sorprender a los Compañeros. Murieron Pérdicas y Crátero, junto con muchos centenares más y el propio Ptolomeo sufriría desde entonces una cojera constante.

Dos cosas salvaron a Alejandro aquel día. La lealtad de su centro formado por epirotas y la gallardía de los mercenarios helenos mandados por Darío, fiel a sus acuerdos y siempre ansioso de tener a su antigua némesis como aliado. El desastre se rozó en varios momentos de no haber sido por la oportuna intervención de Clito el Negro. Demóstenes, siempre malicioso, habló de la extraña conducta del ala izquierda de Antípatro. En dura pugna, sí, pero el antiguo regente estaba conteniendo a los agrianos. Resultan extrañas las descripciones de un cronista tan fiable como Marsias. Un presunto desorden y el error en una de las trompetas del ejército llevaron a una extraña y precipitada retirada donde Antípatro resultó muerto intentando contener a sus soldados de una victoria que todavía era posible.

Cuando ya éramos discípulo y maestro, amigos pese a la distancia de edad, sí quise saber de boca de Alejandro, el hombre a quien mi padre veneraba, que hubo de verdad en aquellas acusaciones. “Siempre luché por la gloria. En Tsangon luché por sobrevivir”. En el elevado listón que se ponía a sí mismo como estratega, aquella fue una mancha extraña, un triunfo conseguido sobre antiguos aliados. Ordenó enterrar a Parmenión con honores y corrieron tenebrosos rumores sobre qué hizo Olimpia con el cuerpo de Antípatro. Dicen que el vencedor lloró desconsolado cuando vio a Héctor, el último de los hijos de Parmenión, atravesado por una sarisa.

Llegó la paz con la espada y viajar a combatir a pueblos como los romanos fue su manera de reconciliarse con una nueva generación. Allí le siguió mi padre, eternamente fiel, junto al almirante Nearco y los amigos que seguían vivos. La campaña fue un éxito y todavía hoy abundan en Tarento las estatuas de ambos. Incluso encontró a Taurisco, hombre poco fiable con grandes historias que contar y extraños acuerdos entre Hárpalo y Alejandro de Epiro. El oro había desaparecido, pero la cabeza del traidor quedó expuesta por los propios samnitas, sus anfitriones hasta que descubrieron que era poco inteligente exponerse al hijo de Filipo y Olimpia.

El resto es muy conocido. Calístenes de Olinto nos habló de Praxes Alexandrou, las gestas del audaz comandante cuya red logística le permitió tener las máquinas de asedio precisas para asolar a la prepotente Roma. Sus legiones se mantuvieron durante semanas, pero terminarían cayendo como lo hizo Tebas en el pasado. Hubieran cedido antes de no haber sido por la desafortunada muerte de Hefestión mientras inspeccionaba las posiciones. Igual que Aquiles, Alejandro se refugió en su tienda, no quiso hablar con nadie y fue presa de la peor cólera.

Comprendo absolutamente que el Senado llegase a dudar de su pueblo sobreviviría a aquello. Sagazmente, los romanos mostraron instinto de supervivencia. Puede que hubiera

quemado los versos de Homero, pero resonaban en su memoria. Patricios distinguidos se presentaron como Príamo para suplicar su compasión. Todos lloraron, pero solamente uno lo hacía por el mejor de sus amigos. El tratado de alianza quedó sellado y Antígono I Monófalmo supervisaría las guarniciones y adiestraría a aquel nuevo aliado en técnicas militares. Marsias afirma que las legiones fascinaron a Alejandro y estaba deseoso de verlas en acción con las sofisticaciones que ansiaba incluir.

La Oikūménē miraba paralizada al conquistador renacido. Alejandro volvió a afeitarse la barba, como aquella persona que ha expiado un pecado. Al poco de su éxito, falleció Memnón de Rodas. Odiado por la nobleza persa, Darío vio aquello como un mal augurio. Había sido su mercenario el rodio la clave para desbaratar la temida invasión. Sin embargo, Alejandro honró su palabra. Casi pareció que guardaba un extraño respeto por su antiguo adversario. Escribió a los palacios y también a almirantes como Farnabazo dando el pésame, además de solicitar su ayuda para los planes poco favorables a Cartago, potencia africana a la que quería castigar por su actuación en Tiro. Aquella fortaleza donde el impacto de un proyectil en las costillas por poco acaba con su vida y le hacía no poder conciliar nunca el sueño adecuadamente.

Darío se entusiasmó, como le solía suceder cuando Alejandro le trataba como a un igual. Entonces el macedonio solicitó mi presencia, ansioso de conocerme según decían. Demóstenes, siempre malicioso, estaba poco interesado en ponderar mi habilidad musical con la flauta o mi destreza en la lengua griega, pronto corrieron maledicencias en la Asamblea ateniense sobre los impúdicos juegos del tirano sobre mi joven cuerpo. Nada de eso fue verdad, pero estoy seguro de que, cuando llegaron a los oídos del conquistador, Atenas dio los primeros pasos para desaparecer de la Hélade.

Conocí a un hombre extraño a inquietante, si bien era de igual manera imposible no querer contemplarle. Sus heridas de guerra eran muchas y el dolor de sus heridas una marca que le enorgullecía. Pronto, con la única excepción de Clito, era una de sus presencias más solicitadas. Creo que ante mí buscaba dar la mejor versión posible, la que pensaba permanecería en el recuerdo de Hefestión, si es que en el Hades nos es posible conservar el recuerdo de las personas que amamos. Cuando caía en noches de insomnio y abundante vino, daba órdenes a El Negro para impedir que le viera. Yo, por aquel entonces, le culpaba de la muerte de mi padre, algo que él adivinó nada más ponerme la vista encima, como si no pudiera esconderle nada de mi pasado, presente o futuro.

Puso sumo esmero en darme a los mejores educadores y era tan paciente como amable contestando las insistentes cartas de mi madre. Con algunas mujeres podía sacar un lado dulce y encantador, casi de hijo predilecto. Comprendía su preocupación, pero insistía en la importancia de ejercer como tutor de mi persona. Trajo a Teofastro para mis clases personales, todavía dolido de algunas frases desafortunadas de su maestro Aristóteles sobre el pueblo persa. Pese a haber querido conquistarnos, solía mostrar fascinación por los dominios Aqueménidas y nunca consentía ningún descrédito a mi persona de ningún cortesano o embaajador griego.

Los mapas sobre Cartago que ponía en su tienda de mando estaban hechos con el cui-

dato propio de los servidores de Memnón de Rodas. Alejandro los había heredado y, como por desgracia pude comprobar, ansiaba otras cuestiones de la vida del mercenario rodio. Barsine fue quien me acompañó en el viaje a Macedonia y prolongó tanto su estancia que daría luz a un hermoso bebé llamado Hēraklēs que vivió apenas unas semanas. La diferencia de edad pareció importar poco al soberano de Pella, si bien era innegable que la hija de Artabazo era una de las damas más sofisticadas de su época. Con todo, creo que había algo en el mejor amigo de mi padre que quería poseer aquello que había sido de Memnón, el hombre que, más incluso que Caridemo, Farnabazo o Agis, había propiciado la Paz de los Reyes, terminó que él odiaba.

Eteocles y Fraates, con los que trabé una hermosa amistad, procuraban evitar el incómodo tema, máxime cuando Alejandro se cansó de su nuevo juguete. Barsine regresó a Susa, presa de las maledicencias de la aristocracia persa. Dripetis la protegió en todo lo que pudo y Artabazo consiguió para ella un digno matrimonio con el almirante Nearco, realmente honrado de poder estar en un navío que había tripulado su admirado comandante en jefe. Jamás sintió nada por él, aunque quizá Barsine jamás se emocionó por ninguno de sus maridos o amantes, si bien ejecutaba su papel con una perfección que nadie habría podido superar.

Ni siquiera el éxito de Anfótero contra la flota púnica le complació por más de una noche. Malicio que, al haber sido el triunfo de uno de sus almirantes, no lo terminó de sentir como propio, a pesar de que era su inteligencia estaba detrás del éxito. Sin importar mis lecturas metódicas de Jenofonte y Tucídides, jamás me fascinaron las cuestiones militares, hecho que no era óbice para admirar a un genio en el culto a Ares. Cuando Alejandro exponía sus ideas al alto mando, su confianza, audacia y carisma parecían embriagar a su auditorio con una sensación de invencibilidad.

Arrancado el orgullo de Cartago, logró convencerme de seguirle hacia su peregrinaje tantas veces pospuesto al oráculo de Siwah. Por aquel entonces Olimpia ya había muerto y no le vi verter ni una lágrima por ella. Sin embargo, algo murió en él con la epirota. Durante mucho tiempo, su progenitora le reprochó haber permitido los desmanes de Cinane. ¿Por qué no la aplastó por sus tratos con Casandro? En el fondo, la sentía como una hermosa Penteselea, un alma gemela de su corazón de Aquiles. Le divertía en secreto verla prosperar y convirtiendo a su prole en auténticas amazonas.

Solamente yo supe todas las preguntas que hizo a aquellos sacerdotes del oasis, tan ansiosos de complacerle. Los asesinos de Filipo. En todos los años que estuvimos juntos, nunca llamaba padre a su predecesor en el trono. Únicamente, Filipo. Así se expresaba con Clito cuando recordaban días antiguos como la batalla de Queronea. A veces, parecía recordarlo con afecto y admiración. En otras, su lengua resultaba viperina y sacaba a relucir el lado más ácido y descorazonador. Los paralelismos que sus veteranos creían ver entre padre e hijo eran algo que utilizaba para ganar el afecto de la tropa, pero no le complacían. Cualquiera que conoció al conquistador, era consciente de su temor a las deidades y el pánico que le provocaba la pena por el parricidio. No obstante, ¿y si él creía la historia de Olimpia sobre su condición de semidiós que nada debía al rey de Macedonia?

Las purgas que hizo o consintió contra familias como la de los Lincéstidas eran una

Sobre todo, Cleopatra Eurídice era un espectro con un bebé que le recordaba su lado más oscuro. Aristóteles, hombre sagaz, resumió todo el asunto como el rencor amoroso de Pausanias. Una explicación demasiado directa y conveniente que anulaba preguntas incómodas.

En mi fuero interno, yo le habría recomendado mirar más hacia el horizonte que ese pasado que llevaba tatuado. Observé la manera en la que Ptolomeo recogió el anillo de regente. Solamente la más ciega amistad, la que Alejandro solía profesar a los suyos, debió impedirle darse cuenta de que aquel hombre ambicioso podía ser mil veces más peligroso que Antípatro, un administrador leal hasta que la situación entre ellos fue insostenible. Incapaz de volver a montar a caballo por culpa de los soldados de Parmenión, el hijo de Lagos quería probar su valía en la política, seduciendo y comprando voluntades.

Existen múltiples opiniones acerca de sus últimos actos. Con todo, creo que al rey de Macedonia le importaba poco qué sucediera una vez él no estuviera. Permitted crecer a Ptolomeo, mientras cada vez desatendía más a su prole con Estatira. Ocasionalmente, reparaba en mí y parecía ansioso de distinguirme sobremanera, hasta el punto de que llegué a temer por mi carrera una vez no tuviera aquel manto protector. Si bien la hermosa Cleopatra, digna heredera de Olimpia en cuanto a regio aspecto, era un alma amable, el resto del círculo del mejor amigo de mi padre era la oscuridad más absoluta oculta bajo una fría sonrisa.

Me adentraba a la edad adulta cuando sucedió el asunto de Atenas. La hora en que Demóstenes pagó sus viejas deudas con Alejandro. Un cobro tan brutal que sus pagos se extendieron a toda la ciudad, aquella cuna de civilización tan renombrada por sus filósofos. El orador creía ser astuto, mientras que el rey de Macedonia solamente quería dejarle tirar del hilo para tomarse la venganza de sus tratos con Memnón de Rodas. Además, siempre hubo rumores de un comentario malicioso de Demóstenes a Olimpia en su célebre entrevista. Que le susurró el político a la reina de Epiro quedó entre ellos, pero estoy seguro de que Alejandro lo sabía.

Agis de Esparta quedó sorprendido, pero encantado de aquella oferta. Destruir a un adversario tradicional y repartirse los pedazos mientras el eficaz ejército macedonio hacía el trabajo sucio. Resultaron conmovedores las embajadas persas, la lucha diplomática por evitar a una masacre en Grecia. Resultó en vano. Los propios actos de Demóstenes y las hábiles mentiras de los agentes del rey habían determinado que caería El Ática. Una revancha incubada desde la Paz de los Reyes.

Nunca vi tanta barbarie. La cabeza de Demóstenes quedó expuesta para el espanto de la Asamblea. Peucestas, un atractivo oficial que iba ganando adeptos en el poderoso ejército, tuvo el honor por parte del propio rey de llevar el estandarte sagrado que habían tomado de Troya a aquella victoria nada gloriosa. Atenas quedó purificada bajo un fuego que hacía palidecer al de Jerjes. Muchas familias quedaron despedazadas, reducidas a la esclavitud u obligadas a dispersarse. Pude hablar con el antiguo almirante Cares antes de que este, sensatamente, decidiera quitarse la vida. Derrotado siempre contra Filipo, el anciano estratega vivió una segunda juventud con la oferta de Memnón.

Cares tenía ricas posesiones en Eubea, un generoso destino que Caridemo y el líder rodio le proporcionaron por su valiosa ayuda. Ahora, era consciente de la terrible venganza que iba a propiciar Alejandro. Me recomendó hablar también con Caridemo, el cual había visto cumplido su antiguo anhelo de ser señor de la Tróade. Aunque no le resultaba simpático, mi condición le obligó a recibirme y confesar sus temores. Había pasado demasiado de la Paz de los Reyes, Darío estaba cada vez más enfermo y era cuestión de tiempo que el viejo anhelo del conquistador no volviera. ¿Por qué desde que Antígono hizo los primeros entrenamientos estaba tan obsesionado por mejorar a su forzoso aliado romano? Sus riquezas obtenidas a costa de Cartago hacían más factible que nunca costear la empresa mejor que la primera vez que pisó suelo asiático.

El antiguo mercenario de Eubea se hallaba convencido de que, sin Memnón, nada podría detenerlo. Años atrás, durante una visita al valle de Zelea, los dos habían coincidido. Con malicia, Caridemo quiso saber quiénes habían sido los tres mejores generales de la Historia a ojos de Alejandro. Ciro el Grande, Filipo y él mismo, contestó sin un ápice de nerviosismo en su voz. Muchos sátrapas vieron un detalle de mal gusto aquella falta de modestia. En cambio, el soldado de fortuna heleno, divertido por la afirmación, quiso saber qué habría dicho el macedonio de no haberse visto obligado a retirarse por la flota de Memnón.

Sin ninguna vacilación, Alejandro puso sus fascinantes ojos sobre su antiguo enemigo. Vi a muchas personas fuertes quebrarse cuando hacía eso. Caridemo no fue la excepción. “En ese caso, me habría puesto por delante del mismísimo Ciro”. Era esa la daga del rodio que nunca había podido perdonarse. Sin importar sus muchos éxitos posteriores o la creación de una nueva Atenas a su imagen y semejanza, suerte para Aristóteles que no vivió para verlo, sentía que la Paz de los Reyes le hurtaría su lugar en la posteridad, aquella fama como el nuevo Aquiles que le hizo quemar los versos de Homero que adoraba.

Supe que en nuestro último banquete era el último favor que me pediría. Tal era soberbia que, como en las noches de confesiones, sabía que no podría negarme. Su hbris era de tal dimensión que me juzgaba un nuevo Hefestión capaz de coger la espada y acompañarlo a tomar Persia, incumplir su tratado y llegar hasta la India, no sin antes doblegar a los escitas. No importaba que ya hubiera hablado por mensajes secretos con Casandro y Yolas. Tampoco el veneno exacto que no dejaría rastro. Hasta el final no supe si lograría subyugarme.

Como persa, estaba acostumbrado a no mentir nunca. Por ello, esta obra contará con todo detalle los pasos que me llevaron a acabar con la vida del mejor amigo de mi padre...

PÁGINAS
NEGRAS:

PRODUCCIÓN
LITERARIA



Poesía

ENCUENTRO

Quedamos en terrazas frías.
Fumamos sin prestar atención a cómo
nos va;
reconocemos un gesto, una expresión
que nos conecta, nos repite lo que
somos.
Recordamos a nuestros padres
como si hubieran ocupado nuestros
cuerpos vivos,
escondidos en alguna parte de ellos,
y se rebobinaran a sí mismos
hasta que muramos.

Alfonso Larrea

Relato

La Criatura strikes again III.

El suelo era oscuro, como un cristal opaco y brillante; y las paredes mezclaban paneles rojos y negros. En aquella sala había dos ascensores, uno frente a otro, que se abrieron a la vez. Yo iba sola y frente a mí, en el otro ascensor, estaban ellos. No sé de dónde subían, ni siquiera puedo saber de dónde volvía yo, pero los tres vestíamos de etiqueta. Él llevaba un smoking y ella un espectacular vestido negro que realzaba más que nunca su atractivo. Enfrente estaba yo con un smoking de raso, sin pajarita porque la camisa se me abría hasta el escote.

Él: ¡¡¡Jajajajaja!!!- reía y fumaba.

Ella: Siempre lo hace... pero hoy ha subido radiante. - le advirtió - ¡No te muevas! - dijo mientras me fotografiaba.

Es posible que los tres subiéramos del mismo lugar. En todo caso, las sonrisas dejaban ver que, esa noche, cada uno vivió algo. Sólo nos encontramos al final de todo y cada uno planteó su historia como quiso.

Lo único que nos unió fue un mismo espacio y una telepatía cósmica que se activó cuando sentimos que ya había pasado todo lo que tenía que pasar. Nos encontramos en dos ascensores paralelos, amanecía y salimos de la sala. Ella en medio, él a su

izquierda y yo a su derecha.

Irene Juárez, *La Criatura*.

Nota de la autora: Fin de la serie *La criatura strikes again*, inspirada en la lectura de *Los dolores del mundo* de Schopenhauer (1850) durante los otoños de 2011, 2016 y 2020.

"(...)Un incesante dolor se convierte en un pensamiento que se apodera de nuestro espíritu y de nuestra memoria. Si el recuerdo doloroso se vuelve insoportable y llega hasta a dominar al individuo, la naturaleza angustiada se abisma en la locura (...)".

Schopenhauer.

Relato

El día que dejamos de jugar

Patricia Crespo Ruiz-Cabello.

Apenas había amanecido. El sol se postraba glorioso y mastodóntico ante mis llorosos ojos, y una brisa fresca azotaba mi melena revolviéndola a lo loco. La luz comenzaba a inundar las calles de una ciudad muda, apagada y repleta de secretos; secretos que sólo ella conocía y que para muchos sería mejor olvidar.

El estruendoso sonido de un autobús urbano me despertó del estado de ensimismamiento en el que me hallaba. Para bien o para mal, lo que viví aquella noche fue real, pero era mejor mantenerlo como eso, como un secreto más anclado en la acera de un barrio que me vio perderme entre sus calles de papel mojado.

En el bolsillo de la chaqueta de aviador que encontré en un viejo mercadillo a las afueras del pueblo al que solía acudir para obtener provisiones, guardaba como oro en paño la dosis de ese día, del último día. Lo palpé por fuera para cerciorarme de que no me la habían robado y que, al menos durante unas horas, podría permanecer en ese ansiado estado de calma al que mi cuerpo se enclaustró.

– Buenos días– se pronunció el chico que siempre se encargaba de abrir las puertas de la cafetería a la que los más madrugadores acudían cada mañana.

No me pronuncié, tan solo le ofrecí un gesto de cordialidad y me senté en el suelo a la espera de recibir la llamada que tanto ansiaba. Pasaron los minutos y nada.

– ¿Todo bien?—insistió el chico de ojos azules que reflejaban la calma del mar.

– Sí. Estoy esperando a un amigo.

– ¿Una noche larga?

– Una noche más.

En su expresión se dibujó la conmiseración y el espanto. ¿Quién era exactamente la chica que había frente a él y por qué la vida parecía pesarle tanto? Una imbécil empeñada en echarlo todo a perder, hubiese sido mi respuesta.

El joven se adentró en el bar y se dispuso a preparar los primeros cafés de la mañana. El olor a tostadas recién hechas y los sonidos de las cafeteras me trasladaron a un nuevo estado de éxtasis. Echaba de menos aquella vida, la de la gente corriente, la de quienes no se pierden durante el camino, la de quienes aún conservan la fe, la de quienes luchan por algún sueño, la de quienes aún se aferran a la vida y rehúyen de la muerte.

– ¿Tienes fuego?—le pregunté a una señora de mediana edad con el pelo trenzado. No parecía ser peligrosa.

Me miró de reojo y desvió la mirada hacia el supermercado que había frente a nosotras. 24 horas abierto, pude leer con algo de dificultad.

–¿Quieres algo de comer?

Aquella pregunta me desconcertó completamente. En mi cartera había dinero suficiente para otra dosis e incluso para comprar la carne más cara del mercado. ¿Qué le hizo pensar a aquella desconocida que la calle era mi refugio?

–No, gracias, estoy bien.

–Te lo digo en serio, sé lo que es estar en esa situación y no puedo irme a trabajar viéndote así.

–¿Así como?

–Bueno, ya sabes.

Me levanté de un brinco y con odio en la mirada crucé la avenida y busqué un lugar seguro, un lugar en el que nada ni nadie pudiera observarme, donde pasar desapercibida fuera posible.

Ya había amanecido por completo. La boca del metro estaba abarrotada, cientos de coches se paseaban a gran velocidad por la carretera mientras otros optaban por desplazarse a pie. Yo, mientras tanto, permanecía sentada en la entrada de un antiguo bar abandonado desde hacía tiempo. De allí nadie me echaría.

La intensidad con la que el sol bañaba con sus rayos el hormigón del poyete en el que me encontraba echada provocó una reacción casi inmediata en todo mi cuerpo. Debía volver a casa, al fin y al cabo, ya eran más de las 9 de la mañana y el tránsito en las calles aumentaba por momentos.

Estaba a sólo unos doscientos metros del majestuoso piso en el que tenía la oportunidad de residir. Mi hogar, un hogar con unas vistas inmejorables envidiadas por cualquiera, pero que nunca supe apreciar. Quizá porque el dolor no sólo surge donde duele o existe la ausencia, sino también donde la vida nace a borbotones. Cada uno decide cómo concluir su historia, por egoísta que parezca.

Una vez en casa, me miré al espejo y el asombro se adueñó de mí, me consumió por completo y tuve que buscar cobijo entre las sábanas; me quedé hecha un ovillo y respiré hondo. Y es que esa no era yo. Esas arrugas no me pertenecían.

¿Cómo es posible que diez años hayan transcurrido en apenas un par de horas? ¿Acaso aquello era real o fruto de mi imaginación?

Quise pensar que se trataba de la segunda opción y que cuando volviera a la realidad, tras superar los efectos que la dosis que ingerí aquel día provocaron sobre mí, mi rostro seguiría siendo el mismo de siempre.

Pero la ingenuidad no es más que un fantasma que se viste de ilusión para alejarnos de lo agrio del momento, una falsa ilusión, una estúpida forma de hacernos creer que siempre estaremos a salvo. Pase lo que pase.

Tranquila, no pasa nada. En un rato todo volverá a estar bien. Simplemente, confía. Me dije a mí misma con los ojos llorosos y un brillo inusual en mis pupilas.

Debía salir de allí, abandonar mi habitación y encontrar respuestas en algún lugar, por recóndito que fuera. Y es que esas cuatro paredes repletas de recuerdos y pinturas que algún día significaron algo para mí, habían comenzado a ahogarme. Ya ni siquiera en mi propia habitación me sentía a salvo, ni siquiera en casa. Quizá ya no tuviera un hogar.

Y me acordé de ti, y de ella, y de él, y de nosotros, y de lo que fuimos y siempre soñamos; me acordé de mi infancia, de los muñecos a los que daba vida con un poco de imaginación, de las noches viendo la tele hasta caer derrotada por el cansancio, de los viajes en familia y de los días que tanto merecieron la pena; me acordé de mis ilusiones, de mis ambiciones y sueños caducos, de los abrazos rotos que llegaron a tiempo para sanar los pedazos de un corazón moribundo, hecho añicos; me acordé de mi infancia, de mi adolescencia y de parte de mi juventud; me acordé de todo aquello que un día dotó a mi vida de algún sentido; me acordé del día que dejamos de jugar... Y cómo duele apreciarlo todo ahora desde una perspectiva tan corroída y rota, pero sobre todo letal; y cómo duele saber que la niña que siempre lloraba al recibir visita en casa, hoy la busque entre el silencio que se esconde en la calle; y cómo duele saber que nada de lo que me hizo ser quien fui hoy se mantenga en pie. Pero llegó el momento de crecer, de madurar y orientar el destino hacia un punto fijo. Lástima que me haya perdido

en el camino.

Quizá recordar sea, al mismo tiempo, la forma más bonita y cruel de hacernos pensar en el ayer. Pero, a veces, y sólo a veces, es necesario echar la vista atrás para comprender el origen del hoy y de todo lo que nos acompaña.

En fin, de repente, había envejecido otros cuantos años y ya no sólo eran arrugas lo que vislumbraba en el espejo. No entendía el porqué de aquello, ni siquiera el porqué del rumbo que había decidido tomar por mi propia voluntad.

Sobre la mesa, junto a una bolsa precintada, se encontraba mi perdición. Tan apuesta como siempre, tan letal como siempre. Y no, no había encontrado aún el modo de escapar de ella y de sus tenebrosas garras. Y, entonces, caí, caí de nuevo y me entregué por completo a su ardua voluntad.

Me marchó. Me dije a mí misma tras comprobar la batería del móvil. No tardé más de media hora en acicalarme y cerrar la entrada de un portazo. Necesitaba respuestas y estaba dispuesta a encontrarme con ellas.

De modo que abandoné mi portal con la clara intención de dirigirme hacia un lugar que siempre me había causado intriga: la pequeña tienda de libros antiguos que se encontraba al torcer la calle a la izquierda. Me apetecía respirar y sentir el olor de unas páginas amarillentas y carcomidas por el paso del tiempo, pues quizá allí encontraría la respuesta a por qué había comenzado a envejecer tan deprisa y sin previo aviso. A fin de cuentas, qué mejor que un libro para comprender qué es el paso del tiempo, marchitarse, apagarse... Ellos son los únicos supervivientes intergeneracionales, el nexo entre un anciano y un recién nacido, la mirada atrapada entre los que llegan y los que parten. Sólo ellos nos ven envejecer eternamente.

La librería desprendía, desde varios metros de lejanía, el acogedor olor de las páginas que esconden nuestros motivos, miedos y respuestas. Una sensación de la que no pude deshacerme ni aun estando allí, inmersa entre los lomos de libros que habían soportado y observado tanto que sólo la amnesia puede hacerte huir de ellos.

Me interesé por un par de títulos, aunque debía gestionar mi tiempo y centrarme en aquel que me concediera una respuesta clara. Pero en ese instante, mientras meditaba acerca de las razones que me habían llevado hasta allí, unas mujeres vestidas de negro se aparecieron ante mis cristalinos y abatidos ojos.

No comprendía el porqué de su presencia, pero tampoco el de mi forma tan cruel y acelerada de envejecer. ¿Y si en ellas se encontraba la respuesta?

Y, efectivamente, una de ellas lo hizo, me mostró un libro titulado “El día que dejamos de jugar”. En su interior no había capítulos, ni siquiera palabras, o, al menos, más allá de las que mostraban el nombre de la editorial y la fecha de publicación. Pero supe que era el indicado, aquello que estaba buscando.

– No hay mayor enemigo que el que escondes dentro – me susurró al oído. Pero, ¿a qué se refería exactamente? ¿Se trataba de un simple consejo o de una advertencia?

¿Quería decir aquello que el origen de mi decadencia no era otro que yo misma? La respuesta, como era de esperar, no sería fácil de hallar.

Hojeé el libro sin prestar demasiada atención a las imágenes que observaba, pero todas me recordaban a alguien, a mí. Eran mis brazos repletos de sangre seca, mis ojos llorosos, mi mandíbula desencajada, los muñecos con los que un día tuve la suerte de jugar, las excursiones del colegio, las meriendas de pan con chocolate, los abrazos atrapados en un suspiro que no llegaron a tiempo...

– ¿Quién eres? – le pregunté a la señora vestida de negro que me susurró al oído.

–La pregunta es ¿quién eres tú y qué te estás haciendo?

Su respuesta me dejó completamente helada, aniquilada, abatida. ¿Qué estaba haciendo conmigo misma? Y de manera inconsciente deslicé la yema de los dedos por mi necrosada piel. Pude sentir las arrugas, el modo en que se apelmazaban unas sobre otras y los pliegues que se dejaban entrever tras tanto llanto reprimido.

Había vuelto a envejecer. Mi aspecto se asemejaba más al de un enfermo terminal que al de una joven en pleno descubrimiento de sus verdaderas inquietudes. Pero lo cierto es que no comprendía nada... ¿Por qué en menos de un par de horas había envejecido de aquella manera?

–Me lo llevo. ¿Cuánto es? – le dije al señor de barba canosa y pelo crespo que había tras el mostrador.

–Tres euros. ¿Tarjeta o efectivo?

Sacudí mis bolsillos con la esperanza de escuchar el sonido de unas cuantas monedas impactando entre ellas, pero nada. Me lo había gastado todo en la última dosis.

–Tarjeta, por favor.

Al salir de la librería fui consciente de que no sólo mi piel había envejecido. Apenas podía flexionar las rodillas y mi paso se había desacelerado notablemente. De repente, me había convertido en una anciana. Pero las señoras vestidas de negro seguían ahí. A mi lado. Aún no se habían marchado, ni tenían la intención de hacerlo. Una de ellas, con la que aún no había tenido la oportunidad de cruzar palabra alguna, se escondía bajo la penumbra de un pañuelo bordado con siluetas de ángeles y otras figuras bíblicas. Lo cierto es que su aspecto era espe-luznante, capaz de amedrentar hasta al más valiente.

Decidí cambiar el rumbo de mis pasos con la intención de despistarlas y comprobar si

realmente me estaban siguiendo. Y así era. Nada más torcer levemente mi torso hacia la izquierda, ambas hicieron el amago de girar su cuerpo en esa dirección. ¿Qué querían de mí?

Finalmente, me hice a la idea de que me acompañarían en todo momento. Pero su presencia no iba a modificar mi rutina en absoluto. Una parada en un banco para liarme un cigarro y proseguir con el camino. Una parada que, como siempre, se prolongó más de lo esperado.

Junto al tabaco, en un pequeño chivato que había adquirido un color rosáceo, se encontraba otra de las dosis a las que no podía resistirme. La vi tan apuesta y galante que no pude evitar corromperme y caer rendida a sus pies.

No importaba en absoluto que aquel no fuera el lugar más apropiado para disponer en línea recta la perdición que guardaba en mis bolsillos. Que hubiera niños a escasos metros jugando, gritando, ignorando la sangre que emanaba de sus rodillas y demostrando lo hermoso que es vivir sin que la vida duela; tampoco fue motivo para cohibirme. Al contrario, lo deseé más, con más fuerzas y ganas que nunca. Quería machacarme y humillarme a mí misma, demostrarme que lo que empezó siendo un juego ya había acabado conmigo.

Y es que al igual que el resto de mi condición, me dejé embelesar por sus mentolados labios de comisuras desgastadas, por sus manos de porcelana y ojos de cristal, por su encanto y elegante forma de seducir, por el modo en que sus mejillas se sonrojan cuando una mirada queda clavada en lo opaco de su rostro, por su sencilla forma de arder, por la sutileza con la que te consume, por la forma en que su boca pronuncia promesas que jamás fueron ni serán ciertas. Y, en definitiva, por todos los infiernos que la acompañan.

– En breve comenzarás a sentir un hormigueo en las piernas – me advirtió una de las señoras de negro.

–¿Por qué?

–Lo sabes bien. Porque estás envejeciendo. Y lo seguirás haciendo. Y ni tú misma podrás reconocerte en el espejo, a no ser que decidas dejarlo ya.

– ¿El qué?

– Lo sabes bien, querida.

Lo primero que pensé es que esas dos señoras eran fruto de mi imaginación, pero su persistencia y prolongación en el tiempo me hicieron creer que quizá fueran más reales de lo que imaginaba y que su presencia tan solo era una advertencia. ¿Por qué les importaba que estuviera arruinando mi vida? ¿De qué me conocían?

Y entonces me adentré en las páginas del libro que hacía unos minutos había adquirido. Seguía oliendo a viejo y aquello me resultó entrañable, casi tanto como los muñecos *playmobil* que pude observar en la página treinta y dos. Ojalá volver a esos días en los que soñar era posible.

Aunque por un momento lo hice, pude perderme entre instantáneas que desprendían olor a naftalina y a la humedad del trastero del apartamento de la playa, que daban vida a los lienzos que imaginaba sobre mi cabeza antes de ir a dormir, a las monstruos debajo de la cama y también a los que se escondían en el armario, a la crema de cacao que untaba sobre una rebanada de pan, a las discusiones por ver quién se hacía con el poder del mando del televisor, a las carreras en el patio del colegio defendiendo unos colores imaginarios, a los días en los que la casa no estaba vacía porque papá, mamá y ellos aún vivían conmigo, a aquellos años en los que la abuela aún me preguntaba qué tal estaba.

La dosis comenzó a hacerme efecto y toda aquella nostalgia se apartó de mí por completo. En cierto modo sentí un gran alivio, pero, por otra parte, fui consciente de que tan solo estaba huyendo, que desde que mis conductas me arrastraron a ello la huída se había convertido en mi mayor aliada. Y yo que siempre pensé que fui valiente.

– A tomar por culo – vociferé cerrando el libro bruscamente y lanzándolo sin piedad al aire.

Las señoras vestidas de negro me miraron absortas. Mi reacción fue desmedida, absolutamente, pero el estado en el que me hallaba me impedía discernir lo correcto de lo meramente vulgar. Era cuestión de estados.

– ¿No había nada mejor para leer? ¿Algo con letras y no solo dibujitos? – les reproché sin ni siquiera dirigirles la mirada. Preferí centrarme en el cogollo de hierba que debió caer de mi bolsillo minutos antes.

–Fuiste tú quien lo eligió. En el camino se te ofrecen diferentes alternativas, pero sólo tú eres quien decide con cuál se queda – sentenció la señora de negro con la que aún no había tenido la oportunidad de hablar.

Llevaba razón. Todas las malas decisiones que había tomado a lo largo de mi vida fueron fruto de mi propia elección. Si me encontraba en aquella situación, tan solo era a mí a quien podía culpar. Decidí que, desde ese día, desde el día en que todo mi mundo se quebró, nunca volvería a jugar.

Rehabilitarse para encontrarse.

Aquel día, ese del que hablo como el inicio de un final, estuvo precedido por una de mis rutinarias visitas a un centro al que me había acostumbrado a acudir al menos una vez en semana.

– Buenos días – pronuncié al entrar por la puerta principal.

El segurata, un señor robusto que no separaba la vista del monitor desde el que podía controlar todos los puntos del edificio, me respondió con una media sonrisa y me concedió paso hacia recepción. Tuve que esperar un par de minutos, pero allí el tiempo siempre transcurre a una velocidad de vértigo. Nunca falta algún espectáculo en directo que presenciar. La gente que acude a ese tipo de centros y que se encuentra en esas situaciones, se vuelve demasiado agresiva, brusca y picajosa; pero sobre todo, triste. Ninguno sonrío. O mejor dicho, ninguno sonreímos.

Aparentamos falsa felicidad, falsas sonrisas. Nada más allá de lo que nos permite el último estado de éxtasis, pero la ira nos mueve por dentro. En fin.

– ¿Tienes cita? – me preguntó amablemente el señor que se escondía tras la ventanilla.

–Sí. A la una. Llego puntual – le respondí con una falsa y tímida sonrisa.

–Siéntate un momento, ahora te llama la enfermera. ¿Traes la muestra de orina?

–Sí.

– ¿Y el carné de metadona?

– También. Aquí lo tengo.

–Genial. En nada te atienden.

Me senté junto a un señor que aparentaba unos cincuenta años, pero que no debía superar los treinta. En su rostro pude ver dibujada la decadencia, el dolor, los cientos de intentos fallidos por salir adelante y la desolación. No nos conocíamos, pero estábamos unidos por un mismo destino, por una misma fatalidad. Teníamos tanto en común.

Me detuve a analizar su cuerpo sin mucho descaro. Por suerte, estaba demasiado ocupado arrancándose las costras de los brazos. Demasiados pinchazos en muy pocos días, pensé al analizarlo detenidamente. Pobre, no se merecía aquello. Quizá yo tampoco.

Apareció en la sala una chica, con un aspecto un tanto escandaloso: sin apenas pelo, con la mandíbula desencajada, los ojos rojos, la mirada perdida, el tabique nasal desviado, los brazos consumidos, las uñas negras, la ropa rasgada y unas botas de cuero hasta las rodillas. Se sentó en la fila de sillas que había justo enfrente. Parecía estar un poco mareada o, al menos, desubicada, pero no me quise preocupar por ella. Su aspecto me aterraba, aunque no tanto como el de quienes se me aparecían en la noche. Esos sí que eran mis monstruos. Los monstruos que comencé a ver debajo de la cama.

De algún modo, nunca dejamos de ser niños, tan solo dejamos de jugar.

La enfermera me hizo un gesto con la mano para que bajara a la planta B. Allí el silencio era extraño. Estaba presente en todo momento, como si alguien estuviese tratando de exten-

derlo en el tiempo, pero continuamente se veía alterado por los sollozos y delirios de quienes esperaban con tesón un remedio, una salida.

Como de costumbre, le entregué a la enfermera el autorregistro semanal con los objetivos, rutinas escogidas y dosis consumidas. Ese era, sin duda, uno de los peores momentos del día. Al fin y al cabo, sobre un simple papel con una textura más áspera de lo normal quedaba reflejado lo que estaba haciendo con mi vida y cómo día a día quedaba menos de mí en ella.

– Dijimos que esta semana limitábamos el consumo a cinco días. Y aquí has anotado siete – comentó mientras echaba un vistazo a la hoja que le acababa de entregar. – Tranquila, es normal que sufras recaídas.

Lo que la enfermera no sabía es que había motivos para aquella recaída y que lo que viviría esa noche lo cambiaría todo para siempre. Quizá ya no eran necesarios nuevos retos, al fin y al cabo mi destino ya había escrito su final.

– Será la última – sentencí tratando de interpretar aquellas palabras como una promesa, pero lo cierto es que ya había tomado una decisión, y si de algo estaba convencida es de que no volvería a ese centro.

Abandoné la sala sin ni siquiera levantar la vista del suelo. Sentía una mezcla de vergüenza, culpa, espanto y rencor; en definitiva, un sinfín de emociones que no era capaz de identificar y que habían comenzado a arrasarse con todo. Tan solo deseaba que alguien arrojara una colilla a mi pecho y todo comenzara a arder.

Pero antes de volver a casa, o a cualquiera que fuera mi destino, debía entregar la muestra de orina y solicitarle a mi médico la dosis de metadona para los próximos días. Sin embargo, no lo hice. Me marché de allí sin despedirme, sin detener la mirada en las marcas de guerra de mis compañeros, sin perderme entre la decadencia y sordidez que sólo nosotros podíamos sentir como propia. Me marché sin mirar atrás. Simplemente, me había rendido. Y quien se rinde jamás se rehabilita.

Esa noche.

Lo que sucedió esa noche podría carecer de importancia para cualquier otro mortal, pero en mi caso estaba convencida de que sucedía algo extraño. Sí. Se trataba de una especie de premonición, o tal vez de una simple advertencia. Una advertencia que, como era de esperar, opté por ignorar una vez más. Apenas quedaba algo de mí en ese cuerpo que deambulaba absorto a altas horas de la madrugada, nada además de unos cuantos recuerdos apelmazados que se empujaban entre ellos por ver quién se hacía con el honor de gobernar la cascada de lágrimas que protagonizaría al regresar a un estado de absoluta sobriedad.

Estaba en la calle. Sola, como de costumbre, con la pequeña diferencia de que había estado bebiendo con un par de desconocidos hasta que decidieron marcharse. Sin embargo, para alguien como yo, que ama los peligros de la noche, la absoluta desinhibición, perder el control, descomponerse y arruinarse, aquello sólo era el comienzo de algo mejor.

Cogí el chivato que guardaba en la chaqueta y, mientras me fumaba un cigarro, fijé mi atención en dos borrachos que había justo en la acera de enfrente. Eran de los míos, fue lo primero que pensé. Por lo que me acerqué a ellos y comenzamos a hablar.

No sé cómo, ni siquiera lo recuerdo, pero esa noche dupliqué mi consumo. Y aún así, lo que vi no fue fruto del estado de éxtasis en el que me encontraba. Aquella imagen era tan real como mis manos, como los abrazos en una despedida, como las cenas en familia una noche de diciembre, como las reflexiones en un atardecer. Aquello, simplemente, era real.

Se trataba de una simple fotografía impresa en un libro de diminutas dimensiones. De hecho, era el único libro que había en la casa de uno de los dos borrachos con los que decidí pasar el resto de la noche.

– ¿Pasa algo? – me preguntó tras percatarse de que mi estado de euforia se había convertido, repentinamente, en todo lo contrario.

–Soy yo.

–¿Cómo?

–La de la foto. Esa de ahí, la que aparece muerta por sobredosis, soy yo.

Al principio no supe cómo reaccionar, ni siquiera si aquello era real o fruto de mi estado de intoxicación. Pero, tras pestañear unas cuantas veces y secarme las lágrimas de los ojos con la yema de los dedos, pude comprobar que sí, que esa chica era yo y que algo estaba a punto de ocurrir.

– Bueno, eso qué más da. Olvídate de ese maldito libro, lo encontré cuando me mudé aquí hace unas semanas. Ahora ven que te folle - me sugirió con descaro y sin preocuparse lo más mínimo por mi estado de confusión.

Me negué. Claro que lo hice. Me negué a que sus sucias manos tocaran mi castigado cuerpo, pero aun así se impuso y acabé tendida en la cama junto a un gramo de coca.

– Métete. Ahora lo haré yo.

Obedecí sumisa sus indicaciones y, una vez más, me convertí en su musa, en la chica que elogiaba sustancias que la mataban día a día a cambio de evitar que se ausentara de este mundo antes de tiempo.

Pero él nunca probó de aquella sustancia blanca, pura y cristalina. Tan solo la sostuvo

entre sus manos para introducirla con descaro en mi vagina. Seguidamente, fue una porra lo que pude notar entre mis piernas, y luego sus genitales, y luego un grito ahogado de socorro.

Y, entonces, había amanecido y me encontraba sola en una calle. Desconocía los motivos, pero comprendía los porqués. Esa noche debió suceder algo que me mató de algún modo, que me convirtió en una instantánea impresa sobre un mísero libro de páginas arrugadas.

El día después de medianoche.

Me encontraba sepultada bajo la atenta mirada de las dos señoras vestidas de negro. Y sin que ninguna me lo pidiera, de nuevo, sentí la imperiosa necesidad de abrir aquel patético libro y perderme en una de sus hojas. Concretamente, en la última. Necesitaba saber cómo terminaba aquella historia sin principio, sin diálogos ni personajes. Quizá era sólo cuestión de curiosidad.

Entonces, el libro cayó fulminante al suelo. Algunas de sus páginas se desprendieron del lomo y comenzaron un largo vuelo hacia la infinidad del cielo. Mientras tanto, las señoras vestidas de negro comenzaron a alejarse de mi cuerpo poco a poco, como si se estuvieran desvaneciendo en un sueño extenso y sin dueño.

Me quedé paralizada. No podía creerlo. Debía tratarse de un error, o de un simple parecido. De hecho, comprobé la fecha de publicación del libro y fue ahí cuando la sorpresa se apoderó de mí una vez más. ¿Cómo era posible que un libro que había adquirido en una tienda de segunda mano tuviera como fecha de publicación el mismo día en que nos encontrábamos? ¿Qué estaba sucediendo? ¿Y si sólo era una pesadilla?

Pestañee un par de veces. Las señoras vestidas de negro ya no estaban. Grité, comencé a correr en círculos alrededor del parque, a golpear todo cuanto encontraba a mi paso, a insultar a todo aquel que se cruzaba en mi camino. Y nada. Nadie reaccionaba. Nadie me veía.

¿Qué podía hacer? El desconcierto se adueñó de mí, pero si de algo estaba convencida era de que en ese libro estaba la respuesta. Así que lo cogí de nuevo, lo sostuve con fuerza entre mis manos y clavé mi vista en la última página hasta que una lágrima cayó solitaria y abatida por mi rostro.

Porque aquella era yo. De nuevo yo. La chica de la última página de ese patético libro era yo. La chica que aparecía muerta por sobredosis y con casi cien años de edad en la última página del libro titulado “El día que dejamos de jugar” era yo. La misma chica que protagonizaba el fatídico final del libro que encontré en la casa de aquel borracho. Aquella chica muerta y sin vida era yo.

Ojalá nunca hubiera llegado el día en que dejamos de jugar para siempre.

Microcuento

Quién hablará de nosotras

Quién contará los alfileres de la chaqueta de franela colgada en la percha dormida.

Quién zurcirá los tejidos rotos, los poemas gastados, la maraña de lana en alfombras de colores.

Quién mantendrá el candado con su seguro echado, la llave que abre y cierra todos los sueños.

Quién calentará el hogar con sus canciones inventadas, con las cortinas despejadas.

Quién escribirá las cartas del mañana con trazos de tinta azul como los ojos que me dieron la vida.

Quién buscará mis secretos entre silencios, curará los destrozos que el mundo con ruido vino a pisar despacio.

Quién alimentará mi estómago deshecho de enredos, comida caliente reposando en mi vientre.

Quién cuidará cada noche de las pesadillas que duermen ocultas cada madrugada.

Quién escribirá recuerdos dentro de tu almohada
como bálsamo de sal en tus heridas.

Quién mantendrá viva la llama de la vida en el día a
día.

Quién hablará de nosotras cuando ya no estemos.

Verónica Esquinas

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



FOTOGRAFÍA



NEW JAZZ A BAJAS TEMPERATURAS

JOSÉ LUIS ANDRÉS
(@ESPIRITU_PHOTOGRAPHIA)

José Luis Andrés, nacido en Villanueva de los Castillejos (Huelva) en 1986, es un artista español afincado en Países Bajos.

Aunque trabaja diversos estilos, se ha especializado en fotografía musical, cubriendo conciertos de jazz, rock y otros géneros.

Brian Blade.



Joshua Redman.



Daniel Casimir.



Nubya García.



JD Beck.



GINECEO





BESSIE SMITH: BLUES Y AFROFEMINISMO

María Gago Durán.
Historiadora. Documentalista.

Resumen

Bessie Smith fue una pionera. Aunque no fue la primera mujer negra que grabó un álbum de blues, sí consiguió convertirse en la que mejores resultados obtuvo en términos económicos, por delante incluso de muchos varones. Sus letras, además, son bastante explícitas a la hora de denunciar comportamientos machistas y malos tratos, lo que no deja de ser sorprendente teniendo en cuenta el contexto en el que vivió: los años veinte en el sur de Estados Unidos. Conjugando sentimentalidad, sensualidad y un dominio absoluto de la voz, sentó las bases de lo que hoy conocemos como blues clásico. Fue víctima de violencia de género, vivió (y violó) la Ley Seca, rompió moldes artísticos, abrazó la libertad racial y sexual, haciendo de ella su bandera, y se convirtió en la gran inspiración de gigantes de la música de la talla de Aretha Franklin, Janis Joplin, Frank Sinatra, Billie Holiday o Norah Jones, entre otros muchos.

En este artículo trataremos de acercarnos a la figura de la Emperatriz del Blues, abordando las cuestiones sociales y personales que condicionaron su manera de hacer y entender la música. La conoceremos a través de su vida y, sobre todo, de su obra. En definitiva, este texto no pretende más que rendir homenaje a una mujer con un talento fuera de lo común y que, creemos, debe ser un referente feminista y de lucha por los derechos civiles.

Palabras clave: Bessie Smith, blues, jazz, afrofeminismo, violencia de género, segregación racial, años veinte.

Richard Morgan no lo pudo esquivar. Lo intentó, es cierto, pero no logró evitar que el costado derecho de su coche golpeará con violencia esa inesperada camioneta. Cuando miró a su lado encontró a su amante malherida; la sangre brotaba de su cuerpo con la misma intensidad que su voz sobre los escenarios. Hace rato que Memphis quedó atrás, por lo que volver a pedir ayuda no es una opción. Fue el doctor Hugh Smith el primero en acudir; no le hizo falta un examen muy profundo para saber que aquella mujer estaba gravemente herida.

El sonido cada vez más cercano de la sirena de una ambulancia provocó en los presentes una mezcla de esperanza y urgencia. La llevarían a Clarksdale, ciudad a la que, paradójicamente, se dirigía la pareja accidentada. En el afro-hospital de esta ciudad decidieron amputar el brazo de la mujer, pero ya era tarde; había perdido demasiada sangre y no lograría despertar.

El 26 de septiembre de 1937 moría Bessie Smith, la Emperatriz del Blues.

Sobrevivir en el Sur: 1894-1911

A finales del siglo XIX, el sur de Estados Unidos era una cloaca racista. Pese a la abolición de la esclavitud, la población negra estaba condicionada por la segregación racial y la imposibilidad de acceso a unas condiciones de vida dignas. La pobreza, los altos índices de mortalidad o la estigmatización eran algunos de los principales problemas de un colectivo que, en determinadas zonas, era porcentualmente notable.

La joven Viola Smith aprendió muy pronto que la vida no es fácil y que la infancia acaba prematuramente cuando naces en contextos hostiles. Tras la temprana muerte de sus padres, comenzó a trabajar para mantener a sus seis hermanos y hermanas, quienes no tardaron demasiado en verse obligados a buscar la manera de contribuir económicamente con los gastos familiares. Una de ellas, años más tarde, llegaría a ser *emperatriz*.

Bessie nació el 15 de abril de 1894 (1895, según algunas fuentes) en Chattanooga, Tennessee, en la más absoluta pobreza. Huérfana desde los nueve años, privada de educación reglada y obligada por las circunstancias a mendigar por las calles, pronto aprendió a ganarse la vida junto a su hermano Andrew, cantando en las zonas de la ciudad que no estaban vetadas a la población negra. Entre canciones y hambre transcurrió la infancia de aquella niña que, casi de manera inconsciente, se había rebelado contra la idea del encorsetamiento social de la comunidad afrodescendiente, forzada al ejercicio de trabajos manuales que no eran más que una extensión de los desempeñados en los recientes tiempos de la esclavitud.

La Moses Stokes Company, Gertrude ‘Ma’ Rainey y la libertad: 1912-1919

Bessie Smith quería salir de Chattanooga; su personalidad irreverente, su dificultad para el sometimiento y la crudeza de la vida en el gueto impulsaron a la aún adolescente a buscar la fórmula que le permitiera lograr una forma de vida diferente. Por supuesto, la encontró.

En torno a 1912, con unos 18 años, la joven aprovechó el regreso temporal de su hermano Clarence a la ciudad para pedirle, casi rogarle, que le facilitara una audición en el espectáculo ambulante de vodevil en el que trabajaba como presentador. Tras verla actuar, no tardaron en contratarla, en un primer momento como bailarina, en la que sería la primera compañía musical en la que actuaría: la Moses Stokes Company.

Fue ésta una etapa de descubrimientos: giras, largas noches de fiesta y alcohol, nuevas formas de hacer música y primeras experiencias sexuales. Contó para ello con una estupenda mentora: Ma Rainey, la estrella del espectáculo, conocida como La Madre del Blues. De ella aprendió a moverse en el escenario, a disfrutar cada viaje y cada experiencia y, sobre todo, música. Además, no son pocas las fuentes que apuntan a una posible relación romántica entre ambas artistas; al parecer, la bisexualidad de las dos cantantes está sobradamente contrastada (Kay, 2022).

Smith abandonó la Moses Stokes Company pocos meses después del comienzo de su viaje iniciático, pero todo lo que aprendió con la compañía, especialmente con Rainey, bien

le sirvió en su posterior andadura en la T.O.B.A. (circuito de teatro negro), con quien giró los siguientes siete años por todo el sur del país. No obstante, tuvo la habilidad de adaptar las tendencias e influencias de su mentora a sus propias inquietudes artísticas, creando un estilo personal y genuino, poniendo el foco en la voz en detrimento del espectáculo.

Harlem y la segunda juventud: 1920-1922

Hacia 1920, Smith ya contaba con una larga trayectoria en espectáculos ambulantes por todo el sur del país. Era el momento del cambio. Había llegado la hora de reinventarse, no tanto musicalmente, pero sí profesional y personalmente. Era el momento de Harlem.

Ha nacido el jazz. Una nueva generación de afrodescendientes afinados en los estados del norte mira hacia el futuro con el optimismo pueril de quien aún es joven. La vida nocturna vinculada al arte, la música, la cultura y a la diversión sin pretensiones afloran en muchas ciudades norteamericanas, dotando a la expresión “*felices años veinte*” de un significado mayor al meramente económico. La Ley Seca contribuyó al auge de los locales clandestinos de ocio nocturno, donde quienes querían consumir alcohol encontraban con facilidad bebidas de destilación casera.

Harlem es el paradigma: el barrio neoyorquino de mayoría negra vive en esta época un período de esplendor, convirtiéndose en el refugio de los excombatientes negros que regresan de la I Guerra Mundial y en la cuna del movimiento sociocultural *Harlem Renaissance*, que busca el reconocimiento cultural, social e intelectual de la población afroamericana. En este período, además, los disturbios raciales eran constantes, lo que provocó la estigmatización de la población negra en buena parte del país. En Harlem encontraron amparo y protección; un lugar en el que expresarse

con libertad tanto artística como políticamente.

En este contexto, tal y como expone Buzzy Jackson, “[Harlem] *era el escenario perfecto para Bessie Smith y para las canciones que instaban a la liberación de sentimientos que ella interpretaba. En las décadas posteriores las mujeres abarrotaron los conciertos de Aretha Franklin y Janis Joplin en busca de la liberación y, como apuntó Joplin, se trataba de un ritual que había nacido con Bessie Smith*” (Jackson, 2006, p. 71).

Smith había abandonado el sur, tanto el geográfico como el musical: con los años había refinado su forma de cantar y las letras de sus canciones se alejaban de las temáticas de los clásicos blues de los campos sureños. Consiguió que un porcentaje importante de su público, de quienes asistían a sus conciertos, fuera de origen urbano. Era conocida en todo el país y las entradas para sus espectáculos se agotaban en cada ciudad en la que actuaba.

Primeras grabaciones: 1923

Bessie Smith se casó dos veces, aunque nunca adoptó los apellidos de sus maridos. Su primer matrimonio, con Earl Love, duró poco; la Gran Guerra dejó viuda a la joven artista muy pronto. Su gran amor, sin duda, fue su segundo marido, Jack Gee, con quien compartía el gusto por el alcohol y por las relaciones tóxicas. Se conocieron en 1922, se instalaron en Filadelfia y mantuvieron una relación basada en la violencia y las constantes infidelidades; cuentan algunas fuentes que las palizas que recibía Smith bien podrían haberle costado la vida. De hecho, las letras de sus canciones están repletas de referencias directas a los malos tratos y vejaciones que sufría. Como veremos más adelante, no en pocas ocasiones abordaba el tema desde la rebeldía y el empoderamiento, pues aunque jamás se

autodenominó abiertamente feminista, sí que vivió como tal.

Fue en esta misma época cuando comenzó a buscar un sello que publicara sus canciones. Pese al indiscutible éxito de las actuaciones en directo por todo el territorio nacional, Bessie Smith no realizaría ninguna grabación hasta 1923. Tras ser rechazada por la discográfica Black Swan, Frank Walker, directivo de Columbia Records, se fijó en ella. Como resultado, el 16 de febrero grabó en Nueva York *Down hearted blues*, canción que la coronaría como referente de la música negra y primera gran estrella afroamericana; en los primeros seis meses tras la publicación se vendieron más de setecientas cincuenta mil copias, alcanzando el millón poco tiempo después y convirtiéndose en la primera mujer negra en conseguir semejante hazaña. Tal fue el éxito que el 14 de julio logró llegar al número uno en las listas de popularidad estadounidenses, lugar en el que se mantuvo durante cuatro semanas.

En este primer tema ya trata abiertamente la cuestión de la violencia de género:

*I'm so disgusted, heartbroken too
I've got those downhearted blues
Once I was crazy 'bout a man
He mistreated me all the time
The next man I get has got to promise me
To be mine, all mine.*

Lo logró. La niña huérfana que cantaba en las calles a cambio de una moneda había conseguido salir del gueto, grabar canciones de éxito y ser respetada tanto por blancos como por negros. Con su particular estética y su personalísima forma de cantar obtuvo grandes beneficios que le permitieron acceder a una posición económica más que digna.

Como consecuencia de los buenos resultados, Columbia Records decide grabar dos canciones más en abril de ese mismo año: *Baby won't you please come home* y *Tain't nobody's bizness if I do*. Ambos temas han sido versionados posteriormente por las figuras más destacadas del jazz, el blues y el soul.

Ese mismo año, Smith publica otra de sus más icónicas canciones, *Sam Jones blues*. En ella habla abiertamente de temas como el divorcio y, muy especialmente, de la emancipación femenina: “*I used to be your lawfully mate / But the judge done changed my fate / Was a time you could-a' walked right in / And call this place your home sweet home / But now it's all mine, for all time / I'm free and livin' all alone*” (“*Solía ser tu compañera, pero el juez cambió mi destino. Hubo un tiempo en el que podrías haber entrado y llamar a este lugar tu hogar, dulce hogar, pero ahora es todo mío para siempre, soy libre y vivo sola*”).

*Don't need your clothes, don't need your rent
Don't need your ones and twos
Though I ain't rich, I know my stitch
I earned my strutting shoes*

(*Sam Jones blues*, 1923).

Pero, quizás, el verdadero punto de inflexión en su carrera no llega hasta el 1 de septiembre, momento en el que graba una composición propia, *Jail house blues*, acompañada por el pianista Irving Johns. Con un estilo significativamente distinto a lo que se había hecho hasta la fecha y una interpretación exquisita, Bessie Smith acaba de crear un género musical: el blues clásico.

Referente racial y feminista.

Mucho antes de comenzar la etapa discográfica, Smith ya era una artista exitosa que llenaba absolutamente todos los conciertos y espectáculos que ofrecía. Su personalidad llana y humilde y sus maneras rudas le procuraron la simpatía tanto de negros como de blancos. Sin embargo, gracias a sus discos pasó a formar parte de la vida cotidiana de buena parte de la población afroamericana; sus canciones sonaban en los bares y en las casas de toda familia que pudiera permitirse comprar un gramófono. Era un miembro respetado de la comunidad, un referente que trataba en sus composiciones temas relacionados con los problemas y las condiciones de vida de los afrodescendientes.

Uno de los temas más habituales en las letras de Bessie Smith es la segregación racial y sus consecuencias en la población negra tanto a nivel social como económico y político. La comunidad afroamericana, del norte y del sur, se identificaba con esas canciones interpretadas magistralmente por aquella mujer de Chattanooga que logró salir del gueto.

El final de la Guerra de Secesión (1861-1865) supuso la abolición de la esclavitud en Estados Unidos, pero no logró acabar con la segregación y el racismo imperantes especialmente en los estados del sur. La población negra continuó dedicándose a labores agrícolas y prestando servicio en las casas de las familias blancas. Como consecuencia, la cultura afroamericana impregnó muchos hogares con sus sonidos y ritmos, lo que provocó que buena parte de los blancos sureños se acercaran al blues o al jazz con la naturalidad de quien ha nacido en un entorno multicultural. No es extraño, por tanto, que en las zonas meridionales del país hubiera un porcentaje elevadísimo de blancos que seguían y admiraban el talento de Bessie Smith.

Desde el final de la Primera Guerra Mundial fueron miles - millones, quizá - las personas de raza negra que emigraron de los estados del sur hacia el norte en busca de mejores condiciones de vida; huían del desempleo, de los trabajos precarios, de la pobreza y del racismo y la segregación racial. Este fenómeno, conocido como la Gran Migración, provocó que algunas ciudades del área septentrional se convirtieran en hervideros de la cultura afroamericana. Una de las consecuencias artísticas más evidentes de este proceso fue la evolución temática de las letras de la música negra. En el blues, por su parte, se observa un progresivo cambio desde las canciones que trataban las condiciones de vida y trabajo en el campo a los problemas urbanos, como por ejemplo la búsqueda de empleo en las grandes urbes industriales.

La música de Bessie Smith no fue una excepción en este sentido; evolucionó de letras como la de *Work house blues* (1924), que trata sobre los duros trabajos agrícolas, hasta, por ejemplo, las canciones *Louisiana low down blues* (1924) y *One and two blues* (1926). En ellas, Smith trata las dificultades de los migrantes negros del sur con cuestiones tan variadas como el desarraigo o las nuevas realidades laborales del norte.

*Got a loaded feelin', I can't lose my heavy
load
My home ain't up north, it's further down the
road.*

(Louisiana low down blues, 1924).

*Our love starts way down home
Below the Dixon line
You pick cotton down on the farm
And everything were fine
But things have changed while you stayed
still
You are in the rear
So you have to catch up soon
Or there'll be some changes made.*

(One and two blues, 1926).

Pero no sólo fue un icono de la comunidad negra en general, sino que también se convirtió en un referente para las mujeres afroamericanas, que vieron en Smith un espejo en el que mirarse.

Bessie era una mujer trabajadora, con talento y éxito que además se mostraba con un talante rudo, valiente y rebelde. Cuentan que incluso llegó a enfrentarse a un grupo del Ku Klux Klan en un espectáculo, logrando que se marcharan atemorizados. En sus canciones es frecuente escuchar letras de denuncia de las lamentables condiciones familiares de muchas mujeres, entre las que se encontraba ella misma: víctima de un marido infiel, controlador y violento, bien sabía lo que era el infierno del hogar. En su obra, rompió con el estereotipo de mujer dependiente de un *paterfamilias*, deja entrever su libertad sexual, tratando abiertamente temas como las relaciones extraconyugales, y se aleja de la imagen clásica del amor romántico. *Young woman's blues* (1926) es un buen ejemplo de canto a la emancipación y empoderamiento femenino:

*I'm a young woman and ain't done runnin'
'round
Some people call me a hobo
Some call me a bum
Nobody knows my name
Nobody knows what I've done
I'm as good as any woman
[...]
I ain't gonna marry
Ain't gonna settle down
I'm gonna drink good moonshine.*

“Soy una mujer joven y no he terminado de andar libre por ahí / Algunas personas me llaman vagabunda / Algunos me llaman vaga / Nadie sabe mi nombre / Nadie sabe lo que he hecho / Soy tan buena como cualquier otra mujer” [...] “No voy a casarme / No voy a sentar la cabeza / Voy a beber un buen licor” (Young woman's blues, 1926).

Esta actitud vital, enérgica, libre y empoderada contrasta enormemente con su relación con Gee, su marido. Lo amaba profundamente pese a las atrocidades que soportaba incesantemente, tanto en público como en privado. Las infidelidades mutuas fueron una constante en su relación, tanto como los celos y las agresiones físicas y verbales del que fuera su compañero. Era una relación extremadamente machista y basada en la codependencia emocional. Esta situación, muy habitual en la época, provocaba que la artista fuera irremediablemente contradictoria, lo cual se hacía patente en algunas de sus letras. En este sentido, quizá el ejemplo más paradigmático - por no decir escandaloso - es el de la canción *Yes, indeed he do* (1928): *“Si me pega o me maltrata, ¿qué te importa a ti? / No tengo nada que hacer excepto lavar su ropa / y zurcir sus calcetines y planchar sus pantalones / y fregar el suelo de la cocina”.*

Pese a esta relación de amor tóxico, Smith fue infiel a su marido en innumerables ocasiones. Bien conocidos son sus escauceos lésbicos con diferentes mujeres de su entorno. La primera experiencia homosexual conocida de la artista, como ya vimos, fue con Gertrude ‘Ma’ Rainey, la Madre del Blues, su mentora y gran pionera de este género musical. Se cuenta que su amistad con ella perduró a lo largo de los años y que el cariño y respeto que se profesaban rozaba lo platónico. Pero no fue la única: en 1925 corría el rumor por los tabloides sensacionalistas y entre los círculos más cercanos a la cantante de una posible relación con Gladys Ferguson, quien se travestía y se hacía pasar por varón. Asimismo, era frecuente escuchar rumores sobre relaciones esporádicas entre la de Chattanooga y algunas de sus coristas. Sin embargo, jamás habló explícitamente de estas cuestiones en sus letras, aunque sí podemos encontrar una canción, *Soft pedal blues* (1925), en la que alaba las virtudes de un club nocturno conocido por ser frecuentado por gays y lesbianas.

El gran esplendor: 1924-1929

Hacia 1924, la carrera de Bessie Smith estaba más que consolidada: su popularidad no hacía más que crecer, los grandes músicos de la época ansiaban tocar con ella, era una de las artistas negras mejor pagadas y sus flirteos con el jazz dieron lugar a verdaderas obras maestras. En el período comprendido entre 1924 y 1929 firmó las más grandes canciones de su breve carrera.

Weeping willow blues (1924), *Cold in hand blues* (1925), *Cake walkin’ babies (from home)* (1925), *Yellow dog blues* (1925), *Jazzbo Brown from Memphis Town* (1926), *Alexander’s Ragtime Band* (1927), *Send me to the ‘lectric chair* (1927) o *I’m wild about that thing* (1929), son algunas de sus grabaciones más célebres, en las que se observa la

evolución musical y, en algunas de ellas, su viraje hacia sonidos más cercanos al jazz, materializado en colaboraciones con pianistas, trompetistas y cornetistas procedentes de los circuitos propios de este género.

En enero de 1925, un joven cornetista de jazz originario de Nueva Orleans, Louis Armstrong, conocido en los ambientes musicales afroamericanos por estar revolucionando la forma de tocar, grabó con Bessie Smith una de las canciones más importantes de la artista, *St. Louis blues*. De este tema, Frank Tirro dijo que “*destaca por el extraordinario equilibrio existente entre la interpretación vocal y el solo de corneta. La similitud en la inflexión, fraseo y acento entre Armstrong y Smith aportan una tensión especialísima, que convierte a esta pieza en una de las obras maestras del jazz y el blues*” (Tirro, 2007). Varios años después, en 1929, volvería a grabarla, esta vez sin Armstrong, para la banda sonora del cortometraje *St. Louis blues*, dirigido por Dudley Murphy y protagonizado por ella misma.

Pero no fue ésta la única colaboración entre estos dos artistas. Unos meses más tarde, en mayo de 1925, Bessie Smith y Louis Armstrong grabaron *Careless love blues*. Versionado por Janis Joplin años más tarde, este tema destaca por el virtuosismo que despliegan ambos, consiguiendo una obra redonda convertida casi de inmediato en un clásico del blues.

El declive de una carrera brillante: 1929-1937

En la segunda mitad de la década de los años veinte, la música blues comenzó a interesar cada vez menos al público y, por extensión, a las compañías discográficas. El nacimiento de nuevos sonidos en el marco de la cultura afroamericana fue arrinconando al

género que había surgido en los campos de algodón sureños en la era de la esclavitud. Los tiempos cambiaban y el mercado se hundía.

Fueron días convulsos. La incertidumbre y el pánico podían sentirse, casi tocarse, en el ambiente. Tras cinco jornadas de noticias económicas poco esperanzadoras, ya era oficial: la Bolsa de Nueva York había caído. Significaba la ruina. La ruina no sólo de los hombres elegantes de Wall Street, ni de los grandes empresarios y gentes de negocios; era la ruina para todos. Las clases altas dejaron - temporalmente - de serlo, las medias se arruinaron, las bajas conocieron un estrato social por debajo de la miseria. Corrían como la pólvora las noticias relativas a suicidios, a personas que habían perdido lo poco o mucho que tenían, a familias destrozadas. Las grandes y consolidadas compañías veían ahora cómo se tambaleaban sus aparentemente sólidos cimientos. En octubre de 1929 dio comienzo la primera gran crisis del Capitalismo. Y no sería la última.

En este contexto, Smith no tuvo más remedio que reinventarse una vez más. La caída del mercado de valores arruinó a muchas compañías discográficas y dejó a otras en una situación tan delicada que decidieron prescindir de los artistas que no se ajustaban a las nuevas tendencias musicales de moda. A finales de 1931 Columbia Records rompió su relación con Bessie Smith, quien, a pesar de haber ganado una fortuna a lo largo de su carrera, se encontraba en una situación económica precaria: su extravagante y suntuosa forma de vida, la mala gestión patrimonial de su marido y los altos costes de producción de sus espectáculos llevaron a la artista de Chattanooga a una situación de relativa ruina. Pese al cese de su actividad discográfica, Smith continuó ofreciendo conciertos por todo el territorio nacional, conservando buena parte del público que la seguía desde de sus inicios. Sobrevivió así a la crisis profesional que supuso

el abandono de Columbia y la decadencia de un género que había marcado una época.

Dos años más tarde, en 1933, un joven productor musical recién llegado a Columbia Records y fan de Smith desde sus inicios, John Hammond, trató de convencer a la compañía para que volviera a contar con ella para nuevas grabaciones. Los ejecutivos de la empresa creían que sería un fracaso y que supondría grandes pérdidas que no podían permitirse en los tiempos de crisis económica generalizada que atravesaba la nación. Pero Hammond no se conformó: pagó él mismo la producción de cuatro nuevas canciones para Bessie y seleccionó personalmente a los músicos que la acompañarían. Estas fueron las últimas grabaciones de Bessie Smith, aunque no el final de su carrera.

Continuó actuando, girando e innovando; introdujo en su repertorio canciones más cercanas al jazz y al swing y se adaptó a las nuevas tendencias y realidades sin prescindir jamás de su personalidad y sus orígenes. Su popularidad se mantenía incólume. Las nuevas generaciones de músicos de jazz la admiraban y la seguían, considerándola una figura incontestable de la industria.

La controvertida muerte de Bessie Smith

La madrugada del 26 de septiembre de 1937, Bessie Smith viajaba a Clarksdale con su amante, Richard Morgan, quien conducía por la autopista 61, eje vertebrador del sur estadounidense y cuna de la cultura afroamericana. Venían desde Memphis, rumbo a un concierto que jamás llegaría a celebrarse. Esa noche perdería la vida la Emperatriz del Blues. La tierra que vio nacer la música negra sería ahora el escenario de la muerte de uno de sus mayores iconos.

Tras perder el control del vehículo, Morgan colisionó violentamente con una camioneta. El conductor se dio a la fuga dejando a la pareja gravemente herida. La peor parte se la llevó Bessie: con el brazo derecho completamente destrozado y el costado totalmente aplastado, necesitaba atención médica urgente.

Los cuerpos de Richard y Bessie yacían ensangrentados en el interior de su coche cuando dos aficionados a la pesca, Henry Broughton y Hugh Smith, llegaron a la zona del siniestro. Pararon su vehículo y trataron de auxiliar a los heridos. Aunque Smith era médico de profesión, poco pudo hacer por aquella mujer, aún consciente, que dentro de poco habría de dejar de respirar. Los dos amigos decidieron pedir ayuda en una casa cercana, logrando llamar a una ambulancia que trasladara a los accidentados al hospital más cercano.

La situación comenzaba a ser desesperante; la mujer estaba perdiendo mucha sangre y la ambulancia no llegaba, por lo que Broughton y Smith acordaron trasladarlos en su propio vehículo. Sin embargo, la fortuna no estaba de su lado aquella noche: poco después de iniciar el camino, colisionó contra ellos un coche ocupado por dos personas blancas, resultando también éstas heridas.

Las dos ambulancias llegaron casi a la vez. La primera en hacerlo fue a la que llamaron desde la casa. La segunda, al parecer, había sido avisada por el conductor de la camioneta que se dio a la fuga en el primer accidente. En una de ellas trasladaron a los dos ocupantes del segundo coche a un hospital para blancos, mientras que en la otra atendieron a Bessie Smith y a Richard Morgan. Este punto de la historia es especialmente controvertido porque hay fuentes que apuntan que la ambulancia que recogió a la artista y a su pareja los llevó en primera instancia a un hos-

pital para blancos, por ser el más cercano al lugar del siniestro. Aquí serían rechazados y derivados a uno segregado, lo que podría haber provocado que Bessie Smith se desangrara antes de haber podido ser intervenida. Por su parte, el conductor de la ambulancia, Willie George Miller, de raza negra, desmintió estas acusaciones; contó que se dirigió directamente a un afro-hospital y que Smith ya llegó muerta. Sin embargo, estas declaraciones no concuerdan con el informe médico, donde se especifica que la cantante murió a las 11.30 de la mañana.

Richard Morgan sobrevivió al accidente, pero jamás fue entrevistado por ningún medio ni preguntado por las circunstancias que rodearon la muerte de Bessie Smith. Sin embargo, sí conocemos su versión gracias a las declaraciones públicas del hijo de la artista, Jack Gee Jr., quien desmintió las palabras de Miller afirmando que, efectivamente, su madre habría sido víctima de racismo en todo el proceso, desde el momento mismo de la colisión. La secuencia de acontecimientos, según Gee, sería la siguiente: el doctor Hugh Smith, primera persona en llegar al lugar, se habría negado a subir a Bessie Smith a su coche para evitar que ésta manchara con su sangre la tapicería. Después, cuando llega la primera ambulancia, atiende en primer lugar a la herida en el segundo accidente, por cuya vida no se temía pero que habría sido tratada preferencialmente por su condición de mujer blanca. El segundo vehículo sanitario, por su parte, habría trasladado a Bessie a un hospital para blancos, donde le negaron auxilio, siendo trasladada a otro específicamente para negros, sin dotación y apenas personal. Según esta versión, la Emperatriz del Blues habría muerto esperando ser atendida.

Una tumba sin nombre: 1937-1970

Jack Gee, viudo de Bessie Smith, siempre fue un mezquino. La maltrataba, controla-

ba sus movimientos y su dinero, la despreciaba en vida y también tras su muerte. Pese a haber heredado una importante suma de dinero tras el fallecimiento de su mujer, decidió darle sepultura en una tumba sin nombre. Se desentendió de su memoria y su legado, humillándola y privándola de una lápida que recordara que en ese lugar preciso descansan los restos de Bessie Smith, nacida en 1894 y fallecida en 1937, pionera del blues, icono feminista y símbolo de las luchas raciales.

Lo que no pudo evitar Gee - ni los supremacistas blancos, ni nadie - fue que el legado de su esposa ejerciera una brutal influencia en las generaciones posteriores. Que aún hoy, cien años después de su primera grabación de estudio, las grandes personalidades de la música declaren cuánto deben a la figura de Bessie Smith, tanto a su obra como a lo que representó a nivel social y cultural. Que importantes figuras de los sectores intelectuales y políticos, como Angela Davis, reivindiquen la memoria de quien supuso un antes y un después en la concepción de los modelos de mujer, artista y afroamericana.

Una de las personalidades que más ha puesto en valor la figura de Bessie Smith ha sido, sin duda, Janis Joplin. La artista declaró en múltiples ocasiones la admiración que sentía por Smith. Su influjo podía observarse no sólo en su música, sino también en la forma de comportarse y en su capacidad para romper moldes estéticos y conductuales, lo que la convirtió en uno de los mayores símbolos de la contracultura estadounidense de los años sesenta. Joplin la admiraba, pero no la copiaba; fue capaz de tomar el espíritu y la esencia de lo que significó Bessie y adaptarlo a los nuevos tiempos. Incluso versionó algunos de sus temas, entre los que destaca *Careless love* por el refinado gusto y el respeto con el que abordó la canción.

Janis Joplin no fue la única que tomó

prestados los blues de Smith y los hizo suyos: Ella Fitzgerald, Sam Cooke y otras muchas primeras espadas de la música grabaron o interpretaron en directo temas de la de Chattanooga. Sin embargo, sí fue Janis quien decidió poner fin al anonimato de la sepultura de quien fuera su mayor inspiración.

Cuando Joplin descubrió el lugar exacto de Filadelfia donde se encontraba la tumba de Bessie Smith, supo de inmediato que no debía permitir que aquel lugar continuase siendo una fosa sin nombre, sin el reconocimiento que merecía la mujer cuyos restos allí reposaban. Decidió costear una lápida que recogiese toda la dignidad que Gee le había robado. Por su parte, Juanita Green, vieja amiga de Smith, se ofreció para sufragar la mitad de los gastos.

En agosto de 1970 la fosa de Bessie Smith dejó de ser una tumba sin nombre. Desde entonces, quienes se acerquen al Mount Lawn Cemetery a presentar sus respetos a la Emperatriz del Blues pueden leer en su lápida "*La cantante de blues más grande / del mundo jamás / dejará de cantar. / Bessie Smith / 1895-1937*".



Bibliografía

Espínola, F. (2020): *Blues de gas: enciclopedia de las mujeres y el blues*. Allanamiento de mirada.

Jackson, B. (2006): *Disfruta de mí si te atreves: Bessie Smith, Billie Holiday, Aretha Franklin, Janis Joplin, Tina Turner y las grandes mujeres que marcaron la Historia del Blues*. Alba.

Kay, J. (2022): *Bessie Smith*. Alpha Decay.

Morales, G. (2023): *Damas del blues: madres, reinas y emperatrices*. Milenio.

Tirro, F. (2007): *Historia del jazz clásico*. Ma non troppo.

Vélez, A. (2018): *Mujeres del rock: su historia*. Ma non troppo.

ENSAYO Y OPINIÓN



Calvino y el digitalismo

¿Invadirá Calvino el mundo entero con los dígitos y nos dirá que todo lo carnal es pecado? ¿Incluso los países católicos que no maldicen el cuerpo, sino que lo sacralizan, que no maldicen el pan sino que creen que en él se encarna Dios? ¿Incluso en los países católicos que bendicen el cuerpo y no lo maldicen, ganará el calvinismo con los dígitos cortantes y abstractos?

Quieren eliminar el mundo físico. La Naturaleza toda que late. Los seres de carne y hueso. No quieren que toquemos nada. Deberían cortarnos las manos. Todo lo que se relaciona con los sentidos les parece sucio. Un tipo me dijo que no le gustaban los libros en papel porque huelen. También habría que eliminar el café porque huele.

No lo consiguieron los puritanos calvinistas para los cuales todo lo sensorial es pecado. No lo consiguieron los católicos de acero que clamaban contra el mundo y la carne. Ni los ideólogos sesudos que convertían el mundo concreto e infinito en conceptos abstractos encajados a la fuerza en una ideología. Y ahora lo consiguen estos digitalistas desnutridos.

Pero yo deseo que vuelvan las manos cálidas a tocar cada cosa concreta. A tocar una piel que se estremece de sensibilidad. A tocar un seno erguido, un cuello que se despierta. A tocar el borde de un cabello. A tocar el culo curvo de una diosa de mármol. A tocar unos labios abiertos. Deseo volver a tener mis manos y comunicarme intensamente con ellas. Y palpar la vida del mundo.

Deseo que las manos sientan el agua que fluye. Que recojan asombradas una gota que baja por un cristal. Que se confiese bajo ellas sin culpabilidad una rodilla. Que se aparten las sedas y se asome la tibieza de un cuerpo. Deseo tocar con mis manos hondas la hondura concreta de otro ser, el temblor del mundo vivo.

Deseo que mis manos rescaten otra vez el mundo físico y hondo que quieren robarme. El pulso a mi alrededor que quieren escamotearme. Las deseo en mis ojos y en las orejas de alguien que en silencio me siente. Que mis manos con fuego secreto desvelen el fuego secreto de las cosas.

¿Nos invadirá Calvino desde la Ginebra de los bancos abstractos y nos dirá que todo es pecado? ¿El teatro, la fiesta, la circulación de la sangre? ¿Y quemarán de nuevo a Miguel Servet y a todo el que no esté de acuerdo y a todo el que defienda la vida? ¿Nos lo quitarán todo y nos dejarán sólo los dígitos y los teléfonos móviles?

Vamos camino de eso. La digitalización es como la eliminación teológica del cuerpo. Y nos evaporamos todos porque somos pecado y se levantan hogueras de dígitos por todas partes. Y mi cuerpo concreto de carne y hueso no se puede dilatar con un atardecer concreto

de carne y hueso. Pobre San Juan de la Cruz y su llama de amor viva. La llama se ha convertido en un dígito y el alma en un teléfono móvil.

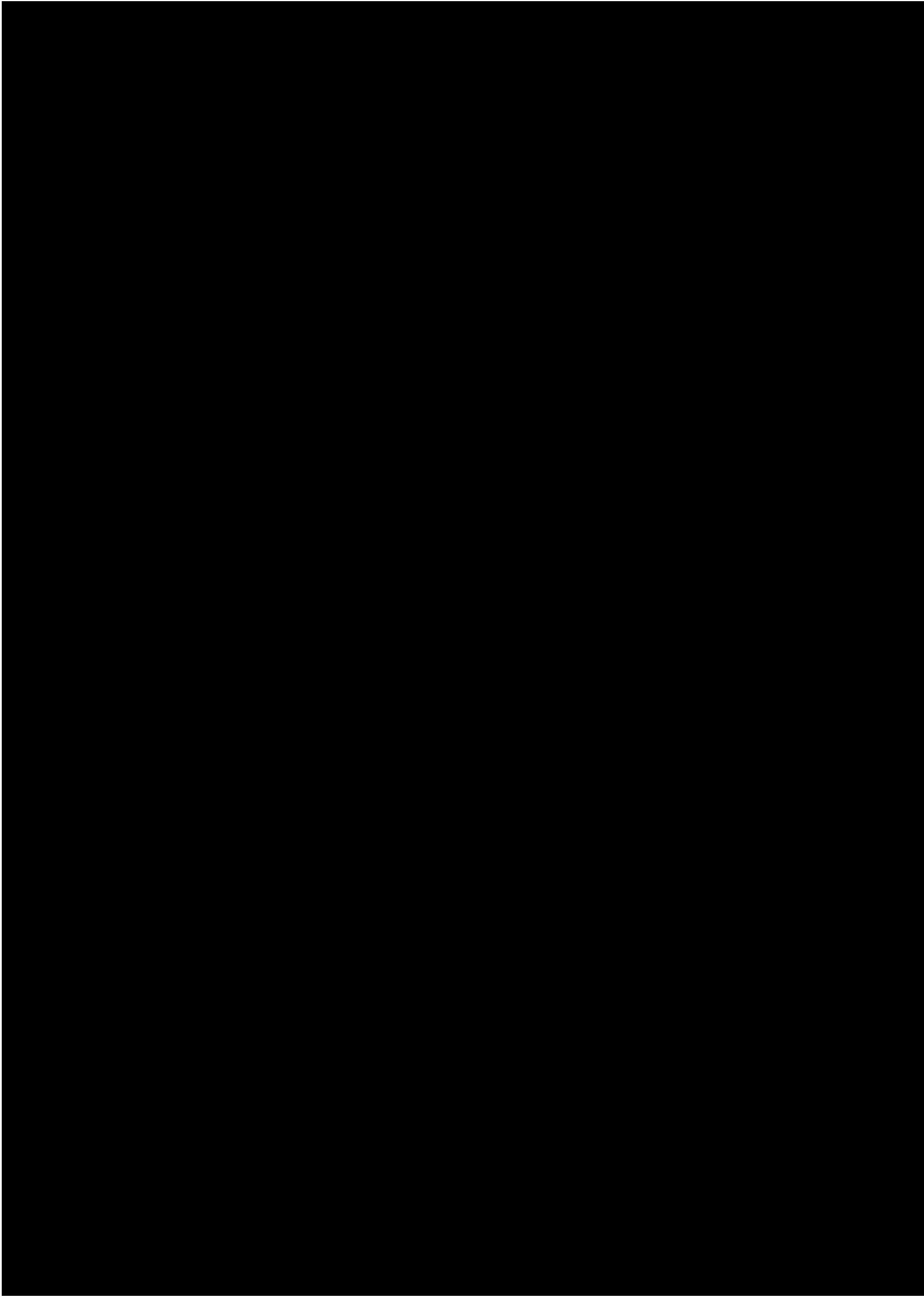
Y encima le llaman salvación a eso y lo quieren imponer a la fuerza. Hablan de brecha digital como si lo digital fuera una gran cosa y el supremo tesoro (del despojamiento). No pueden creer que no creas en ello, porque es imposible no creer en ello, tiene que ser que no lo has comprendido, o no has llegado. Lo digital es la salvación inmarcesible y si no estás de acuerdo es que estás ciego, eres un réprobo, hay que salvarte de ti mismo. Pobrecito, todavía crees en el cuerpo y en el mundo físico, en la piel y en la sensibilidad. Y en la infinitud de gamas del mundo que no están en los dígitos ni en los algoritmos. Pero tú eres un réprobo y hay que salvarte por encima de todo, aunque sea quemándote, o si no ridiculizándote y aniquilándote. Como saben hacer los calvinistas, para los cuales el niño recién nacido que late es un monstruo de maldad.

Por eso me da grima Ginebra, sí, allí vivió Rousseau con sus contradicciones, con sus miserias y glorias, pero libre sin límites muchas veces, sin que nadie domesticara su mente, y dando vueltas sin parar por los lugares y las ideas. Y por las ensoñaciones y los paseos. Pero allí vivía Calvino el enterrador, el mondador de todo, el que lo considera todo pecado menos el dinero, menos los dígitos, el que le quita toda gracia al mundo. Y el teatro y los espectáculos y las risas. Hablaban de que Felipe II de España prohibió la risa, Gonzalo lo menciona en una película por donde vaga Moliere el libre. Pero no me imagino de ningún modo a Calvino riendo. Y ahora se adueña del mundo a través de las tecnológicas. Y de la idiotez artificial.

¿Conquistará el mundo entero Calvino a través de las tecnológicas y nos dirá que lo concreto y carnal es pecado, es algo sucio, es algo condenable? ¿Condenará los crepúsculos y los besos en favor de los números y los dígitos? ¿Nos convertirá a todos en fórmulas abstractas puritanas y limpias de toda concreción, de toda vida? ¿Barrera el mundo entero con todo lo que hay en él para instaurar sólo los dígitos y las fórmulas? ¿Con su puritanismo implacable y su abstracción? ¿Para instaurar el Dios de los teólogos, del dinero y de las cuentas corrientes, en detrimentos del Dios de los místicos y de los arrebatos y de la vida? ¿Nos traerá “el viento helado de Dios” del que habla Arthur Miller en Las brujas de Salem? ¿con el dígito sin carne, la fórmula y el rechazo de la mujer como bruja? ¿Todo el mundo será sucio menos los dígitos sin piel?

Antonio Costa Gómez.

Nace en Barcelona en 1956. Licenciado en Filología Hispánica e Historia del Arte. Profesor y escritor. Ganador de los premios Amantes de Teruel y Estafeta Literaria. Finalista del Casino de Mieres, el Nadal (1994), el Heralde (2014) y el Azorín (2018). Apareció en las antologías Poesía Española Última (Austral, 1983) y Elogio de la Diferencia (Cajasur, 1994). Sus obras han sido traducidas al francés y al rumano. Le gusta Jacqueline Bisset y el vino tinto.





CARIÁTIDE