

CARIÁTIDE

ARTE, CULTURA Y HUMANIDADES

N° 1. ENERO DE 2023



CARIÁTIDES
ENTREVISTA: ALICIA PÉREZ GIL
DE MUJERES Y PULPOS
CLEOPATRA Y DAENERYS
PATRIMONIO DE CÁRDENAS
ROGER RABBIT
MÚSICA Y PROSTITUCIÓN
POESIA
RELATO
ENSAYO
FOTOGRAFÍA



CARIÁTIDE

ARTE, CULTURA Y HUMANIDADES

NÚMERO 1. ENERO DE 2023

Cariátide, Nº 1.
Enero de 2023.

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.

EDITA:

Revista Cariátide.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:

María Gago Durán.

FOTO DE PORTADA:

View of the back and of the profile of another Caryatides (James Stuart y Nicholas Revett, 1787).

ISSN 2952-2951

Córdoba, 2023.

CONTENIDOS

Artículos

- La danza de las princesas: las doncellas y sus ritos en la mitología griega - Juan Carlos Loaysa.

10

- Un Bugs Bunny Noir: Roger Rabbit - Marcos R. Cañas Pelayo.

30

- Un dragón deviniéndose en pulpo. La leyenda del Taishokan y el origen del erotismo grotesco japonés - Antonio Míguez Santa Cruz.

61

- Roxannes, Charlottes y Honky Tonk Women: aproximación a la imagen de la prostitución femenina en la música popular - María Gago Durán.

74

- Cárdenas, una fuente de riqueza para la Educación Patrimonial - Arelys Rodríguez Gavilla.

99

- Vidas paralelas: dos reinas separadas por la ficción - Pablo Crespo Maíz.

119

ENTREVISTA

- Alicia Pérez Gil: El capitalismo es el peor enemigo de cualquier disciplina artística".

132

Páginas Negras: producción literaria

- Poesía: Aproximación teórica a la identidad social - Ignacio Gago.

144

- Relato: Nagoro - Cristina Molina Crespo.

145

- Relato: La criatura strikes again - Irene Juárez.

158

- Microcuento: Las maletas perdidas - Verónica Esquinas.

161

ENSAYO Y OPINIÓN

- Unamuno, el incomprendido - Mikel Etxebarria Dobaran

163

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

- Fotografía: Inframundo y la belleza ignorada - José León.

169

ARTÍCULOS





Foto: : Andrés Alvarado. Fuente: Flickr

LA DANZA DE LAS PRINCESAS:

LAS DONCELLAS Y SUS RITOS EN LA MITOLOGÍA GRIEGA

Juan Carlos Loaysa

Ldo. en Historia. Máster de Profesorado.

Palabras clave: cariátides, doncellas, ritos, danzas, mitología.

Presentación del autor

Desde siempre me han apasionado dos cosas: la Historia y las historias. Durante la carrera, soy Licenciado en Historia, pude profundizar en la mitología griega y en mi pasión por escribir, lo que quedó plasmado en la novela «Las crónicas de Oniria». Esa doble afiliación, a Clío, musa de la Historia, y a Calíope, musa de la Épica, ha sido muy beneficiosa a la hora de narrar los acontecimientos históricos y a dar una base más creíble a mis relatos de ficción. Actualmente tengo una nueva novela en busca de editorial y publico semanalmente entradas culturales: mitología, reseñas, relatos, etc., en mi cuenta de Instagram.

Ahora que me conoces un poco, te dejo con la lectura de la historia de estas princesas tan especiales de la mitología griega.

Resumen

En este artículo nos aproximaremos a las cariátides, las estatuas del templo de Erecteo, en Atenas, a través de la mitología. Para ello, seguiremos los pasos de cinco princesas de la mitología griega tratando de conocer qué personajes eran los que representaban las esculturas del pórtico de

las cariátides. Nos acercaremos a los bailes taurinos de Creta, a las danzas florales espartanas y a las fiestas atenienses siguiendo las historias de estas princesas. Gracias a las fuentes escritas, pero sin perder de vista las arqueológicas, veremos las danzas rituales femeninas, enmarcadas en los rituales de paso de la adolescencia a la vida adulta.
Ariadna, Helena, Ifigenia, los nombres de estas tres princesas resuenan a través de la mitología y han dejado una profunda huella. Caria y Pándroso parecen, a primera vista, menos conocidas. Todas ellas estuvieron ligadas a estos rituales femeninos de bailes y danzas. La princesa cretense danzaba en el Laberinto, mientras que las espartanas, Helena, Ifigenia y Caria, bailaban para Artemisa. Entretanto, Pándroso guardaba el secreto de Atenea en el templo donde se levantará el pórtico de las cariátides.

Introducción

Al hilo del nombre de la revista, Cariátide, pensamos que sería interesante acercarse al origen de estas doncellas de Carias y su historia. De hecho, podemos empezar por definir la palabra. Según la RAE, una cariátide es «una estatua de mujer con traje talar, que hace función de columna». A lo que podemos añadir que representa a una doncella que porta en la cabeza un cesto adornado con flores y mirtos.
La razón de ser de las cariátides hunde sus raíces en los rituales femeninos de paso de la adolescencia a la edad adulta y en las danzas asociados a ellos en la sociedad helénica. Esos rituales tenían una fuerte connotación

mitológica y mágica que las doncellas procuraban seguir. Por ello, en este artículo intentaremos buscar el equilibrio, y una cierta síntesis, entre la tradición mitológico-religiosa y los testimonios escritos, arqueológicos y artísticos que se han conservado. Trataremos de ver dichos rituales a través de las historias de las princesas Ariadna, en Creta, Caria y Helena, en Esparta, y Pándroso e Ifigenia, en Atenas. Dichas historias han sido conservadas en diversos textos clásicos que iremos presentando a medida que vayamos conociendo a las princesas.

Nuestro viaje comenzará en Creta, donde contemplaremos las danzas con los toros de las bailarinas del Laberinto, cómo evolucionaron y qué significaban. A continuación, iremos a Laconia, dónde, tras conocer la historia de la princesa Caria, asistiremos, junto a la joven Helena de Esparta, a los bailes de las doncellas en el santuario de Artemisa Cariatis y los terribles acontecimientos que allí tuvieron lugar. Por último, nos refugiaremos en el templo de Erecteo, donde se encuentra el pórtico de las cariátides, a contemplar la misión de la princesa Pándroso y sus hermanas como portadoras del secreto de Atenea y nos iremos de excursión a Braurón a ver la danza de la princesa Ifigenia con las osas de Artemisa.

Las bailarinas del Laberinto

> *El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan*

> *bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas.* (Homero, Ilíada, XVIII, 590-594).

En estos versos de la Ilíada, Homero nos habla de la princesa Ariadna, cuyo nombre puede significar «la muy pura» o «la luz del padre» (Díez del Corral Correidora, 2007, p. 15-16) lo que cabría interpretar como «la doncella de la luz». Acompañando a la princesa cretense en su historia podremos ver la presencia de las doncellas bailarinas en los rituales taurinos de los que habla el aedo jonio. De hecho, la descripción de la Ilíada de las danzas acrobáticas de la taurocatapsia, los bailes taurinos cretenses, es muy detallada. Nos dice como vestían las doncellas, con sayas y guirnaldas, y como vestían los zagales, con túnicas y dagas (Homero, Ilíada, XVIII, 595-598). Además, señala que bailaban y que dos acróbatas hacían volteretas en medio (Homero, Ilíada, XVIII, 599-606). Si bien es cierto que no hay una mención explícita a los toros, sí que la hay a los bueyes, que el poema interpreta como la dote matrimonial de las doncellas.

En el mito del minotauro, Minos, rey de Creta, desobedece al dios Poseidón y se niega a sacrificar a un toro sagrado. Como castigo a este pecado de soberbia, la hybris, Poseidón hará que la reina Pasífae se enamore del toro y engendre al Minotauro. Sin saber qué hacer, el rey consulta a Dédalo, ingeniero ateniense, quien le propone la construcción del Laberinto.

El poder de Minos llegaba hasta Atenas, donde gobernaba el rey Egeo. Cada año el rey cretense exigía un tributo de

muchachos y doncellas para alimentar a la bestia. Para desesperación del rey de Atenas, su hijo, Teseo, fue elegido para viajar a Creta. Cuando Ariadna, como princesa de Creta, fue a recibir a los tributos de ese año cayó prendada del príncipe ateniense y decidió ayudarlo. Gracias al conocimiento que Ariadna tenía del Laberinto, y al hilo que le había dado a Teseo, este pudo derrotar al minotauro y salir de la prisión victorioso. Ariadna y Teseo partieron de Creta rumbo a Atenas, sin embargo, al hacer escala en la isla de Naxos, las naves atenienses partieron dejando a la princesa abandonada.

Allí la encontraría el dios Dionisio, se enamoraría de ella y Zeus la haría inmortal (Hesíodo, Teogonía, 947-949).

La Historia y los yacimientos arqueológicos nos cuentan que el mito de Teseo y el minotauro es un reflejo del predominio de Creta, la talasocracia minoica, sobre la Hélade continental durante la época Neopalacial (poco después del 1700 a.C.). En este sentido, la presencia de pinturas y frescos cretenses representando las danzas acrobáticas taurinas en diferentes templos palacios del Ática o del Peloponeso llevan a pensar en la extensión de dicho ritual al continente (Serrano Espinosa, 2002, pp. 222-225).

"La Historia y los yacimientos arqueológicos nos cuentan que el mito de Teseo y el minotauro es un reflejo del predominio de Creta"

En el Laberinto del minotauro, identificado en ocasiones con la pista de baile de Ariadna, que

baile de Ariadna que nos describe Homero, se han querido ver las grandes plazas que encontramos en Cnosos y otros lugares asociados a la cultura minoica. Además, aunque no es sencillo diferenciar entre figuras femeninas y masculinas en la iconografía cretense de este periodo, y no hay unanimidad en cuanto a ello, pueden intuirse a las doncellas, las figuras blancas, y a los zagales, las rojas, de los que habla Homero (Serrano Espinosa, 2002, p. 215). Así pues, en la historia que nos narran los yacimientos arqueológicos del templo palacio de Cnossos podemos encontrar esta relación entre las doncellas, los bailes y el toro.

Como nos hace entrever el mito, a la larga, estos rituales irán cambiando. La danza en la que las doncellas saltaban y bailaban con los toros en la pista de baile de Ariadna se transformará en un ritual dionisíaco en el que la princesa, ahora diosa, tendrá un papel central como paso de la juventud al matrimonio.

El rapto de las doncellas de Carias

> *Carias es el lugar consagrado a Artemisa y a las Ninfas, y al aire libre se levanta una imagen de Artemisa Cariátide. Allí, las muchachas de los lacedemonios forman cada año coros, y tienen una danza local tradicional.* (Pausanias, *Descripción de Grecia*, III, 7, 61-63).

Artemisa es la doncella cazadora, la señora de las bestias, la que vive en los límites y las fronteras de la

ciudad. La hija de la titánide Leto estuvo asociada con la luna, en su faceta de Selene, y con los rituales femeninos de paso a la edad adulta. En el Peloponeso, en especial en Lacedemonia, la región donde está Esparta, esta diosa tuvo una importante presencia gracias a sus santuarios fronterizos.

Uno de ellos se encontraba en Carias, cerca de un bosquecillo de nogales, situado cerca de la frontera entre Laconia y Arcadia. El santuario recibe su nombre de la princesa Caria, quien, para huir de Dioniso, fue transformada en nogal por Artemisa. La tradición dictaba que, desde Esparta, las doncellas salieran en peregrinación a estos santuarios limítrofes. Allí llevaban a cabo ofrendas a la diosa y realizaban danzas con cestos de plantas en la cabeza (Suárez Meneses, 2012). Por desgracia, sabemos muy poco del santuario de Carias (Rodríguez Alcocer, 2015, p. 128), la mayor parte de la información procede de otros centro de culto cercanos, como el santuario de Artemisa Orthia o el de Artemisa Limnatis, de cuyos mitos parece haber bebido.

Nosotros nos centraremos en el que tiene como protagonista a la princesa Helena de Esparta, mencionado por Higino en sus Fábulas y narrado por Plutarco en su Vida de Teseo. Según este mito, la princesa, aún joven doncella «que todavía no estaba en sazón de casarse», emprendió una peregrinación al santuario de Artemisa y, mientras «que ejecutaba una danza en el templo de Artemisa Orthia», fue raptada por el rey de Atenas, Teseo, quien ya tenía cincuenta años. Este rapto provocará que los hermanos de Helena, los gemelos Cástor y Pólux, inicien una violenta persecución que terminará con ella de vuelta a Esparta y con nefastas consecuencias para el rey de Atenas (Plutarco, Vida de

Teseo, 31). Allí, con el tiempo, la princesa se casará con Menelao de Micenas, sucederá a su padre como reina de Esparta, será seducida por Paris de Troya y se encontrará en el ojo del huracán de una terrible guerra que desencadenará el final del mundo micénico.

De esta manera, la princesa Helena, cuyo nombre significa «la doncella que porta la luz de Zeus» en un cierto paralelismo con el de Ariadna, será símbolo de las doncellas espartanas y mesenias que danzaban en honor a la diosa de la caza. Aunque Plutarco sitúa la acción en el santuario de Artemisa Orthia, la narración mítica nos parece válida para el situado en Carias. Allí tenían lugar los mismos rituales de danza en honor a la diosa doncella y, allí, se produjeron dos raptos que Pausanias y Vitruvio han dejado recogidos.

Los santuarios fronterizos de Artemisa, aquellos en los que Helena bailaba, fueron un objetivo militar en muchas ocasiones. De hecho, las guerras mesenias que enfrentaron a Esparta con los mesenios (fechadas en torno al último cuarto del siglo VII a.C.), tuvieron un especial impacto en ellos (Rodríguez Alcocer, 2015, p. 134). En el Santuario de Carias tuvo lugar un intento de rapto y violación de las doncellas espartanas que había allí reunidas, ya que el general mesenio «tendió una emboscada a las muchachas que estaban ejecutando danzas en honor de Artemisa en Carias» (Pausanias, Descripción de Grecia, IV, 16, 9-10). El destino de dichas doncellas, siguiendo a Pausanias, tuvo un final feliz ya que fueron devueltas intactas a su hogar tras el pago de un rescate. De esta manera, pudieron evitar el pillaje y las violaciones que habían tenido lugar en el de Artemisa Limnatis (Rodríguez Alcocer, 2015, p. 135).

El segundo rapto al que hacíamos referencia está narrado por Vitruvio en su obra De architectura, siendo el primero que denomina cariátides a las esculturas femeninas del Erecteion. Siguiendo a Merino Gómez (2015, p. 166) podemos decir que esta historia es considerada apócrifa y no encontramos testimonios similares en Heródoto, ni en ningún otro autor. A pesar de ello, nos parece importante traerla a colación.

Vitruvio nos cuenta que Carias se puso de parte de los persas en la segunda guerra médica (480-478 a.C.). Al concluir el conflicto, los atenienses atacaron la ciudad y se llevaron como esclavas a sus matronas. Ellas sirvieron de modelo a las esculturas que soportan el peso del templo como castigo a esa traición (Vitrubio, De arch., I, 1). En este relato hay muchos detalles que no se corresponden con la tradición ritual de Artemisa. En primer lugar, ya hemos dicho que no hay constancia de tal ataque a Carias y, en segundo lugar, las cariátides representan a doncellas y no a matronas. Además, la actitud que reflejan las esculturas es más bien pacífica, no de sufrimiento por sostener el peso de su esclavitud. Lo que esta historia tiene en común con el mito es esa idea del rapto de las espartanas por los atenienses, en claro paralelismo al mito de Teseo y Helena.

De hecho, las historias de las princesas Caria y Helena son el reflejo de otro de los ritos asociados a las doncellas espartanas: el rapto. Es un reflejo de la costumbre de esta poléis por la que el novio raptaba a su prometida, con acuerdo de la familia de ella, y la llevaba a su casa para iniciar la vida en común. Quizá, lo que no esperaban las espartanas fuera que sus santuarios se convirtieran en objetivos militares en las

guerras de su ciudad y que, más allá del rito, fueran secuestradas y utilizadas como moneda de cambio, dándole un terrible significado al mito.

La danza de las osas atenienses

Hablar de Atenas es hablar de Atenea, la doncella guerrera y diosa de la sabiduría. Uno de sus epítetos más conocidos es el de Parthenos, que significa, precisamente, virgen, y bajo esta advocación estaba representada en el templo del Partenón. A pesar de ello, su relación con la guerra, Atenea Promacos, enmarcada en la esfera masculina, impidió que tuviera tratos con los rituales femeninos de paso de la adolescencia a la edad adulta. Estos estaban reservados, incluso en su territorio, a la diosa a la edad adulta. Estos estaban reservados, incluso en su territorio, a la diosa Artemisa. Dicho esto, también es verdad que Atenea no se desentendía de las doncellas del Ática. Más bien al contrario, ellas estaban muy presentes en los rituales de la diosa de su poléis como queda de manifiesto en la comedia de Aristófanes, Lisístrata:

> *Al cumplir siete años fui arréfora, después, a los diez, aletris, moliendo el grano para la diosa. Con vestido azafranado fui osa en las fiestas de Braurón y canéfora cuando era una hermosa doncella, llevando un collar de higos secos* (641-647).

Como vemos, las doncellas atenienses recibían diversos nombres según la edad y la función que tuvieran en el servicio a las diosas. Las arréforas eran las más jóvenes, junto con las alétridas, y servían en el templo de Atenea Polias. Las árktoi, las osas, por su parte, eran adolescentes que salían en peregrinación al santuario de Artemisa, en Braurón, localidad del Ática. Por último, las canéforas volvían al servicio de Atenea con la sabiduría que habían adquirido durante su estancia con Artemisa.

El siguiente mito del que hablaremos, estrechamente ligado a las arréforas, es el que tiene como protagonista a la princesa Pándroso, hija de Cécrope, rey de Atenas:

> *Cuando (Atenea) huía (de Hefesto), del semen caído en el suelo nació Erictonio. Atenea lo crio a escondidas de los demás con deseo de hacerlo inmortal. Lo puso en una cista y se lo confió a Pándroso, la hija de Cécrope; prohibiéndole abrirla. Las hermanas de Pándroso por curiosidad la abrieron y vieron una serpiente enroscada en el niño* (Apolodoro, Biblioteca, III, 14, 6).

El mito de Erictonio, o Erecteo, está lleno de pautas ya conocidas en los primeros reyes y salvadores de la civilización (Rodríguez Pérez, 2010, p. 135), en las que no nos dentendremos ahora. Nosotros nos centraremos, como ya hemos hecho en otras ocasiones, en el papel que juegan las princesas en él.

La historia se desarrolla en casa de Atenea, presumiblemente en el templo de Atenea Polias, situado en la Acrópolis. Tras el ataque de Hefestos la doncella guerrera adoptó al hijo de Gea, lo metió en una cista, es decir, en un gran canasto de mimbre, y lo confió al cuidado de la princesa Pándroso, la más joven de las tres hijas del rey de Atenas, bajo la promesa de que no mire dentro.

Más adelante, el halo de misterio que envuelve al canasto que encierra el secreto de Atenea, despertó la curiosidad de las dos hermanas de Pándroso. En un descuido de la hermana menor, las mayores abrieron la cesta descubriendo al bebé. Las princesas se horrorizaron al contemplar a un ser medio hombre medio serpiente: Erictonio. Al descubrir la traición, la ira de Atenea alcanzó tal magnitud que enloqueció a las dos hermanas, quienes se arrojaron de la Acrópolis. En cambio, a la hermana fiel se le levantó un templo en la Acrópolis, el Pandroseum.

En el mito, la acción se desarrolla en el templo de Atenea Polias, es decir, Atenea de la Ciudad. Esta era su principal advocación en Atenas y el centro de los rituales de las doncellas. El templo era de origen micénico y reformado por Pisístrato en el 565 a.C. Sin embargo, durante la segunda guerra médica (480-478 a.C.) quedó arrasado por los persas. Más adelante, posiblemente después del año 406 a.C., la imagen de Atenea Polias se refugiará definitivamente en el Erecteion.

Cerca de este último templo se levantaba la casa donde vivían las arréforas (De la Nuez Pérez, 2005, p. 117), literalmente las portadoras de los secretos. Estas doncellas eran dos niñas de siete años, de familia aristocrática, que servían en el templo durante un año. Parte de su misión era participar en la confección del peplo de Atenea, una gran tela bordada más semejante a una vela de barco que a un velo en sí (De la Nuez Pérez, 2008, p. 257-258). Su misión principal era cuidar los grandes cestos que escondían el secreto de la diosa, al igual que hacía la princesa Pándroso. Por supuesto, les estaba prohibido mirar dentro. Pausanias (Descripción de Grecia, I, 27, 3) describe un ritual en el que estas niñas, en la fiesta de las Arrefórias, transportaban dichos cestos sobre la cabeza hasta el recinto de Afrodita de los Jardines y volvían con ellos para entregárselos a sus sucesoras. Más adelante, pasaban a ser alétridas, moledoras de grano para los pasteles sacrificiales que ofrecían en las fiestas de las Panateneas. Este cargo ya estaba abierto a todas las niñas de Atenas.

Cuando llegaban a la adolescencia, las doncellas atenienses pasaban a depender de la diosa Artemisa, siguiendo el mito de Ifigenia en Áulide. Su historia ha sido narrada por numerosos autores, sobre todo en la tragedia. De hecho, Eurípides le dedica dos obras. Aquí hemos traído dos breves fragmentos recogidos por Pausanias:

> *Allí (en Áulide) hay un templo de Artemisa e imágenes de mármol blanco, una llevando antorchas y la otra en actitud de disparar un arco. Dicen que cuando los griegos se disponían,*

> *siguiendo la profecía de Calcante, a sacrificar sobre el altar a Ifigenia, la diosa puso como víctima un ciervo en lugar de aquélla* (*Descripción de Grecia*, IX, 19, 6).

> *A alguna distancia de Maratón está Braurón, donde dicen que desembarcó Ifigenia, la hija de Agamenón, cuando huía de los tauros llevando consigo la imagen de Artemis, y, tras dejar allí la imagen, se fue a Atenas y después a Argos* (*Descripción de Grecia*, I, 7, 33).

Ifigenia, la doncella de raza fuerte, es hija del rey de Micenas, Agamenón, y de su esposa, Clitemnestra de Esparta, hermana melliza de Helena. Su linaje entronca tanto con la dinastía argiva como con la minoica. Se remonta hasta Pélope, señor del Peloponeso, Minos, rey de Creta, y Perseo, de quien descienden los reyes de Argos y Tirinto. Aunque aquí no vamos a contar la historia de todos los personajes heroicos de su genealogía, eso daría para un artículo por sí mismo, esta breve enumeración da idea del acierto del significado de su nombre.

De todas las variantes de su historia que encontramos en la tradición mitológica, nosotros optaremos por la relacionada con el santuario de Artemisa en Braurón, en el Ática, cerca de Atenas. El mito nos cuenta que la princesa micénica, tras ser elegida para ser sacrificada a Artemisa, quien había sido

ofendida por el rey Agamenón en Áulide, fue rescatada por la propia diosa. La princesa fue convertida en osa y enviada a la lejana Táuride, en el Quersoneso Táurico, la actual península de Crimea. Allí aprendió los ritos de Artemisa hasta que fue rescatada por su hermano Orestes. Entre ambos robaron la estatua de Artemisa y la llevaron a Braurón, donde Ifigenia estableció su culto. Después, la princesa micénica acompañó a su hermano a la guerra para recuperar los tronos de Micenas, Argos y Laconia.

Como decíamos, una vez alcanzada la adolescencia, las doncellas atenienses se ponían bajo la protección de Artemisa e iban en peregrinación al santuario de Braurón. Este estaba cerca de la ciudad, pero lejos de la influencia de Atenea. Allí, al igual que le pasaba a Ifigenia en el mito, las doncellas se convertían en árktoi, es decir, en osas. Para la mentalidad ateniense estas adolescentes, ni niñas, ni mujeres, que no tenían derechos hasta que contraían matrimonio, eran, por definición, salvajes (Vázquez de Agredos Pascual, 2012, p. 29). Las doncellas osas estaban lejos del orden y la racionalidad inspirados por Atenea y, por lo tanto, se encontraban bajo la protección de una diosa tan contradictoria como ellas: Artemisa. Los rituales que llevaban a cabo estas doncellas estaban relacionados con la música y la danza, y vestían una características túnicas color azafrán, que, según la tradición, había llevado Ifigenia en Táuride (Vázquez de Agredos Pascual, 2012, pp. 31-37).

Aunque no sabemos si las árktoi imitaban a las doncellas espartanas al bailar con cestos de plantas en la cabeza, podríamos inferir que tenían un ritual similar, lo que no sería

extraño. De jóvenes, las elegidas como arréforas habían estado en contacto con rituales con canastos y, en su próxima etapa, para las elegidas, estos eran parte esencial de sus ritos.

Una vez finalizada la pubertad, las doncellas atenienses participaban en la Caneforia, la fiesta de las canéforas, y tenían un papel principal en las Panateneas, las grandes fiestas de Atenas. Las doncellas elegidas como canéforas debían llevar los canastos llenos de grano, y oculto en cada uno de ellos, un cuchillo sacrificial. Este rito indicaba que habían entrado en la edad de poder desposarse y, cuando llegaba el momento, las doncellas volvían a visitar el templo de Artemisa para despedirse y solicitar su permiso (Urrutibeheity, 1999, p. 69).

De esta manera finalizaba el camino que las doncellas atenienses emprendían siendo niñas al servicio del templo de Atenea, como testigos del secreto de su diosa. Tras los años que pasaban en el estado «salvaje», en la adolescencia, estaban listas para volver a la sociedad de la poléis que simbolizaba, para sus ciudadanos, el máximo exponente del orden y la racionalidad frente a la barbarie exterior.

El final de la danza

Este viaje, como prometíamos, nos ha llevado al Laberinto de Creta, en el que hemos bailado con la princesa Ariadna, a los peligrosos bosques de Laconia, donde danzaba Helena y tantas doncellas fueron raptadas, y a las tierras del Ática, bajo la protección de Atenas, en el templo del pórtico de las cariátides.

La identidad de estas esculturas sigue siendo objeto de estudio y especulación. De hecho, mientras preparaba este artículo he leído toda clase de teorías, desde las más académicas y aceptadas, hasta auténticas conspiraciones mitológicas. Y, aunque aquí no vamos a resolverlas, es tentador pensar en las canéforas atenienses danzando con sus cestos en la procesión de las Panateneas.

Gracias a estos ritos, las doncellas helenas encontraron un espacio personal, lejos de la autoridad paterna, donde expresarse libremente y crear sus propias tradiciones. Y el lenguaje que utilizaron para ello fue el de la danza. Así que, dejemos por ahora a la princesas con sus bailes y sus acrobacias, danzando a la luz de la luna, de Selene, bajo la protección de la cazadora de flechas de oro: Artemisa, la doncella.

Bibliografía

- Apolodoro. (2002). *Biblioteca*. (M. Rodríguez de Sepúlveda, C. Serrano Aybar, Trads.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.
- Aristófanes. (2013). *Comedias III.* (L. Gil Fernández, Trad.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.
- De la Nuez Pérez, M. E. (2005). "Las Panateneas: topografía de una fiesta". Gerión. Revista de Historia Antigua, 22 (1), 101-120. Obtenido de https://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/view/GERI0404120101A
- De la Nuez Pérez, M. E. (2008). "Las Panateneas: un ejemplo de relaciones sociales a través de la fiesta". Gerión. Revista de Historia Antigua, 26 (1), 255-265. Obtenido de

https://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/view/GERI0808120255A

- Díez del Corral Correidora, P. (2007). *Ariadna, esposa y amante de Dioniso. Estudio iconográfico de la cerámica ática*. [Tesis de doctorado, Universidad de Compostela]. Obtenido de http://hdl.handle.net/10347/2314
- Hesíodo. (2021). *Teogonía*. (A. Pérez Jiménez, & A. Martínez Díez, Trads.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.
- Homero. (1999). *Ilíada y Odisea*. (C. García Gual, Ed.) Madrid: Espasa.
- Merino Gómez, E., Rodríguez Fernández, J. A. (Octubre de 2015). "La representación de las cariátides en el Vitruvio: fortuna iconográfica y arquitectónica. Arte y Ciudad". *Revista de investigación* (8), 163-180. Obtenido de https://doi.org/10.22530/ayc.2015.N8.344
- Pausanias. (2016). *Descripción de Grecia. Libros I-II.* (M. C. Herrero Ingelmo, F. J. Gómez Espelosín, Trads.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.
- Pausanias. (2016). Descripción de Grecia. Libros III-VI. (M. C. Herrero Ingelmo, F. J. Gómez Espelosín, Trads.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.
- Pausanias. (2016). Descripción de Grecia. Libros VII-X. (M. C. Herrero Ingelmo, F. J. Gómez Espelosín, Trads.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.
- Plutarco. (2000). *Vidas paralelas I: Teseo-Rómulo. Licurgo-Numa.* (A. Pérez Jiménez, Trad.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.

- Rodríguez Alcocer, M. (2015). "Los cultos de Ártemis Limnatis y Ártemis Cariatis en las guerras mesenias de época arcaica". *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades* (11), 125-144. Obtenido de https://e-revistas.uc3m.es/index.php/ARYS/article/view/2427
- Rodríguez Pérez, D. (2010). «Y lo crió a escondidas de los dioses,deseosa de hacerlo inmortal»: Algunos tabúes de ciertos héroes (-niños) griegos. *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua* (23), 121-144. Obtenido de https://doi.org/10.5944/etfii.23.2010.1763
- Serrano Espinosa, M. (2002). *Taurokathapsia y juegos del toro desde sus orígenes hasta la época imperial romana.* [Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid]. Obtenido de https://eprints.ucm.es/id/eprint/3668/
- Suárez Meneses, M. (2012). *La mujer en las artes decorativas: Una mirada histórica hacia las cuatro cariátides del Museo Palacio Rioja*. Obtenido de https://acortar.link/ggap6C
- Urrutibeheity, A. (1999). "Las diosas griegas del matrimonio". *Stylos* (8), 59-85. Obtenido de https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12051
- Vázquez de Agredos Pascual, M. L. (2012). "Bajo el signo de Artemisa iniciación femenina, sexualidad y magia en la antigua Grecia", en C. Alfaro Giner, M. Albadalejo Vivero (Edits.), Las paides y las puellae. Aspectos de la infancia femenina en la antigüedad clásica (págs. 27-39). Valencia. Obtenido de https://www.academia.edu/32313323/Iniciaci%C3%B3n_femenina_sexualidad_y_magia_en_la_Antigua_Grecia
- Vitruvio. (2016). Arquitectura. (F. Manzareno Cano, Trad.) Madrid: Biblioteca clásica. Editorial Gredos.



Foto: Ken Lund. Fuente: Flickr

UN BUGS BUNNY NOIR: ROGER RABBIT.

Marcos R. Cañas Pelayo.
Doctor Europeo por la Universidad de Córdoba.
Máster en Cinematografía.

Palabras clave: Dibujos animados, Hollywood, Metaficción, Noir, Pulp.

1. Un film sin precedentes,

Hollywood, 1947. Un detective en horas bajas recibe el trabajo de investigar sobre un asunto de celos, concretamente el encargo de una estrella del celuloide que sospecha acerca de la posible infidelidad de su esposa. Conforme avancen las pesquisas, la cuestión se irá complicando en una trama de corrupción y falsas apariencias.

Hasta ese punto, pareciera que el argumento de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988) es un libreto típico dentro del formato de la revista pulp. Es decir, aquellas publicaciones baratas que triunfaban entre el gran público durante la primera mitad del siglo XX. No obstante, el film dirigido por Robert Zemeckis sobrepasa cualquier encorsetamiento de género, puesto que aglutina la sordidez de los relatos detectivescos con referencias al cine noir más clásico.

Escapa a la extensión de este artículo entrar a debatir sobre un concepto tan controvertido como la definición de film noir o cine negro. Baste afirmar que existen recientes trabajos que han ahondado en las características que debe poseer una obra para poder adscribirse de pleno derecho en tal movimiento, destacando su origen a partir de la década de los 30 del pasado siglo (Arribas 2011) y su esplendor diez años después en Hollywood (Arribas 2015) con rostros tan reconocibles como Humphrey Bogart, Edward G. Robinson o Lauren Bacall.

Sin ánimo de ser exhaustivos, debemos mencionar que las obras adscritas al noir beben de novelas detectivescas firmadas por autores como Dashiell Hammett (Hammett 2017) o Raymond Chandler (Chandler 2017). Hammett escribió *El halcón maltés* (1930), punto de inflexión que sería adaptada en varias ocasiones a la gran pantalla, marcando las pautas que se emularían hasta la saciedad sobre cómo debía ser

el investigador de ese universo en el celuloide: cínico e íntegro en un mundo tenebroso y corrupto (Ward 2019: 173).
Todos esos ingredientes se encuentran en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, de hecho, lo hacen elevados al máximo, puesto que el lugar de la trama es nada menos que la California cinematográfica, lugar donde muchos de esos relatos sombríos y de misterio se rodaban. La gran diferencia de esta película con respecto a cualquier otro film de cine negro clásico radica en el hecho de que el protagonista es un dibujo animado que interactúa con personas reales.

Este hecho no era en sí mismo una novedad del séptimo arte. Viene a la memoria el famoso baile de Gene Kelly y el mítico ratón Jerry en la película *Levando anclas* (1945). No obstante, en ese caso se trató de una escena puntual, algo que ocurría asimismo en *Mary Poppins* (1964) o *Los tres caballeros* (1944). El proyecto al que nos referimos fue el revolucionario planteamiento de compartir ese protagonismo de forma constante durante todo el metraje.

Aunque la compañía Disney estuvo detrás del proceso, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* se estrenó bajo el logo de la productora afín Touchstone Pictures, debido a que la primera no quería que el gran público la asociase directamente con una obra de contenido más perverso y adulto.

De hecho, las características tan singulares del proyecto, combinación de realidad con animación, nos llevan a señalar que la película tuvo dos directores paralelos: Robert Zemeckis como responsable de la primera parte, y Richard Williams llevando la batuta de la otra faceta artística.

2. Una novela sin censura.

Who Censored Roger Rabbit? llevaba años aguardando dentro de la pila de posibles guiones a adaptar que había adquirido la compañía de Walt Disney. Ron Miller compró en nombre del estudio la novela a Gary K. Wolf por el precio de 25.000 dólares (Fonte, 2012: 154).

El relato original de Wolf era bastante sombrío y poco apto para el público infantil, pese a que su protagonista era un conejo animado. En sus páginas, Roger Rabbit contrataba a un investigador privado, Eddie Valiant, para descubrir los tejemanejes del sindicato al que el dibujo animado pertenece (Wolf 1981). Poco después de haber requerido los servicios de Valiant, el conejo aparecerá asesinado. El detective debería moverse en el peligroso círculo de conocidos de su empleador, incluyendo a la atractiva viuda, Jessica Rabbit, o Baby Herman, un bebé de aspecto adorable, pero carácter de persona mayor arisca.

La idea original era vista con agrado en la compañía por su potencial, aunque se precisaba de una adaptación amplia, empezando por el hecho de que el protagonista del título desapareciera casi al principio del relato. Jeffrey Price y Peter Seaman firmaron una versión nueva, donde la trama de *Who Censored Roger Rabbit?* no transcurriría en el presente, ambientándola en la década de los 40 de Hollywood.

Tal vez el único inconveniente de dicha aportación era un carácter excesivamente audaz. Apenas unos años atrás, en una Disney más tradicional, el proyecto habría podido

languidecer. Sin embargo, acababa de producirse un cambio en el organigrama de la empresa que llevó a la cabeza de la misma a Michael Eisner, avalado por sus buenos resultados con Paramount Pictures, quien quería una nueva línea de actuación (Gómez 2015: 56).

Este enfoque distinto (Eisner 2000) permitía a Roger Rabbit tener cabida. Debido a su buena relación personal, Eisner se puso en contacto con Steven Spielberg, ya entonces uno de los realizadores más influyentes en Hollywood (Cantero Fernández 1993: 115-249), quien avaló la colaboración de Amblin Entertainment en la empresa. De igual forma, cuesta pensar que la Warner Brothers o Universal se hubieran prestado a participar de no existir su aval (Gómez 2015: 56).

Los motivos de la elección de Robert Zemeckis como director resultan fáciles de comprender, dado su inesperado éxito de *Regreso al futuro* (1985). Como productor ejecutivo, Spielberg tuvo una presencia constante en el rodaje, tomando un papel activo. Ello sería de vital importancia, puesto que el cineasta había decidido que el personaje de Roger Rabbit servía como metáfora perfecta para dos de sus grandes referentes: la animación clásica y el cine clásico de Hollywood.

Con todo, para llevar a cabo la otra mitad de la empresa, el recién nombrado director y el productor ejecutivo necesitaban encontrar el equipo adecuado para llevar a las creaciones en papel a saltar hacia el mundo real de forma verosímil.

3. Richard Williams y la innovación constante.

La presencia de Zemeckis en el film garantizaba una dirección eficaz de actores. De igual importancia era escoger a la persona que se encargaría de ser la responsable de la organización de los otros personajes de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, las animaciones.
El seleccionado fue Richard Williams (Williams, 2009). Su nombre llegó a oídos de Steven Spielberg a través del productor Frank Marshall, quien había quedado profundamente impresionado durante una visita a Londres por varios anuncios realizados por él, especialmente un comercial sobre un gato animado que iba perdiendo sus numerosas vidas, salvo una, en aras de conseguir una apetecible cerveza (Fonte 2012: 159-160), mezclando clasicismo y heterodoxia (Grant 2001: 200).

Williams poseía un sólido conocimiento de creaciones como Goofy o el Pato Donald, debido a que la empresa de bebidas Fanta había requerido sus servicios en el pasado para una serie de promociones de su producto donde estos animales interactuaban con personas reales. Es decir, ya había probado de forma exitosa y a pequeña escala la innovación que querían lograr (Fonte 2012: 160).

En nuestra opinión, una ventaja fundamental que permitió a Williams entrar en el proyecto era el hecho de que el guión adaptado por Price y Seaman hubiera seguido respetando la figura de Roger Rabbit. Y es que una de las cuestiones debatidas en los prolegómenos fue si no era mejor utilizar a

algún dibujo animado ya reconocible por el gran público. Indudablemente, Bugs Bunny, sin ir más lejos, habría sido una garantía de taquilla por su enorme popularidad y bagaje histórico, como muestran sus cameos en *Two Guys from Texas* (1948) y *Mi sueño eres tú* (1949), ambas de imagen real.

Obviando esa ventaja, consideramos que esa medida habría desvirtuado por completo la naturaleza de esta obra. La aparición de un Bugs Bunny habría exigido que el argumento cambiase radicalmente, además de la percepción del público. El carisma de esas personalidades ya consolidadas y con un auditorio fiel no podía permitir un salto tan brusco de la cuarta pared, menos para sumergirlos en una tonalidad tan adulta.

Williams y su staff poseían con Roger Rabbit a un personaje sin pasado, una animación con la que podían jugar, deformándola siempre en beneficio de la historia que quisiera plantear Zemeckis. A diferencia de anteriores incursiones de ese tipo, el director juzgaba que, pese al esfuerzo que conllevaría para los dibujantes, era imprescindible tener diseños de cada personaje con infinidad de ángulos. Ello permitiría no tener que recurrir a la cámara estática y las posiciones fijas, lo cual aportaría una agilidad sin precedentes a las escenas corales.

Finalizado el rodaje con el reparto humano, el equipo artístico debía sacar todos aquellos fotogramas donde habrían de insertarse las animaciones correspondientes. La técnica para obtenerlo fue mediante un grabador óptico. El coste de

semejante empresa fue disparando el presupuesto, llegando a alcanzar la cifra de 70 millones de dólares.

En el documental *Who Made Roger Rabbit?* (2003), dirigido por Mark Herzog, se arrojan cifras muy reveladoras: más de 300 personas participaron como animadores a jornada completa, dibujándose 82.000 cuadros para la película. Cada escena había de ser descompuesta en imágenes fijas, las cuales permitirán al cuerpo de dibujantes ilustrar al personaje animado que correspondiese, siendo coloreados a través de una impresora óptica. La gran originalidad fue que, una vez rodada con intérpretes humanos e insertadas las animaciones, volvería a analizarse cada *frame* para dar la tonalidad y color adecuado.

Pese al valor artístico de lo que se estaba logrando, Eisner se iba preocupando mucho conforme avanzaba el rodaje, llegando a plantearse incluso la cancelación de la película (Gómez 2015: 57). Williams fue el responsable de algunos de esos costes adicionales. Por ejemplo, había logrado que su equipo de dibujantes pudiera trabajar en aislado sosiego al trasladarlo a los estudios Elstree (Londres).

Con todo, los recelos de Eisner estaban, en parte, justificados. Williams gozaba de una sólida reputación por sus conocimientos del medio, pero también era sabido que sus intentos de innovación podían ralentizar mucho los proyectos en los que se embarcaba (Fonte 2012: 158).

En verano de 1987, el grueso principal de la película se encontraba ya realizada, lo cual llevó al trabajo conjunto de Zemeckis y Williams. Si antes de comenzar, los dos responsables tuvieron muy presente el *storyboard* que pactaron, el montaje final exigiría un constante diálogo para obtener la mayor verosimilitud posible. La postproducción duró más de un año (Gómez 2015: 58).

En el siguiente epígrafe analizaremos la historia paralela a la de Williams, es decir, la dirección llevada a cabo por Zemeckis (Mancini 2011).

4. El detective y el conejo sin suerte: la trama de Roger Rabbit.

Steven Spielberg estaba muy interesado en que Harrison Ford, actor ya con estatus de estrella fuera el encargado de dar vida al investigador privado Eddie Valiant. No obstante, el coste de traerle a un proyecto ya de por sí encarecido habría sido imposible (Gómez 2015: 57). Otro actor sondeado fue Bill Murray. Sea como fuere, distintas vicisitudes fueron haciendo caer esa y otras candidaturas, hasta que finalmente se otorgó el papel al actor británico Bob Hopkins.

Esta elección terminó satisfaciendo mucho a Zemeckis, quien quedó impresionado por la rapidez con la que el intérprete entendió las peculiaridades que debía tener su puesta en escena. No solamente había de dar credibilidad a Valiant, un sabueso desilusionado por la vida tras la trágica muerte de su hermano, también debería lograr que la audiencia creyese

que estaba interactuando en todo momento con un conejo animado.

Hopkins prestó especial atención a la forma de comportarse de su hija pequeña, quien por aquellos días jugaba a tener un amigo imaginario (Gómez 2015: 58). De igual manera, resultaría fundamental la presencia de Charles Fleischer, quien no solamente prestó su voz a Rogger Rabbit, asimismo permanecía durante el rodaje con un traje de conejo y practicaba previamente con Hopkins.

¿Cómo es Eddie Valiant? Desde que conocemos su oficina en las primeras escenas, el film nos bombardea con guiños al cine noir. Por ejemplo, coloca su sombrero sobre una estatua de un ave muy especial, nada menos que un halcón maltés, claro homenaje a la célebre novela. Aunque muestra una repulsa inicial por trabajar con el dibujo animado, aceptando la misión solamente por estar sin un centavo, los recortes de prensa en su desaseada oficina muestran que tuvo un pasado muy exitoso en esa clase de empresas: observamos que ayudó en la feliz resolución del secuestro de los sobrinos del Pato Donald o permitió salir indemne a Goofy de cargos de espionaje.

Mientras apura su copa de alcohol, descubrimos que no lo hizo solo. En la puerta luce un *Valiant & Valiant*, reflejo de que había compartido la agencia con su hermano. Hablará poco sobre él, pero intuimos una trágica perdida, otro exponente que no puede faltar en todo relato pulp o película negra que se precie. Bajo su arisca apariencia como lobo solitario, el

gesto de mantener el nombre de su difunto asociado de Valiant le hermana con uno de los iconos de la revista *Black Mask*: Philippe Marlowe, la gran creación para el género de R. Chandler.

En muchos sentidos, Eddie Valiant es una fusión de Sam Spade, el detective ficticio de Hammett, y Marlowe. Del primero tiene el tono estoic, pero lo adereza con la melancolía oculta que posee el segundo en sus novelas. En ambos casos, además tienen una poco saludable preferencia por el alcohol.

La pretensión de ese paralelismo va más allá de los diálogos y configuración de la personalidad del personaje interpretado por Hopkins. Dean Cundey, responsable de la fotografía del film, hizo un análisis detallado de la filmografía más clásica del cine noir. Prestó un especial interés en asemejar en tonalidad y textura a aquellas cintas emblemáticas. Al igual que en cualquier otra faceta del proyecto, Cundey tuvo que afrontar también el reto de lograr una calidad de imagen muy superior a otros productos de la época (Fonte 2012: 170-172).

Casi siempre falto de liquidez, Valiant se nutre del transporte público de Los Ángeles, algo que tendrá más importancia de lo que parece para la trama. Pronto, el film traza las dos esferas donde el sabueso deberá moverse: la ciudad que conoce a la perfección y Dibullywood, el lugar donde conviven todas las animaciones.

Es allí donde está Roger Rabbit, una estrella en ciernes. De hecho, el metraje comienza con un corto animado donde actúa con uno de sus amigos en la industria, Baby Herman. “Something cooking” es el nombre del show que están grabando, claro homenaje a *Tom & Jerry,* show de Hanna-Barbera (Schwarz 2015). Herman tarda poco en empezar a hacer diabluras, si bien Roger va salvándolo de situaciones muy peligrosas en la cocina, a costa de recibir una gran sucesión de golpes destinados a lograr la hilaridad del público.

Finalmente, la toma no es válida al equivocarse Roger, a quien le aparecen pajaritos tras caérsele un refrigerador encima, mientras que el libreto que el airado director le enseña especificaba que debía ver las estrellas. Bajo la apariencia de simple entremés, Zemeckis y Williams sumergen a la persona espectadora en las reglas de un juego donde los dibujos animados tienen autonomía, pero están sometidos tanto a las reglas de su universo como a los rigores de una industria que les exprime.

Los motivos de la desconcentración de Roger surgen de una crisis matrimonial, la cual alarma a R. K. Maroon, el poderoso jefe de los estudios donde trabaja el conejo. Aquí ya tenemos la primera gran frontera que la adaptación marca con la novela de Wolf, puesto que es Maroon quien contrata a Valiant porque su estrella parece incapaz de volver a actuar bien si sigue consumido por la duda de infidelidad. Es decir, el contacto se crea a través de un tercero, además de obviarse muchos otros elementos del texto literario, entre otros, la presencia de un *doppelgänger* que Wolf creaba para

mantener a Roger Rabbit en la narración tras su muerte.

Uno de los puntos clave para entender la fusión de universos es la aplicación de una serie de normas que solamente tienen lógica en los cortos de dibujos. Por ejemplo, accidentalmente, Valiant y Roger quedan esposados el uno al otro. Posteriormente, el conejo demostrará que puede deformar su cuerpo para liberarse. Regañado por el detective por darse cuenta tan tarde, la estrella afirmará que solamente puede hacerlo cuando propicia un efecto cómico.

Roger aporta un desenfreno constante. Valiant supone el contrapunto perfecto para contener la hipérbole, la sensatez gruñona que permite continuar el hilo narrativo. Price y Seaman no dudaron en reconocer la gran influencia que tuvo para ellos el film *Chinatown* (1974) (Gómez 2015: 57).

El detonante de la unión forzosa del detective y la estrella de cortometrajes se produce por el asesinato de Marvin Acme, interpretado por Stubby Kaye, quien había sido sorprendido por el propio Valiant en privado con Jessica Rabbit. Siendo el principal sospechoso por querer vengar su honor de marido ultrajado, el conejo será perseguido por la implacable Patrulla de Toontown, compuesta por unas agresivas comadrejas que solamente responden ante un humano, el juez Doom. Este último personaje es clave en toda la trama, por lo que no tiene nada de extraño que Zemeckis lo reservase para Christopher Lloyd, actor de su entera confianza. Doom tiene la jurisdicción y autoridad necesaria para condenar a las animaciones culpables de crímenes a ser sometidos al derretidor, un compuesto químico que es su equivalente a la silla eléctrica.

El apellido de Acme no es casual. El presunto amante de Jessica Rabbit es un claro homenaje a los célebres productos de la Corporación Acme, ficticia empresa que es todo un referente en el universo animado de los Looney Tunes en la Warner Brothers.

Siguiendo las directrices de toda trama detectivesca que se precie, Valiant y Rabbit tendrán una pista a la que aferrarse: el desaparecido testamento del difunto, documento que podría contener las claves que explicasen su trágico fin y exonerar a Roger. En el recorrido, encontrarán alianzas como Benny El Taxi, un coche parlante que también fue doblado por Charles Fleischer.

Como era natural, un gran número de los otros personajes animados compartieron el mismo doblador: nada menos que la del veterano Mel Blanc, profesional de larga trayectoria radiofónica y reconocible para el gran público por su trabajo con Warner Bros y Hanna-Barbera (Ohmart 2012).

Todos estos ingredientes ya habrían servido para convertir *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* en un film notable para su época, especialmente atendiendo a los avances técnicos y nuevas soluciones que buscó para dar verosimilitud a su fusión de realidades. Por ejemplo, al empleo de máquinas en el plató que ayudaban a los actores/actrices reales a imaginar donde estaban las animaciones y sus acciones, buscando facilitar y ayudar a la imaginación de los intérpretes.

De cualquier modo, hemos de analizar en profundidad una pieza clave y que permitiría al argumento homenajear una figura que es esencial en toda novela policiaca que se precie: la mujer fatal, Jessica Rabbit.

5. La femme fatale pelirroja: Jessica Rabbit.

La trama aprovecha la expectación que se va generando para conocer a Jessica Rabbit. Al igual que Valiant, la primera vez que la conocemos será durante un memorable número en el club donde actúa. Aunque hay varias influencias, no caben dudas de que la célebre Rita Hayworth es la gran referencia, especialmente en su papel más popular dentro del cine negro: *Gilda* (1946).

Considerada uno de los grandes mitos eróticos del celuloide de su tiempo, fue célebre, entre otros papeles, por caracterizar a mujeres de misterioso pasado (Balmori, 2018).

> "Excelente cantante, alta, de cabellos rojizos y curvilínea, Jessica pronto se yergue como la femme fatale de la investigación",

Jessica Rabbit logra idéntico propósito, dejando particularmente fascinado a Valiant, quien parece no poder comprender cómo esa belleza pelirroja ha acabado junto a alguien tan alterado como Roger Rabbit. Amy Irving, esposa de Steven Spielberg en aquel momento, fue la encargada de doblarla durante la canción *Why Don´t You Do Right?,* si bien durante el resto del metraje la voz del dibujo animado sería la de Kathleen Turner (Fonte, 2012: 165-166).

Excelente cantante, alta, de cabellos rojizos y curvilínea, Jessica pronto se yergue como la femme fatale de la investigación, cumpliendo con otro de los tópicos del género. Al observarla, es inevitable que nos vengan a la mente actrices tan destacadas como Lauren Bacall, Veronica Lake o, más recientes en tiempo, las peligrosas damas encarnadas por Kim Basinger en *L.A. Confidential* (1997), Melannie Griffith en *La brigada del sombrero* (1996) o Emma Stone en *Gangster Squad* (2013).

Por el contrario, estaría muy alejada del gran modelo Disney, del cual quizás el mayor exponente sea Blancanieves, uno de los grandes personajes de la animación de la primera mitad del siglo XX, encarnadora del modelo de dulzura e inocencia de las princesas Disney (Kaufman 2013). El explosivo y atrevido estilo de la esposa de Roger Rabbit la aproximan indudablemente más a la alocada factoría Warner (Fonte 2012: 166-167).

Durante el espectáculo al que asiste embobado, Valiant se reencuentra con una vieja conocida: nada menos que Betty Boop, una de las primeras grandes estrellas animadas lanzadas al estrellato por la Paramount Pictures. Williams y su equipo se muestran muy respetuosos con el diseño original de este icono, manteniendo su blanco y negro con el que se dio a conocer al gran público (Taylor 2017).

Con una sexualidad muy marcada para la década

de los 30 del pasado siglo, la ilustración de los estudios Fleischer fue un verdadero referente de la cultura popular estadounidense. Sin embargo, en la película de Zemeckis observamos que en el club donde actúa Jessica Rabbit se halla relegada a un papel muy secundario, atendiendo a la clientela como cigarrera. El diálogo que mantiene muestra una interesante metáfora del mundo del espectáculo, aplicable a Betty o a los protagonistas de film de imagen real *El crepúsculo de los dioses* (1950): siempre hay alguna estrella joven en ciernes que desbanca a otra (Staggs 2003).

La secuencia no es gratuita, puesto que muestra al detective en una faceta mucho más agradable, destacando su empatía por Betty, a quien la época del color ha ido alejando de los focos. Esta influencia de Roger Rabbit sería recogida en una serie de televisión tiempo después, *La Casa de los Dibujos* (2004), una hiperbólica sátira de los *realities show*s a través de la convivencia de varias parodias de personajes famosos de animación. Uno de los miembros del alocado concurso, una especie de Gran Hermano, es Toot Braunstein, un antiguo ídolo caído en desgracia. Neurótica y con problemas de autoestima, queda claro en el programa que su inspiración es, nuevamente, Betty Boop. La gran diferencia es que *¿Quién engañó a Rogert Rabbit?* exhibe una gran simpatía por Betty, mientras que en otro caso es un humor mucho más descarnado y vitriólico.

La curvilínea Jessica es otro de los requisitos de la novela pulp, ningún relato que se preciase en la época dejaba de recurrir a esa presencia femenina plagada de misterio

fascinante. Las décadas de los 30 y 40 del pasado siglo insistían en esta fórmula, ciertamente machista desde el punto de vista de cosificación y reducir a personajes femeninos a meros objetos de deseo. Sin embargo, escritoras del talento de Vera Caspary lograron revertir ese axioma para componer protagonistas muy carismáticas que eclipsaban incluso el papel del detective (Caspary, 2016). Su condición amoral las hacía independientes, osadas y capaces de asumir sin complicaciones atribuciones que parecían territorio exclusivo de los hombres (Guérif, 2019: 113-123).

De hecho, la necesidad de que la cónyuge del conejo animado fuese una presencia única, llevó a Zemeckis a colocar una imposición a una de sus actrices principales, Joanna Cassidy, quien interpretaba a Dolores, una de las pocas amistades leales que le quedan a Valiant (Fonte 2012: 168). Puesto que su cabello tenía un color natural pelirrojo, tuvo que oscurecerlo durante el rodaje.

Dolores sería otro arquetipo nada infrecuente en el género *noir*. Generalmente, es una función que se personificaba en la secretaria del investigador privado, pero en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* se transforma en la regente de un bar que se preocupa realmente por los problemas de Valiant, intuyéndose que entre ambos hay resquicios de una antigua relación quebrada que podría retomarse. Eso queda patente cuando el sabueso revele las fotos que toma a Jessica Rabbit con Marvin Acme.

Aquí vuelve a intuirse la sutileza del film para evitar que se prohibiese su categoría de cinta para todos los públicos.

Valiant sorprende a Jessica y el empresario jugando a las palmitas de forma animada, sirviendo como símil de relación sentimental, algo que queda explicado al ver cómo un horrorizado Roger Rabbit no concibe cómo su pareja puede hacer eso con otra persona que no sea él. El inocente juego

infantil es una metáfora del sexo que permite su visionado para todos los públicos. Junto con esas "turbias" fotos, Valiant recupera las de unas vacaciones en la playa donde estuvo con Dolores.

Cassidy interpreta, por ende, un papel femenino que estaba estereotipado en la época y que sería el de la paciente y abnegada compañera, capaz incluso de soportar los devaneos del investigador, del que suele estar secretamente enamorada, con la mujer fatal de turno. De cualquier modo, aquí Dolores tendrá un papel activo y ayudará activamente a la pareja formada por Roger y Valiant a salir airosos.Como suele ser habitual en piezas de suspense, circulaban varios libretos con los distintos sospechosos del asesinato.

En una de ellas, Jessica se confirmaba como la culpable de la muerte de Acme, además de traicionar al protagonista. En otra, Baby Herman, Lou Hirsch le ponía su voz al cascarrabias anciano con pinta de recién nacido, era finalmente el responsable de las desgracias de Roger Rabbit. Williams y su equipo prestaron una especial atención al protagonista del corto Disney *Baby Weems* (1941) para trazar la figura de Herman. Como en anteriores

ocasiones, se producía una adaptación que mantenía la estética de la compañía y le añadía un toque sarcástico y adulto. Seaman y Price cambiaron poco la personalidad del bebé amigo de Roger, a diferencia de con muchos otros personajes del texto original de Wolf, juzgando muy divertida la frustrada lujuria y la desazón que sentía por estar limitado por su propio diseño (Fonte 2012: 167).

Pero ninguno de los dos terminaría siendo el verdadero villano de la historia. Finalmente, se revelaría que el Juez Doom es el responsable de una compleja trama donde Roger Rabbit era únicamente su chivo expiatorio para quitarse de encima las sospechas sobre la muerte de Acme. En el testamento que finalmente es hallado gracias a uno de los trucos del difunto que lo conectan con los artículos de broma de la compañía ficticia creada por la Warner Brothers, se revelaría que su última voluntad era dar Dibullywood a las animaciones que lo sustentaban, algo que frustraba los planes del juez.

6. La autopista: el Hollywood secreto en Roger Rabbit.

Los Ángeles fue una ciudad en constante transformación durante los años 40, 50 y 60. Ser la urbe que albergaba los famosos estudios de Hollywood la convirtió en un lugar afamado y que concentraba una gran cantidad de turistas, además de publicitar una imagen idílica del *american way of life*.

No obstante, la realidad de la industria cinematográfica en esos primeros años era bien distinta. Scotty Bowers, antiguo

marine nacido en Illinois que sirvió en la II Guerra Mundial recordaba su llegaba a California en busca de buenas oportunidades. En sus memorias, alababa el sistema de transporte público que era visible en Los Ángeles, ese del que el siempre precario Valiant se jacta durante toda la película.

No obstante, Bowers encontraría pronto una profesión provechosa en una gasolinera de Hollywood Boulevard. No les faltaría trabajo a los profesionales de ese sector, puesto que todo el estado se sumergiría en la construcción de una red de autopistas que fomentaba el auge del automóvil (Bowers y Friedberg 2013: 21).

No solamente eso, Bowers saltaría a la fama décadas después por la publicación junto con Lionel Friedberg, productor y director de cine, de un polémico anecdotario de los secretos de algunas de las grandes celebridades de Hollywood (Anger 1994), un lugar donde alejarse de los corsés morales (Bowers y Friedberg 2013: 114-126).

Aunque no lo parezca, las memorias de Bowers coinciden mucho con la perspectiva que muestra el Juez Doom en *Roger Rabbit*. Su intención de eliminar a Acme y desacreditar a los dibujos animados no es mera maldad gratuita, todo obedece a un meticuloso plan, puesto que ha invertido su fortuna para lograr una increíble red de autopistas. Aunque Valiant y sus otros enemigos no lo crean, su adversario estaba demostrando un gran olfato empresarial a juzgar por lo que iba a acontecer en Hollywood los siguientes años. De

hecho, sus intentos de destruir Dibullywood se deben a que se encuentran justo en mitad de su plan de construcción y necesita esos terrenos.

Pero no acaba allí la referencia a la realidad en la figura del gran antagonista. Doom controla, como mencionamos en elsegundo epígrafe, a una brigada de comadrejas que “velan” por el buen comportamiento de sus colegas. Los hermanos Coen parodiaban esa clase de situaciones en su film *¡Ave, César!* (2016). Previamente, el personaje de Danny de Vito como un sensacionalista reportero con contactos con la brigada anti-vicio en *L.A. Confidential* (1997), ponía en relieve asimismo ese submundo. No es casual que ambos filmes estén enmarcados en la década de los 50 del pasado siglo, una década después de ese futuro de carreteras, moteles y gasolineras ya intuido por Doom.

Zemeckis exigió que el antagonista tuviera una personalidad muy marcada. De hecho, siguiendo sus instrucciones, Seaman y Price trazaron la biografía ficticia completa del villano, repleta de datos que no saldrían en la gran pantalla. Las despiadadas compras de Doom le hermanan con la alianza *holding* de grandes empresas, incluyendo la célebre General Motors, para acabar con el transporte público Red Car Trolley (Fonte 2012: 169).

Doom y su entorno esconden muchas otras cuestiones que sirven de reflejo de la sociedad californiana de la primera mitad del siglo XX. Las comadrejas que persiguen a Valiant y a su protegido de forma implacable pueden ser vistas como

otra inspiración histórica: la brigada contra el vicio creada dentro del Departamento de Policía en los Ángeles, encargada de exhibir públicamente a los protagonistas de escándalos escabrosos (Bowers y Friedberg 2013: 127-135).Williams plantea a este grupo como si fueran mafiosos, mucho más próximos a los delincuentes motorizados que observamos en el clásico de animación *Los Autos Locos* de Hanna-Barbera que a ninguna clase de fuerza del orden. Sus métodos son brutales y en las coreografías de sus movimientos apreciamos que es una violencia mucho más real que la que podemos observar en el resto de Dibullywood, emparentados con los bandidos animados que aparecen en la película Disney El viento en los sauces (1949) (Fonte 2012: 167).

"Un posible punto de crítica que hallamos en ¿Quién engañó a Roger Rabbit? es la revelación de que el Juez Doom es, en realidad, un dibujo animado disfrazado".

De hecho, consideramos que un posible punto de crítica que hallamos en ¿Quién engañó a Roger Rabbit? es la revelación de que el Juez Doom es, en realidad, un dibujo animado disfrazado. Para forzar más la casualidad, resultara que es el delincuente que logró acabar con la vida del hermano de Valiant mientras estaban a punto de prenderle. Todo resulta un poco *deux ex machina*.

De hecho, uno de los grandes atractivos del guión presentado es una complejidad de maquinaciones muy propia del noir y bastante alejada del cine de animación clásico. Doom habría intentado comprar de forma activa los estudios de

Acme y su colega R. K. Maroon, logrando solamente convencer al segundo. Utilizando a Valiant como señuelo, Maroon había obtenido las fotos comprometedoras de Jessica con Acme, algo que pensaba serviría para

chantajear a Acme cara a aceptar las ofertas de un Doom ansioso de sustituir a los tranvías públicos.

Para batir las maquinaciones de Doom, Valiant tendrá que volver a aceptar las reglas del mundo de las animaciones y, prácticamente, convertirse en una de ellas.

7. Dibullywood: el gran crossover.

Generación tras generación en Estados Unidos, era prácticamente imposible encontrar a alguna persona que no hubiera visto en algún momento de su niñez alguna producción animada de

"Los equipos artísticos responsables de las animaciones de la Warner tuvieron la inteligencia de saber que necesitaban encontrar su voz propia, en lugar de ser meras réplicas sin frescura de los productos Disney".

animada de Walt Disney o de la Warner Broters, complementarias entre sí (Deja 2019).El gran auge de las animaciones de la Warner se da en la década de los 40, en unos momentos donde Disney ya había logrado el reconocimiento de crítica y público con largometrajes como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) o *Pinocho* (1940). Los equipos artísticos responsables de las animaciones de la Warner tuvieron la inteligencia de saber que necesitaban encontrar su voz propia, en lugar de ser meras réplicas sin frescura de los productos Disney.

Alocados, excéntricos y moralmente dudosos, los miembros de la fauna de los Looney Tunes pronto triunfaron.

Williams y su equipo tuvieron todo ello presente. El director buscaba una extravagante fórmula que aunase la calidad de movimientos y claridad propias de la factoría Disney durante las décadas de los 40 y 50, sabiendo mezclar sobre esos elementos la excentricidad y las hipérboles gestuales de la Warner (Kagan 2003: 96-97).

Durante sus indagaciones en el local donde actúa Jessica Rabbit, Valiant asiste a un delirante duelo de pianos entre el Pato Donald y el Pato Lucas. Ambos no solamente tocan música, ante la hilaridad general del público, se bombardean en una guerra mutua y que les conectaría mucho con el universo de locura de los Hermanos Marx. Tanto Disney como la Warner especificaron que sus dos animales debían permanecer el mismo tiempo en pantalla y que ninguno podía quedar por encima del otro en el duelo.

La verdadera catarsis del detective Valiant sucede cuando vuelve a sus viejos hábitos, desempolvando incluso unas viejas balas animadas y revólver que le regaló Yosemite Sam para partir a Dibullywood en busca de la verdad. Creado por Warner Bros para ampliar la nómina de antagonistas a los que hacía frente Bugs Bunny (Delgado Sánchez y Moliné 2015: 139-143), Sam era un bigotudo pistolero que se enfrentaría en numerosas ocasiones al protagonista. Al recibir su arma, Valiant vuelve a confirmar su rol como alter ego humano del cazador Elmer o el propio Yosemite, siendo la paradoja de que aquí está al servicio y ayuda de un conejo animado.

De hecho, el éxito del investigador radicará en ir recordando las antiguas reglas de la animación para conseguir sus objetivos. Cuando acuda al enfrentamiento final con Doom, el cambio es ya definitivo, incluso tiene un breve diálogo con su propia sombra, algo que hermana a Valiant con otro de los sabuesos más célebres, en este caso de las viñetas: Dick Tracy (Roberts 2003). Hopkins volvió a reflejar cuidado al detalle, emulando en varios compases de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* algunos de los gestos de ese duro agente del orden (Fonte 2012: 184).

En los siguientes y alocados acontecimientos que sufre el personaje de Bob Hopkins, el investigador se convierte prácticamente en un dibujo animado. Durante una caída eterna desde las alturas, será visitado por Bugs Bunny y Mickey Mouse. Son apenas unos segundos, pero se lograba reunir al unísono a los dos grandes baluartes de ambos universos de ficción.

¿Cómo es la relación entre las personalidades de la industria cinematográfica y las animaciones? En este punto, hay consideraciones de que aquí *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* vuelve a conectar con otra pieza clave de la filmografía noir: *Cotton Club* (1984), dirigida por Francis Ford Coppola (González Campos, 2018). Alan Silvestri, compositor de plena confianza de Zemeckis, tuvo muy presente ese estilo de música a la hora de articular la banda sonora del film, logrando armonizar la melancolía del saxo con el tono de locura propio de Dibullywood (Fonte 2012: 175).

Cuando acude a los estudios de R. K. Maaron, Valiant puede intuir ese falso paternalismo que preside al empresario, quien arroja unos cacahuetes al célebre Dumbo, el icónico elefante de los estudios Disney. Observamos a un colectivo social enese universo ficticio que está privado de derechos y puede ser perseguido con facilidad cuando se desmanda, siempre al servicio y solaz de las clases dominantes.

Hay momentos de mayor ternura como un homenaje que la historia permite a uno de los animales animados más populares, a través de un célebre corto: Goofy *Gimnastic* (1949). Refugiados en un cine angelino para eludir a las pertinaces comadrejas, Valiant podrá observar de primera mano la sincera admiración y reverencia que Rabbit tiene a su colega de profesión. Ese juego metaficcional puede ser encontrado en casos más recientes: cuando en *Enemigos púbicos* (2009), John Dillinger (Johnny Depp) observa fascinado al gánster interpretado por Clark Gable en *El enemigo público* (1939) o en la reciente *Joker* (2019), donde el desquiciado aspirante a comediante encarnado por Joaquin Phoenix queda hechizado al ver la reposición en una sala cinematográfica el talento de Charlie Chaplin.

Y es que un análisis detallado de cada escena siempre termina exponiendo alguna referencia clara a los años dorados del cine estadounidense. «No soy mala, es que me dibujaron así», una de las frases más brillantes de la novela de Wolf, puesta en boca de Jessica Rabbit sería su máximo exponente.

8. Conclusiones.

Los primeros pases de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* no mostraron respuestas prometedoras. Se estimaba que el film tenía un grave defecto a la hora de captar al público. Por un lado, la audiencia adulta que podría estar interesada en su realismo *noir* iba a mostrar muchas reticencias a pagar la entrada por ver a dibujos animados asociados a la infancia. Paralelamente, ese auditorio juvenil era susceptible de aburrirse y no comprender las partes más enrevesadas de la trama criminal.

La titánica labor llevada a cabo por el equipo artístico de Richard Williams supuso unos costes sin precedentes, máxime por las innovaciones que se habían planteado y de las que no se tenían garantías, aunque se marcaron unos precedentes que, décadas después, se confirmarían. En la búsqueda de lograr soluciones estéticas y argumentales en las animaciones que pudieran complacer a públicos de todas las edades, la experiencia de Roger Rabbit era una fórmula que luego popularizaría al máximo Pixar años después.

De hecho, hallaremos sucesoras *Cool World* (1992), dirigida por Ralph Bakshi, nueva mezcla de personajes de dibujos animados y reales con una trama de suspense y tiros, sobresaliendo la sensual Holli Would, clara heredera de Jessica Rabbit y que terminaba adquiriendo la forma humana que le presta la actriz Kim Basinger. De hecho, Basinger sería Lynn Bracken, la gran protagonista femenina de *L.A*.

Confidential (1997), una mujer fatal en una ciudad de Los Ángeles de la década de los 50 mucho más próxima a los planes del Juez Doom que del idílico final en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*

En ese sentido, Zemeckis mostró una gran firmeza cara a no adulterar en nada el montaje de la película, confiando en superar las poco halagüeñas predicciones de las primeras críticas recibidas (Gómez, 2015: 61-62). Paulatinamente, la obra se iría convirtiendo en una película de culto muy apreciada por su eclecticismo, incluso llegando a ser frecuentes los rumores de una secuela para ese Bugs Bunny Noir atípico que fue Roger Rabbit, algo que ahora parece más alejado que nunca, sobre todo tras el fallecimiento de Williams, cuyas soluciones gráficas dotan a este trabajo de gran cantidad de singularidades que permiten su visionado y análisis a distintos niveles.

Bibliografía citada.

Anger, Kenneth (1994), *Hollywood Babilonia*, Barcelona, Tusquets.
Arribas, Víctor (2011), *El cine negro*, Madrid, Notorious Ediciones.
Arribas, Víctor (2015), *El cine negro 2*, Madrid, Notorious Ediciones.
Balmori, Guillermo (ed.) (2018), *El universo de Rita Haywoth*, Madrid, Notorious Ediciones.
Bonifer, Mike (1989), *The Art of Who Framed Roger Rabbit*, New York, First Glance Books.

Bowers, Scotty y Friedberg, Lionel (2013), *Servicio completo: La secreta vida sexual de las estrellas de Hollywood,* Barcelona, Anagrama.
Cantero Fernández, Marcial (1993), *Steven Spielberg,* Madrid, Cátedra.
Caspary, Vera (2016), *Laura*, Madrid, Alianza Editorial.
Chandler, Raymond (2017), *Todo Marlowe*, Barcelona, RBA.
Deja, Andreas (2019), *Mickey Mouse: From Walt to the World*, Richmond, Weldon Owen Publishing.
Delgado Sánchez, Cruz y Moliné, Alfons (2015), *¡Eso es todo, amigos!: El universo animado warneriano*, Madrid, Diabolo Ediciones.
Eisner, Michael (2000), *Profession magicien: La passion Disney*, París, Grasset.
Fonte, Jorge (2012), *Robert Zemeckis*, Madrid, Cátedra.
Gómez Martí, Pau (2015), *Robert Zemeckis: El tiempo en sus manos*, Madrid, T&B Editores.
González-Campos, Arturo y Gómez Jurado, Juan (Productores) (2018). *Cinemascopazo #10 Roger Rabbit y José Luis Gil* [Audio en podcast y video] Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=tQ-t6_2T78w [Fecha de consulta: 08/01/2020].
Grant, John (2001), *Masters of Animation*, New York, Watson-Guptill Publications.
Guérif, François (2019), *Cine negro americano*, Madrid, T&B Editores.
Hammett, Dashiell (2017), *Dashiell Hammett: Todas las novelas*, Barcelona, RBA.
Kagan, Norman (2003), *The Cinema of Robert Zemeckis*,

Taylor Trade Publishing, Maryland.
Kaufman, J. B. (2013), *Snow White and the Seven Dwarfs*, Walt Disney Press, San Francisco.
Mancini, Andrea (2011), *Il Cinema di Robert Zemeckis*, Milán, La Conchiglia di Santiago.
Martín Escriba, Álex y Canal i Artigas, Jordi (2019), *A quemarropa: La época clásica de la novela negra y policíaca*, Barcelona, Alrevés Editorial.
Ohmart, Ben (2012), *Mel Blanc: The Man of a Thousand Voices*, Orlando, BearManor Media.
Roberts, Garyn G. (2003), *Dick Tracy and American Culture: Morality and Mythology, Text and Context*, MacFarland & Co Inc, Jefferson.
Schwarz, Mauricio José (2015), *De Tom y Jerry a las Supernenas: La aventura de Hanna-Barbera*, Dolmen, Palma de Mallorca.
Staggs, Sam (2003), *El crepúsculo de los dioses: Billy Wilder, Norma Desmond y el sueño oscuro de Hollywood*, T&B Editores, Barcelona.
Taylor, James (2017), *Helen Kane and Betty Boop: On Stage and on Trial*, Algora Pub, New York.
Ward, Nathan (2019), *Un detective llamado Dashiell Hammett*, RBA, Barcelona.
Williams, Richard (2009), *The Animator´s Survival Kit*, Londres, Faber and Faber.
Wolf, Gary Kenneth (1981), *Who Censored Roger Rabbit?*, New York, St. Martin´s Press.



Ukiyo-e “El sueño de la mujer del pescador”, de Katsushika Hokusai, 1814.

UN DRAGÓN DEVINIÉNDOSE EN PULPO.

La leyenda del Taishokan y el origen del erotismo grotesco japonés.

Antonio Míguez Santa Cruz.
Grupo Imagen y Memoria.

Palabras clave: Taishokan ; Hokusai ; Japonismo ; Tentacle Rape.

No todos los amantes de la cultura japonesa conocen hasta qué punto las láminas *shunga-e* fueron representativas del periodo Edo tardío (Almazán, 2013). Hablamos de una tipología concreta de *ukiyo-e*, recordémoslo, esas xilografías producidas en masa y vendidas entre la gente sencilla, y cuya temática era erótica cuando no directamente pornográfica. *Shunga-e* significa literalmente *imágenes de primavera*, en un eufemismo que equipara al sexo con el renacimiento de la naturaleza o el vitalismo más vívido. Al término podrían otorgársele otras figuraciones más rebuscadas, pues el reverdecimiento optimista es una analogía de los únicos momentos de confort femenino: la lisonja que precede al acto sexual y, solo quizá, el sexo en sí mismo. Son múltiples los ejemplos de *ukiyo-zōshi* donde samuráis venidos a menos eran capaces de hipotecar sus vidas a cambio de pasar una noche con alguna mujer galante de Yoshiwara. La cortesana pasaba a ser, por ende, un objeto de deseo casi deificado en estas estampas, ídolo de culto, evocador de las sensaciones y los placeres, paradójicamente insertado en medio de una sociedad budista que promulgaba todo lo contrario.

Las *bijin*[1] eran entonces las estrellas esenciales de estas xilografías, conmocionando un sistema social casi milenario a través de sensuales grabados, casi análogos al consumo de una revista erótica o un portal web de corte pornográfico en nuestra sociedad actual. Y decimos casi porque, pese al alto grado de explicitud común a este tipo de arte popular, la imaginación del espectador jugaba un papel crucial en su disfrute. He ahí las características pictóricas del *ukiyo-e*, siempre tendente a la estilización de las figuras y la marcada

[1] Mujer bella.

planitud de los colores, alejándose, en suma, del realismo visual consuetudinariamente explotado en el mundo occidental (Koyama, 2008). Lo mismo sucede con la mayoría de desempeños artísticos propios del Japón, cuyos arquetipos actúan con el fin de que el consumidor acabe de construir en su mente la percepción transmitida por la obra. En realidad, estamos ante otra influencia prototípica del pensamiento budista, que, según algunas de sus ramas y caminos más destacados, defiende la irrealidad de nuestro entorno. Y si fuera así, ¿por qué el teatro noh, las esculturas de los kongōrikishi o los grabados del mundo flotante habrían de ser realistas?

En ese caudal artístico de expresividad minimalista e ideográfica, tan proclive a apoyarse en la sugestión del individuo, resultó más sencillo que otra serie de factores propios del folclore nacional –y nacionalista– fuesen introduciéndose hasta adquirir gran relevancia. Uno de ellos fue el elemento fantástico, o, más concretamente, usando la retórica de Todorov aplicada a Japón, lo *extraño e insólito*. De este modo, no será difícil hallar subgéneros del *shunga* en los que hagan acto de aparición criaturas sobrenaturales como *yûrei*[2], *yokai*[3] o multitud de bestias adoptando comportamientos propios de los humanos. La lámina más famosa de esta tipología animal es sin lugar a dudas *Tako no ama*, más conocida a nivel global como *El sueño de la mujer del pescador.*

---

[2] Fantasma japonés..

[3] Espíritu procedente del shinto, de multitud de formas y comportamientos. Es común que su figura pueda confundirse con la de los fantasmas o demonios, aunque su origen sea radicalmente opuesto.

En ella, una hermosísima buceadora ama reclinada sobre las rocas recibe los favores sexuales de una pareja de pulpos. El primero, de grandes dimensiones, fricciona sus numerosos tentáculos a lo largo del cuerpo desnudo de la mujer y le practica un cunnilingus, al tiempo que el segundo, de tamaño más reducido, estimula el pezón y la besa de manera entusiasta. Condicionado tal vez por el anime reciente, el espectador podría figurarse que está presenciando una suerte de violación, lo cual puede ponerse en entredicho al apreciar el semblante distendido de la protagonista, junto al hecho de que esta se aferre vehementemente con sus manos a los tentáculos del cefalópodo mayor.
De una forma u otra, acudamos al texto que acompaña a la lámina para despejar cualquier tipo de duda:

- Pulpo mayor: *Desde hace tiempo me cuestionaba cuándo llegaría el momento de raptarte y hoy ha llegado ese día. Ha tardado, sí, pero ya estás bajo mi posesión mientras disfruto de tu turgente y sabroso coño. No voy a parar de chupártelo hasta que me canse y luego te llevaré conmigo al palacio del Rey Dragón, donde te mantendré cautiva.*

- Mujer: (gemidos de placer) *¡Ay, maldito pulpo! Si sigues lamiendo el interior de mi matriz vas a dejarme sin aliento y conseguirás que me corra. Estás consiguiendo con tu pico que mi vagina se abra cada vez más y más… ¡Pero no me juzguéis! Porque ¿quién puede resistirse al placer de ocho brazos? (gemidos). Noto cómo me estoy inflamando por dentro… ¡tus líquidos me queman! No puedo parar de sentir la quemazón una y otra vez… Me estoy dejando llevar… ¡Me corro! ¡Me corro!*

- Pulpo menor: *cuando mi hermano haya acabado yo también restregaré mi boca por tu culo y tu coño hasta que te desmayes. Pero ahí no acaba todo… en el momento que te despiertes lo haré de nuevo* (risas).

Traducción propia.

El tono meridiano del pasaje no significa en absoluto que su autor, Katsushika Hokusai, el celebérrimo padre de *La gran ola de Kanagawa*, fuese un perturbado o explotara el sexo como denominador común en su prolija obra; más bien al revés. Nacido en 1760, fue adoptado en Edo por una familia llamada Nakajima a la temprana edad de tres años. A partir de los cinco ya era capaz de plasmar pictóricamente multitud de conceptos complejos, y se calcula que en torno a los diez comenzó a trabajar en un taller de grabados xilográficos. Ya adulto, pasó a estar bajo la tutela del conocido especialista de *ukiyo-e* Katsukawa Shunshô, iniciando así uno de los ascensos más meteóricos del periodo Tokugawa. Tan grande llegó a ser nuestro personaje que pertenece al selecto grupo de *grabadores famosos en vida*, mérito poco frecuente en un ámbito artístico de corte popular, y que solo llegaría a ser universalmente reconocido tras la caída de la política Sakoku y el inicio del fenómeno *japonista*. Entonces, Hokusai volvería a fascinar al mundo a través de sus *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (1823-1833) o su obra semi-póstuma, *Hokusai Manga* (1814-1878), entre otras muchas.

Al hilo de la última obra citada en el párrafo anterior, detengámonos por un instante en el significado literal de los sinogramas del vocablo *manga*: Man (漫) quiere decir ilustración o dibujo, mientras que Ga (画) expresa informalidad. En suma, gran cantidad de láminas ukiyo abordarían escenas cotidianas o singulares, costumbristas o fantásticas, desde una perspectiva distendida e incluso paródica. A *El sueño de la mujer del pescador* puede y debe aplicársele dicho precepto, pues no hace sino caricaturizar por medio del sexo un ancestral relato del siglo VII llamado *Taishokan*. Este *monogatari* multiadaptado aborda un episodio legendario de la vida de Nakatomi no Kamatari, fundador de el clan de validos más importante de Japón: los Fujiwara. Según el cuento, la belleza de la hija menor de Kamatari no conocía parangón, por lo que constantemente recibía en palacio comitivas ofreciéndole casamiento. Ninguna satisfizo al padre de la joven salvo la del emperador chino Taizong, acaso el hombre más poderoso bajo el Cielo según el punto de vista asiático de la época. Una vez erigida en emperatriz de la China Tang, la niña se convirtió al budismo y quiso construir en su ciudad natal, Nara, un fastuoso templo en honor a Buda. Taizong, ansioso por complacer a su bellísima esposa, asumiría el coste de la construcción enviando un tesoro que incluía una joya de incalculable valor.

"Cuando Kamatari conoció que la gema había caído en las garras de la criatura urdió un plan maestro en un intento desesperado de revertir la situación".

Los acontecimientos parecieron discurrir con normalidad hasta que la comitiva encargada de defender la fortuna fue atacada durante el trayecto por el ejército del Rey Dragón del Mar. Cuando Kamatari conoció que la gema había caído en las garras de la criatura urdió un plan maestro en un intento desesperado de revertir la situación. Primeramente, se hizo pasar por plebeyo y casó con la más diestra nadadora de la región; al cabo de tres años ambos concibieron un hijo, momento en que Kamatari reveló su verdadera identidad y rogó a su esposa que buceara hasta recuperar la piedra. Mientras tanto, convocaría a los mejores músicos de Japón para interpretar un concierto en medio del mar y así distraer al Rey Dragón y su ejército, quienes se verían obligados a abandonar momentáneamente el palacio submarino donde se guardaba la gema.

"Sabedora de la imposibilidad de escapar de aquel elemental de agua en su propio medio, se abrió discretamente el pecho e introdujo la piedra en su interior".

En un principio la estrategia pareció dar resultado, puesto que la esposa de Kamatari llegó hasta las entrañas de la gran construcción y recuperó la joya. Desgraciadamente, justo antes de llegar a la embarcación que la aguardaba en superficie, fue sorprendida por uno de los dragones marinos guardianes. Sabedora de la imposibilidad de escapar de aquel elemental de agua en su propio medio, se abrió discretamente el pecho e introdujo la piedra en su interior. Unos pocos días después los hombres de Kamatari recuperaron el cuerpo sin vida de la buceadora, descubriendo

a su vez dentro de su tórax aquel tesoro tan preciado. Se dice en Nara que, gracias a la heroicidad de la esposa del primer Fujiwara, el brillo de la joya pudo irradiar magnífico en la frente del *Daibutsu* de Kōfuku-ji.

Si bien la popularidad de la pieza siempre fue en aumento, las recreaciones teatrales de *Taishokan* se acortaron paulatinamente hasta limitarse a escenificar tan solo el agón principal; es decir, el episodio de la buceadora pretendiendo escabullirse del monstruo de manera infructuosa, también llamado *Toma de la Joya*, o *Tamatori Monogatari*. Por consiguiente, la narración fue avanzando por la historia japonesa adaptándose tanto al hieratismo del noh como a la ligereza del *kyôgen*, reinterpretándose bajo la gravedad del *kôwakamai* o vistiéndose de mil colores en el caso del *kabuki*.

Quisieron los hados, pues, que el éxito de *Taishokan* se perpetuara hasta coincidir en el tiempo con el esplendor del *ukiyo-e*, que siempre le reservaría un trato especial al capítulo de la buceadora. Cada vez en mayor grado y gracias a las ventas de las estampas, la mujer submarinista y su pérfido rival ofidio fueron desplazando en el imaginario colectivo a los verdaderos protagonistas del relato: Kamatari y el Rey Dragón. Solo quedaba la ocurrencia de Hokusai de sustituir al reptil y sus ansias de recuperar la gema por un pulpo gigante movido por otro tipo de pulsiones más terrenales.

Pero ¿por qué habría el Maestro de parodiar la iconografía de una obra de consuno aceptada?

La leyenda de *Taishokan* se concibió como una flagrante propaganda del aún por entonces poco extendido budismo *mahayana*. Durante los periodos Nara (710-794) y Heian (794-1185), muy próximos al relato en cronología, el budismo se asentaba en su mayoría entre la conocida como *buena gente*,

estrato formado por la nobleza palaciega japonesa. No podía ser de otra manera, entendiendo la complejidad de una doctrina que exige cierto intelecto y capacidad cultural por parte del creyente que la abraza. Por otro lado, los llamados *inakabitaru*, personas rústicas, sin apenas tiempo entre sol y sol de trabajo, persistían en sus creencias shintoístas, mucho más sencillas y adaptables a su *modus vivendi*.

Tanto el shintoísmo como el budismo han cohabitado armoniosamente a lo largo de casi toda la historia del país, lo cual no evita que, eventualmente, ciertos sectores favorables a alguno de los dos sistemas confrontasen con partidarios del opuesto. Eso mismo ocurrió con los interesados creadores del *Taishokan*, capaces de onvertir a Kamatari, ministro del Jingikan — departamento de culto shintoísta — en personaje principal de

"El texto se construyó precisamente para impactar a los shintoístas incapaces de asimilar los sutras o los sermones de los bonzos".

una historia exaltadora del budismo. Y lo hicieron por medio de un cuento simple y directo, en el que esa celebridad histórica se desvivía por dignificar la figura de un santón extranjero. Nada hay aquí de intrincados acertijos *koan* que allanen el camino hacia la iluminación, ni tan siquiera enseñanzas dotadas de una mínima complejidad. Y es que el texto se construyó precisamente para impactar a los shintoístas incapaces de asimilar los sutras o los sermones de los bonzos. Y asumido esto, ¿por qué no tantear las ventajas de simpatizar con la creencia que aparece en una epopeya tan conocida y popular? En consecuencia, el éxito del

"Mas por todos es sabido que la historia consiste en ciclos que se alternan, y curiosamente en la época de Hokusai el shintoísmo fue la religión promocionada por las élites políticas y sociales del país".

cuento fue rotundo, pues no olvidemos que consiguió plantar de una manera asequible la semilla del budismo en un sector de la población hasta entonces impenetrable.

Mas por todos es sabido que la historia consiste en ciclos que se alternan, y curiosamente en la época de Hokusai el shintoísmo fue la religión promocionada por las élites políticas y sociales del país. Las sensaciones adversas hacia los *namban* que movieron al tercer shogun, Iemitsu, a la clausura de Japón *bajo siete llaves* siempre permanecieron latentes. Tan solo se necesitó el avistamiento de balleneros rusos y estadounidenses cerca de las costas del país, o las noticias llegadas a Dejima sobre el avance tecnológico en occidente para volver a despertar las suspicacias hacia todo lo que oliera a extranjero. La respuesta fue cerrar filas amparándose en la santidad del Mikado, así como en el nacimiento de un nacionalismo de corte extremista que germinaría décadas más tarde en la filosofía política del *sonno joi*: reverenciar al emperador y expulsar a los bárbaros.

Refugio dentro del país y refugio bajo el seno omnipotente del dios-emperador, no lo olvidemos, también sumo sacerdote de la religión autóctona: la vía de los *kami*. Ahora es fácil entender por qué durante el primer tercio del s. XIX podría interesar comercialmente burlarse de una historia con sustrato budista. Pero no todo estaba hecho; aún faltaba execrarla medi-

ante símbolos shintoístas, paso dado por Hokusai al sustituir el dragón por un pulpo dotado de actitudes humanas, fornicando con una mujer. Ejecutando solo una maniobra magistral, el autor consiguió hacerle un guiño al animismo masivo propio del shinto, al tiempo que explotó el vitalismo inherente a esa religión por medio del acto más regenerador del mundo: el sexo.

Evoquemos ahora, para cerrar el círculo, el rol del falo en *matsuris* shintoístas tan conocidos universalmente como el Kanamara. Pene o tentáculo, ambos apéndices lúbricos capaces de sentir el tacto en grado sumo y explorar cualquier resquicio corporal. No obstante , si la lucha invisible entre religiones librada en el interior de la xilografía de Hokusai pasaba totalmente inadvertida para la mayoría de japoneses, imagínese el lector en el

"El motivo del pulpo y su erótica viscosidad fue adoptado por artistas tan universales como Felicien Rops o Pablo Picasso '".

caso de los extranjeros. A ellos el estímulo les llegaba exclusivamente desde lo sexual-grotesco, porque en tales casos la moral judeocristiana suele bascular entre la repulsa hacia lo abyecto y la fascinación por lo prohibido. De ahí que, en pleno esplendor del *japonismo*, el motivo del pulpo y su erótica viscosidad fuera adoptado por artistas tan universales como Felicien Rops en *El pulpo* (circa 1860), o Pablo Picasso en su desconocida obra de juventud, *Mujer y pulpo* (1903). Llegado 1981, en uno de esos prodigios fruto de la casualidad, tres directores de cine homenajearon en pantalla grande la xilografía de *Tako no ama.* Hablamos

de Andrzej Zulawski y su experimental *Possession*; Bruce D. Clark y su fallida copia de *Alien, La galaxia del Terror*; y por supuesto, Sam Raimi y su mítica *Posesión Infernal.*



Influidos por el movimiento japonista, tanto Felicien Rops (izquierda), como Pablo Picasso (derecha), plasmaron el mito del amante tentacular en sus respectivas obras.

Solo nos queda concluir este artículo advirtiendo al lector de que la tenaza tentacular no se acaba aquí. En aras de demostrarlo está el *shokushu zeme*, más conocido internacionalmente como *tentacle rape*. Creado por el mangaka Toshio Maeda bajo posible influencia inconsciente de la obra de Hokusai, este subgénero de explotación perpetuaría a nivel global el fetichismo del tentáculo, nuevamente amortizado como obvio remedo del falo. Pero ahora apreciamos una enorme diferencia respecto a la lámina de *ukiyo-e*: las colegialas sufren, son vejadas, humilladas y sus caras transmiten la desesperación del abuso.

Por el contrario, en *El sueño de la mujer del pescador* nada sugiere tormento o violación, sino deleite y erotismo consentido, aunque sea a medias, en un juego en el que la

mujer es consciente de su rol y disfruta del “rapto”. Visto lo cual, ¿existió una sexualidad más sincera y abierta durante el shogunato que después de la influencia extranjera en Japón? Sírvanse ustedes mismos.



Fotograma perteneciente a la saga “Urotsukidoji”. (Anime 18, Island World, JAVN, West Cape).

Bibliografía

- Almazán Tomás, D. (2013). El grabado *ukiyo-e* como reflejo de los valores de la cultura japonesa. *Kokoro: revista para la difusión de la cultura japonesa*. Nº extra 1.
- Koyama-Richard, B. (2008). *Mil años de Manga*. Electa. Barcelona.
- McMullen, J. (1996). *Religion in Japan: arrows to heaven and earth*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Matsubara, H. (1969). The Family and Japanese society after World War II. *The Developing economies*. Nº VII.
- Míguez Santa Cruz, A. (28 de noviembre de 2016). *De tentáculos y hentai: Entrevista al maestro Toshio Maeda en el XXII Salón del manga de Barcelona.* Cool Japan: https://cooljapan.es/entrevista-toshio-maeda/
- Palacios, J. (2008). Hentai, sexo, anime y fantasía. En Navarro, J. A. (coord.), *Cine de animación japonés*. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián. San Sebastián.



Foto: Dimitri dF. Fuente: Flickr

ROXANNES, CHARLOTTES Y HONKY TONK WOMEN:

aproximación a la imagen de la prostitución femenina en la música popular.

María Gago Durán.
Historiadora. Documentalista.

Palabras clave:
prostitución, música popular, rock, cantautores, trata, explotación sexual.

1. Introducción.

En los últimos años hemos asistido a acalorados debates en torno a la posibilidad de la legalización de la prostitución en España. El sector neoliberal defiende la regulación de la explotación sexual aludiendo a beneficios en materia impositiva y cotización a la Seguridad Social, mientras que el feminismo abolicionista critica que el producto de esta actividad económica sea el cuerpo de la mujer, quien generalmente se ve obligada al ejercicio de la prostitución como consecuencia de una situación socioeconómica extremadamente precaria.

Por otra parte, la imagen que la sociedad tiene de las trabajadoras sexuales varía en función del estrato social, la ideología política, la sensibilidad religiosa, la conciencia social y la propia experiencia personal. Sin embargo, llama la atención cómo los estereotipos proyectados por el cine, la televisión y, por supuesto, la música, dejan su huella en el imaginario colectivo, conformando una idea común de los modos de vida de estas mujeres.

En este artículo vamos a analizar la imagen de la prostitución femenina en las letras de canciones de diferentes estilos y épocas, desde *Ojos verdes* a *Bagdad*, pasando por *House of the rising sun* o *Ticket to ride*.

2. Chicas malas y sucias.

"Mujeres de mala vida", "chicas malas", "chicas sucias", "mujeres de la calle"... son algunas de las formas de referirse

a aquellas que ejercen la prostitución. Esta concepción de perversión asociada a las trabajadoras del sexo está sobradamente recogida, directa e indirectamente, en las letras de muchas canciones.

Así, por ejemplo, quienes somos incondicionales de la música de los años sesenta, hemos cantado "*There is a house in New Orleans / they call the Rising Sun / and it's been the ruin of many a poor boy / and God, I know I'm one*" (*The House of the Rising Sun*), en muchos casos en un inglés inventado o intuido que nos ha impedido conocer que esta canción folclórica, popularizada por The Animals en 1964, hablaba de una casa de citas que "había arruinado a muchos chicos". No se arruinan ellos mismos, sino que son ellas, las explotadas sexuales, las que lo hacen.

Si el folklore estadounidense cantaba cómo la prostitución había empobrecido a los hombres de Nueva Orleans, el británico nos recordaba que una mujer de la calle, por definición, es un peligro; sólo hay que recordar a la liverpuliana más famosa de la Historia (con permiso de Eleanor Rigby), la prostituta Maggie May, mundialmente conocida como Maggie Mae gracias a la versión que de esta canción popular grabaron The Beatles en 1969, publicada en el álbum *Let it be* (1970). En ella encontramos a una sucia trabajadora sexual que roba a un marinero:

Oh, dirty Maggie Mae
they have taken her away
and she'll never walk
down Lime Street anymore.
Oh, the judge she guilty found her
of robbing the homeward bounder.

Tres años más tarde, en España, Joan Manuel Serrat publicaba su décimo LP, *Per al meu amic*, cuya tercera canción, titulada *La primera*, comenzaba afirmando lo siguiente:

Francament
M'hagués agradat molt més
Que hagués estat primavera
I que la primera
Fóra aquella nina rossa
Prima i pigarda
Que cada tarda
Pujava amb mi al tramvia
Quan el jorn se'n dormia
Francament
M'hagués agradat molt més
Que el teu cos fart
De deu duros i el llit a part
Però això va com va
I en aquell temps no em van deixar triar.

El catalán siente no haber perdido la virginidad con aquella muñeca rubia, delgada y pecosa, sino con una prostituta. Resulta curioso que en la siguiente estrofa asegure no lamentarse de ello, ya que es más que evidente que, efectivamente, se lamenta. *Y en aquel tiempo no me dejaron escoger*, dice; ¿quién obligó al mejor y más reconocido cantautor español a pagar por sexo?

En la mayoría de países, una trabajadora sexual es una delicuente *per se* (sus clientes, no), ya que esta actividad está prohibida en buena parte del mundo, aunque con frecuencia

se haga la vista gorda. Pero, ¿qué ocurre cuando por error se insinúan a un policía de paisano? Pues que *you read me my rights and then you said let's go and nothing more* (*me leíste mis derechos y luego dijiste 'vamos' y nada más*) (*X Offender*, Blondie, 1976).

Como veremos más adelante, los géneros musicales que más blanquean la trata y el mercado sexual son el rock (incluyendo sus variantes y derivados) y la canción de autor. Los motivos radican en la necesidad de unos de proyectar una imagen "salvaje", de tipos duros, y de los otros de mostrar una vida bohemia, tormentosa y, en ocasiones, solitaria, viéndose casi forzados (como Serrat) a buscar "compañía de pago". En el caso de los primeros, suelen optar por tratar el tema desde la perspectiva del aliado, de la pertenencia al mismo universo de bajos fondos y excesos (véase el apartado 4). No es el caso de Black Sabbath. La banda británica de hard rock, al igual que todos los ejemplos mencionados hasta el momento, aborda el tema desde la superioridad moral, recuperando el manido adjetivo "sucia": *Oh, dirty women, they don't mess around / you've got me coming. You've got me going around* (*Dirty women*, 1976).

Pero el premio a la frivolidad lo gana, de calle, Donna Summer. ¿Quieres bailar a costa del drama ajeno? En ese caso, *Bad girls* (1979) es tu canción: *Hey, mister, have you got a dime? / Mister, do you want to spend some time? Oh, yeah / I got what you want, you got what I need / I'll be your baby, come and spend it on me.*

Otra característica repetida en muchas de estas canciones que hablan de mujeres "malas" y "sucias" es la doble moral. En este sentido, no podemos olvidarnos de la mitiquísima *Charlotte the Harlot* (Iron Maiden, 1980), donde

encontramos solicitud de servicios seguida de insultos con forma de reproches:

Charlotte the Harlot, show me your legs
Charlotte the Harlot, take me to bed
Charlotte de Harlot, let me see blood
Charlotte de Harlot, let me see love
Taking so many men to your room, don't you feel no remorse?
You charge them a fiver, it's only for starters
and ten for the main course
And you've got no feeling, the died long ago
Don't you care who you let in?
And don't you know you're breaking the law
with the service you're giving?

Pese a todo lo dicho, las referencias a la prostitución no siempre son tan evidentes. En algunos casos, si no se conoce la historia de la canción, estas alusiones pasan irremediablemente inadvertidas. Es el caso de *Ticket to ride* (The Beatles, 1965).

Aparentemente, se trata de una canción de (des)amor más, bastante naíf, de la banda británica. Pero no: los Fab Four regresaron a mediados de la década de los sesenta de un largo viaje a Hamburgo, donde conocieron que las autoridades sanitarias de la ciudad germana entregaban a las prostitutas que no padecían enfermedades contagiosas una tarjeta que lo certificaba. En los círculos más cercanos de los de Liverpool era habitual escuchar a John Lennon referirse a dicho documento como "ticket to ride", por lo que el famosísimo tema compuesto por el marido de Yoko Ono estaría dedicado a una prostituta *sana*.

3. Chicas tristes: el drama de la prostitución.

Como hemos visto, resulta sencillo encontrar artistas cuya visión de la prostitución se corresponde con la imagen sucia y perversa de las trabajadoras. De igual modo, es bastante habitual

la denuncia de la precaria situación de estas mujeres desde la óptica de la tristeza y la depresión.

En este sentido, los debates surgidos en las últimas décadas en torno al ejercicio de la actividad sexual y el auge del feminismo han propiciado un cambio de paradigma, que se traduce en una mentalidad (a veces) más empática y sensible con esta cuestión. Por ello, en este apartado vamos a encontrar obras más recientes, aunque con excepciones, y géneros más variados.

Un magnífico ejemplo de empatía es *Dans ma rue* (Édith Piaf, 1946); una historia contada en primera persona en la que se narra la vida de una joven de Montmartre que se ve obligada a trabajar en la calle:

Dans ma rue tous les soirs je m'promène
On m'entend sangloter dans la nuit
Quand le vent jette au ciel sa rengaine
Tout mon corps est glacé pa la pluie.

Otro caso de tristeza y sufrimiento asociados a la prostitución es el expuesto por Manu Chao: *Me llaman calle / calle sufrida / calle tristeza / de tanto amar* (*Me llaman calle,* 2007). Con una letra repetitiva y no demasiado elaborada, el exlíder de Mano Negra retrata la realidad de estas mujeres.

Algo similar ocurre con *Bagdad (Cap. 7: Liturgia)* de Rosalía (2018). La catalana no se caracteriza por la calidad de sus versos, pero en esta canción, desde la simpleza literaria más absoluta, consigue reproducir con bastante acierto la tristeza de una trabajadora del Bagdad, un conocido burdel de Barcelona:

Por la noche, la sali'a del Bagdad
Pelo negro, ojos oscuros
Bonita pero apena'
Senta'ita, cabizbaja dando palmas
Mientras a su alrededor
Pasaban, la miraban
La miraban sin ver na'
Solita en el infierno
En el infierno está atrapa'

Este retrato de chicas tristes y deprimidas por el lugar al que la vida las ha llevado no siempre se corresponde con una crítica al sistema o a las estructuras que favorecen esta situación. En ocasiones, aun siendo conscientes del drama, hay artistas que hacen una lectura pueril del asunto, con o sin intencionalidad, quedándose en la superficie y malinterpretando realidades. Este sería el caso de *Samaritanas del amor* (José Luis Perales, 1984), probablemente el ejemplo más rancio que hemos encontrado:

A esas chicas alegres de la calle
que disfrazan de brillo su tristeza
compañeras eternas del farol
del semáforo en rojo y del ladrón
que sueñan la llegada de alguien
que tal vez les regale un perfume de clavel
y las quiera.

Dolores se llamaba Lola / hace la calle hasta las 6 / pues sin dinero en esta tierra, / ¡ay, Dolores! al burdel / Fuiste la niña de azul / ahora eres la vieja verde. / ¡Cómo se porta la vida / cuando vales lo que tienes! Este tema de Los Suaves, publicado en 1989, tampoco encajaría en la categoría de denuncia social; hay versos en los que parece que esté abroncando a la protagonista por las decisiones tomadas. No obstante, refleja bien el drama del ejercicio de la prostitución, muy especialmente a medida que la mujer envejece.

Por lo general, las letras dedicadas a trabajadoras sexuales, ya sea desde una perspectiva sexual o social, suelen centrarse precisamente en la figura de la meretriz. Por ello, el caso del cantautor Javier Álvarez es una rareza, ya que introduce un elemento muy poco habitual: pone el foco en el cliente:

El siglo XX se nos va de las manos
y el mundo es un gran puzle
de rincones infrahumanos.
Hombres de misa por la noche santiguados
dan caza a la pantera y
ponen a lavar sus manos
(*Piel de Pantera,* 1995).

Once años más tarde, los británicos Artic Monkeys, en esta misma línea, cantarían *"qué hombre tan asqueroso. Dale sólo media oportunidad y apuesto a que te robará si puede":*

And what a scummy man
Just give him half a chance
I bet he'll rob you if he can
Can see it in his eyes, yeah
That he's got a driving ban
Amongst some other offences.

(*When the sun goes down,* 2006).

Desde un punto de vista sociológico, es interesante el análisis de la relación de la

prostitución con la drogadicción. En ocasiones, es la adicción la que provoca el ejercicio de la actividad sexual como fuente de ingresos, pero otras veces es precisamente al contrario; la dureza de la vida en la calle lleva al consumo de sustancias que faciliten abstraerse de la realidad. En 1998, Mecano cantaba *Ahogando el alma en cada cama* / *por las esquinas del amor* / *viviendo de las inyecciones* / *suero de erecciones y sudor* (*Cuerpo y corazón*). En esta misma línea se encuentra *Ojos Rojos* (Fito Páez, 2003): *Y se reía y reía y mezclaba pastillas,* / *le daba comida al dolor*. / *Era de Flores, la casa paterna por fín se cayó* / *Todo el mundo a la calle a buscarse la vida*. Ed Sheeran, por su parte, va un paso más allá narrando el deterioro progresivo de una joven a causa del consumo de drogas (*volverse loca por un par de gramos* [...] *y en una pipa vuela hacia su patria*), augurando incluso su muerte (*un ángel morirá cubierto de blanco, ojos cerrados y con la esperanza de una vida mejor* [...]):

And go mad for a couple grams
And she don't wanna go outside tonight
And in a pipe she flies to the motherland
[...]
Stuck in her daydream
Been this way since eighteen
But lately, her face seems
Slowly sinking, wasting
[...]
An angel will die
Covered in white, closed eyes
And hoping for a better life
This time will fade out tonight
Straight down the line

(*The A Team,* 2011).

Unos años antes, Randy Travis publicaba *Three wooden Crosses* (2002), donde cuenta la historia de un agricultor, un maestro, un predicador y una prostituta que pierden la vida en un accidente de autobús. En la canción el cantante de country se pregunta por qué sólo hay tres cruces de madera en el lado derecho de la carretera. De esta forma, el estadounidense denuncia la invisibilidad social, unida a la soledad, que tan habitual suele ser para estas chicas.

En definitiva, la depresión, la nostalgia de tiempos pasados y la tristeza son una constante en las letras de las canciones de corte social. Estos sentimientos están alimentados frecuentemente por contextos terribles: familias disfuncionales, abusos, drogadicción, etc., además de por el propio malestar que genera verse obligadas a mercadear con su sexualidad.

4. "Vida canalla": relación de la prostitución con la diversión, la noche y el ocio.

Sexo, drogas y rock 'n roll. Bajos fondos, noches de alcohol y desenfreno en locales de mala muerte y compañías de dudosa reputación. *Señoritas de la calle*, vida nocturna y muchos divorcios. Son las reglas que muchas estrellas del rock, reales y aspiracionales, se esfuerzan no sólo por cumplir, sino también por demostrar que obedecen sin reservas.

Para muchos de ellos, la prostitución (y su reflejo en sus canciones) no es más que un ornamento, un complemento que utilizan desde una falsa posición de aliados, pretendiendo demostrar que pertenecen a la misma realidad, pero no es así; mientras ellos parten de una situación de privilegio (por sexo, posición socioeconó-

mica, etc.), ellas integran el escalafón más bajo de la sociedad.
Esta concepción irreal, en muchos casos, deviene en un uso de la figura de la prostituta a menudo relacionada con la diversión, el ocio, lo prohibido, lo noctámbulo y lo salvaje.
Si en el segundo apartado veíamos cómo muchos artistas se refieren a las trabajadoras sexuales como "sucias", y en el tercero como "tristes", en éste analizaremos una imagen bien distinta: en las canciones que hemos elegido, las chicas son *reinas*, diosas, amigas e incluso *vírgenes del pecado*.
"*Conocí a una reina de bar en Memphis. Trató de llevarme arriba para dar un paseo*" (*Honky Tonk Women,* 1969). La monarca a la que hacen referencia en esta canción The Rolling Stones es una trabajadora de los conocidos como honky tonks: bares sureños con música y bailarinas que solían ejercer la prostitución. De la relación de la banda británica con este tipo de establecimientos llaman la atención varias cuestiones: la canción data de finales de la década de los sesenta, momento en el cual la formación de Mick Jagger y Keith Richards ya había alcanzado cotas de éxito elevadísimas, con sus consecuentes ingresos millonarios. Pero los honky tonks son bares de baja estofa, garitos de mala muerte donde es difícil (y arriesgado) que un multimillonario acuda. Podríamos pensar, pues, que su experiencia en este tipo de locales se remonta a tiempos anteriores a la fama planetaria. Pero, ¿de cuándo estamos hablando? Recordemos que los Stones son británicos, no estadounidenses, por lo que su relación con el país americano no se inicia hasta que comienzan a llegar los números 1 en las listas de venta. En definitiva, es más que probable que los conozcan de oídas, que, con suerte, hayan asomado brevemente por alguno en el transcurso de alguna gira pero, sin duda, no han sido asiduos de

estos bares sureños. Por tanto, a falta de fuentes que indiquen lo contario, creemos que la referencia a los mismos en una de sus canciones más conocidas y exitosas responde a la necesidad de mostrarse en contacto con los bajos fondos.

I met a gin soaked bar-room queen in Memphis
She tried to take me upstairs for a ride
She had to heave me right across her shoulder
'Cos I just can't seem to drink you off my mind.

So, she lays down beside me again / My sweet painted lady, the one with no name / Many have used her and many still do / There's a place in the world for a woman like you ("*Entonces, ella se tumba a mi lado otra vez / Mi dulce dama pintada, la que no tiene nombre / Muchos la han usado y muchos aún lo hacen / Hay un lugar en el mundo para una mujer como tú*") (*Sweet painted lady*, Elton John, 1973). Mi *dulce dama*, tratamiento que no es más que una manera de blanquear tanto la trata como el consumo mediante un uso del lenguaje que pretende aparentar cierta cercanía y familiaridad entre la explotada y el cliente.

En *Cracked actor* (1973), por su parte, David Bowie cuenta en primera persona la tórrida relación de un actor con una prostituta. Sus numerosas y explícitas referencias sexuales muestran los excesos holliwoodienses. Para remarcar aún más esta sordidez, el Duque Blanco solía interpretar esta canción con gafas oscuras y una calavera en la mano.

Un año más tarde, la banda británica Queen publicaba *Killer Queen* (1974). En esta ocasión nos alejamos de la suciedad

de los burdeles baratos y las esquinas de calles oscuras para encontrar un relato glamouroso sobre una prostituta de lujo:

In conversation
She spoke just like a baroness
Met a man from China
Went down to geisha minah
- Killer, she's a killer queen -
Then again incidentally
If you're that way inclined
Perfume came naturally from Paris.

Una vez más, nos encontramos un ejercicio de idealización de la profesión materializado en el empleo del término "reina" para referirse a una explotada sexual.

Un caso similar, pero bastante menos sutil y elegante, es el de *What do you do for money, honey?* (AC/DC, 1980), donde también se trata el tema de la prostitución de mayor nivel económico: *Your apartment with a view / on the finest avenue* ("*tu apartamento con vistas / en la mejor avenida*").

Probablemente, el máximo exponente de la "música canalla" en España sea Joaquín Sabina, orgulloso compositor de canciones para prostitutas y cliente habitual confeso.:

Alguien me contó
que has hecho del amor
tu profesión
[...]
Un día te llamo y vamos a cenar
Espero me harás un precio especial.

Por el túnel (1984).

La Virgen del Pecado
La novia de la flor de la saliva
El sexo con amor de los casados
Dueña de un corazón tan cinco estrellas
Que hasta el hijo de un dios
Una vez que la vio se fue con ella
Y nunca le cobró.

Una canción para la Magdalena (1999).

A punto de superar el primer cuarto del siglo XXI, las lecturas de décadas pasadas son más nostálgicas que realistas. Así, por ejemplo, resulta curiosa esa imagen de libertad y felicidad que se intenta proyectar al hablar de los ochenta, porque no es cierta. O al menos no del todo. Fueron años difíciles; la heroína golpeó duro en las vidas de muchos jóvenes y el VIH se propagaba sin control.
En este contexto, encontramos letras que reflejan esta realidad y sus consecuencias:

Me ha besado su saliva
y luego me ha hecho pagar.
Me he sentido algo ficticio.
Pa' poder pagarse el vicio
se ha buscado este oficio
aunque sea a su pesar.
Me he despertado tarde
y ella había marchado
y se lo había llevado todo.
Me he quedado como un bobo.
La papela, todo el costo
y mi American Express.

Todo el mundo ama a Isabel
(Loquillo y los Trogloditas, 1988).

Otra característica propia de las canciones sobre prostitutas es la cosificación; la mujer se convierte en un objeto de consumo, quedando privada de aquellos atributos que la convierten en un ser humano. En esta línea encontramos *Con nombre de guerra* (1990), donde Héroes del Silencio narran un encuentro con una trabajadora sexual a la que consideran "sólo mercancía":

Y dejemos los besos
para los enamorados
y pensemos en lo
nuestro
que por eso te he
pagado
aunque esta noche
seas sólo mercancía
para mí.

Hemos visto, en resumen, cómo es bastante habitual el uso de la figura de la prostituta para avalar la imagen de tipos duros y la pertenencia a un universo sórdido y noctámbulo; la imagen de la mujer como mero ornamento para refrendar al canalla.

"En ocasiones, la relación cliente-prostituta traspasa la línea de lo meramente comercial, apareciendo sentimientos, si no de amor, de algo relativamente similar."

5. Amor y prostitución.

Aunque no es lo más habitual, en ocasiones la relación cliente-prostituta traspasa la línea de lo meramente comercial, apareciendo sentimientos, si no de amor, de algo relativamente similar. En la mayoría de los casos, este interés surge en el consumidor. Éste, al no verse correspondido, suele mostrar su frustración, lo que convierte a la canción en un relato romántico.

Una excepción a esta norma es *Ojos verdes* (1937), cuya autoría debemos a Manuel Quiroga, Rafael de León y Salvador Valverde. Interpretada de manera brillante por la irrepetible Concha Piquer, se trata de una copla que narra en primera persona la historia de una prostituta que se enamora de su cliente, de quien debe despedirse al amanecer:

Pa' mi ya no hay soles, luceros ni luna
No hay más que unos ojos que mi 'vía' son
[...]
Vimos desde el cuarto despertar el día
Y sonar el alba la torre la vela
Dejaste mi brazo cuando amanecía
Y en mi boca un gusto de menta y canela.

Cuatro años antes, también en España, pudimos escuchar en la voz de Miguel de Molina los celebérrimos versos "*Na' te pido* / *Na' te debo* / *Me voy de tu vera* / *Olvídame ya*" (*La bien pagá*, 1933). Esta copla, escrita y compuesta por Juan Mostazo y Ramón Perelló, cuenta la historia del desengaño de un hombre que, habiéndose enamorado de una trabajadora sexual, se da cuenta de que su relación no es más que un acuerdo comercial, sin sentimientos por parte de ella:

Na' te pido
Na' me llevo
Entre estas paredes
Dejo sepultadas
penas y alegrías
Que te he dado y me diste
Y esas joyas que ahora
Pa' otro lucirás.
[...]
Bien pagá'
Si tu eres la bien pagá'
Porque tus besos compré
Y a mí te supiste dar
Por un puñao' de parné
Bien pagá', bien pagá'
Bien pagá' fuiste, mujer.

Si *La bien pagá* es una historia de desengaño y despecho, *Roxanne* (The Police, 1981) lo es de amor devoto. O eso pretende. En ella, un hombre le declara su amor a una trabajadora sexual (*te amé desde que te conocí* [...] *no te compartiré con otro chico* [...] *así que guarda tu maquillaje*) y le hace saber que no tiene por qué *vender su cuerpo*, *ponerse ese vestido* o *encender la luz roja*:

I loved you since I knew you
I wouldn't talk down to you
I have to tell you just how I feel
I won't share you with another boy
I know my mind is made up
So put away your make up
Told you once, I won't tell you again, it's a bad way
Roxanne, you don't have to put on the red light.

Más inquietante que las anteriores resulta la letra de *Mama* (Génesis, 1983), en la que un adolescente sufre una especie de síndrome de Electra con una prostituta. No encontramos en esta canción ni un ápice de sexualidad, perversión ni amor romántico, sino que más bien se trata de una súplica deseperada (*Mamá, mamá, por favor / ¿No puedes sentir mi corazón?*). De hecho, el propio Phil Collins declaró que su mánager pensó que se trababa de una canción sobre el aborto en la que es el feto quien se dirige a la madre:

Can't you see me here, mama?
Mama, mama, mama, please
Can't you feel my heart?
[...]
Now I can't see you, mama
But I know you're always there
You taunt, you tease me, mama
But I never, never can keep away

Vemos, por tanto, que este tipo de letras se alejan de la imagen perversa y sexualizada de las trabajadoras para dotarlas de humanidad y convertirlas en seres dignos de ser amados.

6. Empleo del término "puta" como insulto.

Mucho menos sutiles y románticas son las letras de las dos canciones que hemos seleccionado para ilustrar este apartado: *Puta* (Extremoduro, 2002) y *Te quiero puta!* (Rammstein, 2005).
La primera de ellas mezcla una letra muy sexual con versos de Lorca; nada sorprendente para quienes conozcan la obra de Roberto Iniesta. Puta habla de una relación tortuosa, con idas y venidas, por lo que el insulto, en este caso, respondería a la frustración por el amor no correspondido:

Que nada me interesa de alrededor
Subo a lo más alto de la locura
Me encuentro a mi princesa hablando con la luna
Echándose carreras a ver quién es más puta.

Por su parte, la banda alemana Rammstein lanzó en 2005 su primera canción en castellano: *Te quiero puta!* La principal diferencia con el caso de Extremoduro es la calidad de la letra; mientras que, como decíamos, el de Plasencia usó algunos versos de *Los encuentros de un caracol aventurero* (Federico García Lorca, 1918), los germanos emplearon no

más de quince o veinte palabras, haciendo rimar futa con puta:

Vamos, vamos, mi amor
Me gusta mucho tu sabor
No, no, no, no, tu corazón
Mucho, mucho, tu limón
Dame de tu fruta
Vamos mi amor
Te quiero puta
Te quiero puta
Ay, qué rico

En ambos casos se emplea el término "puta" para despreciar a una mujer con la que han tenido relaciones precisamente por eso, por ser activa sexualmente. Una vez más, la música actúa como reflejo de la realidad social: la sexualidad femenina usada como arma arrojadiza.

7. Conclusiones.

La prostitución ha sido un tema recurrente en la música popular, muy especialmente en la compuesta en los siglos XX Y XXI. Sin embargo, el enfoque que se ha dado al tema ha variado en función de la época y de la visión particular de los autores y autoras.

Vemos, pues, que es relativamente frecuente el blanqueo de la explotación sexual de la mujer, dotándola de un halo de *glamour* o atribuyéndole la falsa gloria de la libertad sexual y

la vida salvaje. Llama la atención, en este sentido, la considerable - aunque minoritaria - cantidad de artistas femeninas que han interpretado temas en esta línea. En estos casos es muy recomendable comprobar la autoría de las canciones, ya que, aunque interpretadas por mujeres, en un alto porcentaje de los casos están compuestas total o parcialmente por varones.

Dentro de esta tendencia de blanqueo, es frecuente encontrar a autores que se han esforzado por labrarse una reputación de canallas, noctámbulos y atormentados consumidores de altas cantidades de alcohol y drogas que ejercen el papel de "alidos": *soy un tipo duro y las putas son mis amigas*. La realidad, tristemente, es que en sus letras no se encuentra un ápice del drama de la trata ni de quienes se enriquecen gracias a ella: proxenetas, empresarios de clubes nocturnos, etc.

Todo esto responde a esquemas sociales muy arraigados, donde la mujer es considerada un complemento del hombre: la esposa decente es la compañera y madre, mientras que la prostituta es un objeto de consumo y un ornamento perfecto para los hombres de vida nocturna y salvaje. Machismo, en suma.

Mención aparte merecen los que, como José Luis Perales, consideran a las chicas que ejercen la prostitución una suerte de carmelitas descalzas del sexo. Se amparan en su soledad y en su incapacidad para relacionarse con mujeres sin pagar para justificar la explotación y el consumo de seres humanos.

Fascinantes también son aquellos autores, como Sting, que no sólo se enamoran de su hetaira, sino que además se

ofrecen como tabla de salvación que dote a la mujer de una vida digna lejos de las luces rojas.

Por último, encontramos bandas y solistas que han tratado, con mayor o menor éxito, de retratar el drama de la explotación; en la mayoría de los casos se utiliza la tristeza como medio de exposición de la precaria situación de quienes se ven obligadas al ejercicio de la profesión que tiene el dudoso mérito de ser considerada la más antigua del mundo. Familias disfuncionales, adicciones y pobreza extrema son algunas de las causas retratadas en estas canciones, en contraposición a quienes sostienen en sus letras que las motivaciones son la fama, el enriquecimiento económico o el gusto por una frenética actividad sexual.

En definitiva, el tratamiento de la prostitución en la música popular es tan variado como en la propia sociedad; blanqueo y denuncia, principalmente, echándose de menos temas en los que se evidencie la existencia de proxenetas, explotadores y comerciantes de seres humanos.

Referencias citadas:

- AC/DC (1980). "What do you do for money, honey?". En *Back in black.* Atlantic Records, Atco records, Albert Productions, Interdisc y Warner Bros.

- Álvarez, J. (1995). "Piel de Pantera". En *Javier Álvarez*. Chrysalis.

- Animals, The (1964). "House of the Rising Sun". En *The Animals.* MGM.

- Artic Monkeys (2006). "When the sun goes down". En *Whatever people say I am, that's what I'm not.* Domino Records.

- Beatles, The (1965). "Ticket to ride". En *Help!* Parlophone.

- Beatles, The (1970). "Maggie Mae". En *Let it be*. Apple, Emi y Twickenham.

- Black Sabbath (1976). "Dirty Women". En *Technical Ecstasy*. vertigo Records y Warner Bros.

- Blondie (1976). "X Offender". En *Blondie.* Private Stock y Chrysalis.

- Bowie, D. (1973). "Cracked actor". En *Aladine Sane*. RCA Records.

- Chao, M. (2007). "Me llaman calle". En *La Radiolina*. Because Music.

- Extremoduro (2002). "Puta". En *Yo, minoría absoluta*. DRO.

- Génesis (1983). "Mama". En *Génesis*. Atlantic Records, Virgin y Vertigo.

- Héroes del Silencio (1990). "Con nombre de guerra". En *Senderos de Traición.* EMI.

- Iron Maiden (1980). "Charlotte the Harlot". En *Iron Maiden*. EMI y Capitol y Harvest.

- John, E. (1973). "Sweet painted lady". En *Goodbye yellow brick road*. DJM Records.

- Loquillo y los Trogloditas (1988). "Todo el mundo ama a Isabel". En *Morir en primavera*. Hispavox.

- Mecano (1998). "Cuerpo y corazón". En *Ana*|*José*|*Nacho*. BMG.

- Molina, M. de (1933). "La bien pagá". En *La bien pagá*. Odeón.

- Páez, F. (2003). "Ojos rojos". En *Naturaleza sangre*. Sony Music.

- Perales, J. L. (1984). "Samaritanas del amor". En *Amaneciendo en ti*. Hispavox.

- Piaf, É. (1946). "Dans ma rue". En *Dans ma rue*. Pathé-Marconi.

- Piquer, C. (1937). "Ojos verdes". En *A la lima y al limón*. Odeon.

- Police, The (1981). "Roxanne". En *Outlandos d'amour*. A&M Records.

- Queen (1974). "Killer queen". En *Sheer heart atack*. EMI, Elektra y Holliwood Records.

- Rammstein (2005). "Te quiero puta! En *Rosenrot*. Universal Music.

- Rolling Stones, The (1969). "Honky Tonk Women". En *Honky Tonk Women* (single). Decca records, London Records y ABKCO Records.

- Sabina, J. (1984)."Por el túnel". En *Ruleta rusa*. Epic / Ariola.

- Sabina, J. (1999). "Una canción para la Magdalena". En *19 días y 500 noches*. BMG / Ariola.

- Serrat, J. M. (1973). "La primera". En *Per al meu amic*. Edigsa.

- Sheeran, E. (2011). "The A Team". En +. Atlantic Records / Elektra Records.

- Travis, R. (2002). "Three wooden crosses". En *Rise and shine*. Word.

- Suaves, Los (1989). "Dolores se llamaba Lola". En *Ese día piensa en mí.* Clave Records.

- Vila, R. (2018). "Bagdad (Cap. 7: Liturgia)". En *El mal querer*. Sony.



CÁRDENAS, UNA FUENTE DE RIQUEZA PARA LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL

Arelys Rodríguez Gavilla.
Profesora de la Universidad Camilo Cienfuegos.

Palabras clave:
Educación Patrimonial, historia, patrimonio.

Resumen

La relación pasado-presente-futuro desarrolla sentimientos y orientación del hombre en el tiempo, un modo de pensar, de ver la realidad de la cual forma parte. Cárdenas es poseedora de riquezas patrimoniales y ambientales, y cuenta con más de 100 primicias. El patrimonio local hay que verlo como un todo y reconocer la importancia de su uso como recurso didáctico en las materias histórico-educativas. Es imposible desarrollar una Educación Patrimonial que no incluya el patrimonio natural y el patrimonio cultural de la comunidad que forma parte del devenir histórico social. La investigación posee un carácter dialéctico materialista donde prima la perspectiva cualitativa. Se emplearon métodos y técnicas que permitieron la obtención de la información a partir de la interacción del investigador desde el propio campo. La Historia y la Educación Patrimonial deben convivir en una interrelación dialéctica donde los temas relacionados con el Patrimonio Local de Cárdenas contribuyan al desarrollo sostenible.

Desde tiempos remotos el hombre ha tenido curiosidad y necesidad de conocer los hechos que le antecedieron, sacando de ellos saberes y experiencias transmitidas de forma oral de generación en generación y a través de los diversos tipos de documentos, de acuerdo a los avances tecnológicos de cada época histórica. Debido a ello, la Historia

también puede ser concebida como cultura, desde el punto de vista que constituye un elemento arraigado del sujeto y su entorno cercano.

Su importancia ideológica está centrada en la necesidad de que las personas conozcan sus orígenes, sus raíces, de manera que puedan saber de dónde vinieron, dónde se encuentran y hacia dónde van. Esta relación pasado-presente-futuro desarrolla sentimientos y orientación del sujeto en el tiempo, un modo de pensar, de ver la realidad de la cual forma parte. Es por ello que se hace necesario el tratamiento especial a los conocimientos de la Historia de cada localidad, sin forzar situaciones, pero en consecuencia con la necesidad de cultivar el sentido de identidad que se debe formar en cada ciudadano y de estimular sentimientos de arraigo y pertenencia. (Hernández y Cárdenas, 2014, p.4).

El término patrimonio ha sido definido a partir de muy diversas concepciones y todas ellas de manera general hacen referencia al término «bien», como objeto o conjunto de objetos valiosos para la sociedad del presente. Tal como ha señalado F. Comas, ´´*el patrimonio cultural es el conjunto de bienes culturales que la historia ha legado a una nación y a los que ésta, en el presente, otorga un especial valor histórico, científico, simbólico o estético*´´ (Comas, 2005, p.97). Se trata pues de una herencia recibida de tiempos anteriores, que refleja unos modos de vida, creencias e ideologías del pasado y que en el presente se conserva para legar a las generaciones futuras el testimonio y facilitar la comprensión de su existencia.

Afirmamos entonces que mediante el estudio de la historia local se fortalecen los sentimientos de identidad con respecto

al lugar donde se vive y el entorno formativo, contribuyendo a la Educación Patrimonial de las nuevas generaciones.

En el año 2009, la Sociedad Española de Historia de la Educación publicó la experiencia adquirida en el uso del patrimonio como recurso didáctico en las materias histórico-educativas. A modo de resumen podemos decir que:

- El uso de los bienes patrimoniales en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las asignaturas permite un mayor acercamiento de la docencia a la investigación, pues esta última está desarrollando nuevas tendencias historiográficas más cercanas a la microhistoria y a la etnografía que potencian el uso de bienes patrimoniales como nuevas fuentes histórico-educativas. De la misma manera que estas nuevas tendencias historiográficas responden a una nueva necesidad generacional de interpretar la historia desde nuevas ópticas, también los estudiantes necesitan comprender los escenarios del pasado a través del patrimonio.
- Por su valor educativo intrínseco como por su potencial didáctico, este uso del patrimonio permite trabajar paralelamente muchos de los objetivos tanto del conocimiento, procedimiento o actitudinales que generalmente se proponen en la enseñanza de la historia. (Sociedad Española de Historia de la Educación, 2009, p. 15-16).

"Las entidades que identifican y clasifican determinados bienes como relevantes para la cultura de un pueblo, de una región o de toda la humanidad, velan también por la salvaguarda y la protección de esos bienes".

En la sociedad sigue siendo prioridad la búsqueda de alternativas en función de lograr una conciencia hacia el uso sostenible del patrimonio. En este sentido se inserta la Educación Patrimonial, la cual tiene su origen en la Convención

para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

La UNESCO define que el Patrimonio tiene tres grandes categorías: el patrimonio natural, el patrimonio cultural, y el patrimonio en situaciones de conflicto armado. El patrimonio natural comprende los sitios naturales que revisten aspectos culturales como los paisajes culturales, las formaciones físicas, biológicas o geológicas, etc.

Se define el patrimonio cultural como la suma de todos los bienes culturales acumulados voluntariamente por una comunidad dada. Un bien cultural es determinado como tal sólo cuando la comunidad lo selecciona como elemento que debe ser conservado por poseer valores que trascienden en su uso o función primitiva.

Las entidades que identifican y clasifican determinados bienes como relevantes para la cultura de un pueblo, de una región o de toda la humanidad, velan también por la salvaguarda y la protección de esos bienes, de forma tal que sean preservados debidamente para las generaciones futuras y que puedan ser objeto de estudio y fuente de experiencias emocionales para todos aquellos que los usen, disfruten o visiten (Rodríguez, 2012, p.15).

El patrimonio cultural se fracciona en patrimonio tangible e intangible. El tangible no es más que lo material, y dentro de él están el patrimonio mueble y el inmueble (Torres, 2006,19-22).

El patrimonio tangible está expuesto a destrucciones y deterioros naturales como es el paso del tiempo, la humedad relativa, la salinidad, las inclemencias y las variaciones climáti-

cas, pero su mayor deterioro es causado por la depredadora mano del hombre, por lo que la delegación de patrimonio hace un llamado a todos a que cuiden, protejan, conserven y salvaguarden los bienes de la nación para las próximas generaciones.

El patrimonio tangible mueble comprende los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y aquellos de origen artesanal o folklórico que constituyen colecciones importantes para las ciencias, la historia del arte y la conservación de la diversidad cultural del país. Entre ellos cabe mencionar las obras de arte, libros manuscritos, documentos, artefactos históricos, grabaciones, fotografías, películas, documentos audiovisuales, artesanías y otros objetos de carácter arqueológico, histórico, científico y artístico.

El patrimonio tangible inmueble está constituido por los lugares, sitios, edificaciones, obras de ingeniería, centros industriales, conjuntos arquitectónicos, zonas típicas y monumentos de interés o valor relevante desde el punto de vista arquitectónico, arqueológico, histórico, artístico o científico, reconocidos y registrados como tales (Torres, 2006, 53-55).

Dentro del patrimonio intangible se encuentran todas aquellas tradiciones y costumbres que han quedado en la mente de los hombres, pero que el propio hombre no los puede tocar, como por ejemplo las procesiones, las tradiciones, las fiestas populares, las tertulias, las peregrinaciones y otros.

Dentro del patrimonio intangible se encuentra el patrimonio cultural inmaterial (PCI), éste pasa oralmente dentro de una comunidad, y mientras haya individuos que porten la tradición,

el patrimonio cultural inmaterial es siempre más grande que el propio conocimiento o las habilidades de una persona. Los procesos relacionados con la continuación de este conocimiento tradicional constituyen uno de los aspectos más interesantes de nuestro legado viviente. Cada miembro de una comunidad posee un pedazo de ese conocimiento compartido. El conocimiento crucial es traspasado durante las actividades de la comunidad, frecuentemente sin una atención consciente al proceso (Torres, 2006, 66-67).

Cuba, desde 1959, desarrolla importantes acciones para rescatar su patrimonio y reforzar la identidad nacional. Especialmente en los últimos veinticinco años se ha desarrollado un trabajo amplio hacia el rescate del patrimonio y su salvaguarda, y así preservar la identidad desde vínculos estrechos que se establecen entre las diferentes instituciones, culturales, políticas, gubernamentales, entre otras.

"A partir del estudio del patrimonio es posible influir en la Educación Patrimonial de las nuevas generaciones".

Con respecto a este tema se han desarrollado numerosas investigaciones: Arjona (1986), García (1998), Leves (2002), Rodríguez & Santos (2012), Gómez (2014) Hernández (2014), Domínguez (2017), Fontal (2017), Romero (2019), Durán (2019), Fusté (2019), Pino (2019), entre muchas otras de significativa relevancia. Las mismas han demostrado que a partir del estudio del patrimonio es posible influir en la Educación Patrimonial de las nuevas generaciones, lo cual constituye objeto de atención pormenorizada por la educación, como parte del desafío que tiene la escuela cubana de hoy.

El doctor en ciencias E. Rodríguez, de la Universidad de Ciencias Pedagógicas de Santa

Clara, define como Educación Patrimonial:

"*Proceso educativo permanente, sistemático, interdisciplinario y contextualizado encaminado al área conocimiento del patrimonio, a la formación y desarrollo de los valores que reflejen un elevado nivel de conciencia hacia su conservación y su uso sostenible, así como a la defensa de la identidad cultural, tomando para esto a los recursos educativos del patrimonio como fuente de conocimiento individual y colectivo*" (Rodríguez, 2013, p.60).

Por tanto, es válido decir que es imposible desarrollar una Educación Patrimonial que no incluya la riqueza del patrimonio natural y del patrimonio cultural de la comunidad que forma parte del devenir histórico social.

Matanzas posee mucha riqueza patrimonial y cada municipio o región de la provincia conserva hechos, edificios, saberes, personalidades y costumbres que los convierten en únicos y, muchos de ellos sufren los embates del tiempo y las indiferencias del hombre. ´´*En estos años se han organizado varios equipos de trabajo con la intención de desarrollar, a largo plazo, una estrategia colectiva para el rescate y conservación de los valores arquitectónicos, históricos y patrimoniales*´´ especificó Leonel Pérez Orozco, Conservador de la Ciudad de Matanzas (citado por Mesa, 2019, s.p).

Dichos equipos trabajan en conjunto con la Oficina del Conservador en varios municipios. La filial de Cárdenas dirige hoy una restauración a gran escala, en la ciudad cardenense se llevan a cabo proyectos constructivos de rescate en el Centro Histórico, recientemente declarado Monumento Nacional, como parte de los intentos de conservación, preservación y salvaguarda de nuestro patrimonio local,

territorial y nacional debido al creciente deterioro de su patrimonio material y que tiene como objetivo principal devolver la imagen original a los sitios patrimoniales hasta lograr una acertada concepción de las funciones sociales y valores de uso de cada inmueble para los cuales fueron creados.

La historia de la ciudad se remonta a 1759, cuando según registros locales de Fray Blas de la Barreda, se había establecido un caserío nombrado Asiento de Cárdenas, ubicado en terrenos del actual cementerio local. De acuerdo al primer censo de Cuba, realizado en 1774 la región dependiente del Cabildo de La Habana, que incluye la zona de Cárdenas, tenía 294 habitantes, cifra significativa que revela el crecimiento demográfico experimentado por la comarca matizado por el trabajo agotador de miles de esclavos que garantizaron el trabajo en los ingenios, cafetales y plantaciones, una vertiginosa acumulación de capitales que redundaron en beneficio de la futura Jurisdicción debido a la transformación agraria. En el período 1790-1840 continuó el aumento poblacional de la región, lo que atraía la atención del gobierno colonial de la isla y se convierte ésta en una de las jurisdicciones más ricas y prósperas del país (Rodríguez, 2012, p.22).

El desarrollo experimentado a finales del siglo XVIII y principios del XIX por las haciendas cafetaleras y por las que producían viandas, granos, algodón, caña de azúcar, etc., obligó a fundar oficialmente el 8 de marzo de 1828 el poblado de San Juan de Dios de Cárdenas. Éste tenía un puerto en la ensenada para comerciar los productos cosechados en la región. Unos años más tarde, en las décadas del ´30 y el ´40

del siglo XIX, al convertirse Brasil en el principal productor de café del mundo, los productores locales del aromático grano tuvieron que transformar sus cafetales en haciendas azucareras.

Muy pronto, la Jurisdicción de Cárdenas se convirtió en la principal productora de azúcar de Cuba, hecho que transformó al poblado, que en 1833 tenía solo ocho casas alineadas en torno en una avenida principal, en una de las más hermosas, cultas e ilustradas ciudades de la Isla, puesto que recibió el Título de Ciudad, firmado por la reina Isabel II, por Real Orden del 28 de diciembre de 1866. (Bueno, s.a, 5-64).

A la par de este proceso, se ganó los epítetos de la Perla del Norte, Trinidad del siglo XIX cubano, Ciudad Bandera y Capital de las Primicias. Este último sobrenombre se lo debe al hecho cierto de que numerosos acontecimientos de relevancia nacional e internacional ocurrieron por primera vez en su territorio. Dentro de las Primicias más reconocidas, María Teresa Clark, actual historiadora de Cárdenas y presidenta de la Filial de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba en el territorio, mencionó:

"*Un elemento identitario de la ciudad y de Cuba es el hotel La Dominica, donde se enarboló por vez primera la bandera nacional en suelo patrio, el 19 de mayo de 1850, adoptada en la Asamblea de Guáimaro, en 1869, como enseña de la República en Armas. Pero La Dominica no es el único exponente del patrimonio de la Ciudad de las Primicias. También cuenta con el primer monumento develado pública y solemnemente en América al almirante Cristóbal Colón, en la Plaza Fundacional. La alcaldía,*

que hoy es el museo Oscar María de Rojas, también son fundamentales los museos A la Batalla de Ideas, fundado por Fidel en el inmueble que perteneció al Cuerpo de Bomberos y el Casa Natal de José Antonio Echeverría, la cual conserva elementos que le pertenecieron a su familia y a otros dirigentes estudiantiles; la Iglesia Parroquial y el cine que es una muestra del estilo modernista. Posee el primer centro donde se produjo la electricidad de carácter público y el lugar donde se estableció la primera clínica ginecológica" (Clark, 2022, s.p).

Hoy se proyecta en la ciudad de Cárdenas una estrategia que servirá como guía para la restauración del territorio con vistas a sus 200 años, conocida como El Plan Bicentenario, con vistas a lanzar a Cárdenas como producto turístico poseedor de riquezas patrimoniales, ambientales y particularidades propias del territorio con más de 100 primicias. La gestión turística se tiene en cuenta entre los factores que favorecerán a la urbe como destino cultural. Pérez Orozco, Conservador de la Ciudad de Matanzas, afirmó que *´´Dicha proyección repiensa la ciudad como una urbe moderna para el siglo XIX desde su reapreciación en el siglo XXI, sin que pierda la esencia histórica, neoclásica, artística que la distingue´´* (citado por Mesa, 2019, s.p).

La plaza de La Dominica ya cuenta con un proyecto a cargo del arquitecto Augusto Bueno García para su restauración y la Plaza de Colón, Monumento Local. También se incluyeron en las labores de restauración al Monumento a la Bandera con el frente marítimo de la ciudad, donde se encuentran también el espigón y la antigua casa social de obreros de Arrechavala.

Vale mencionar que el Proyecto La Vizcaya, dedicado al rescate de la tradición ronera en Cárdenas, se asienta en una nave fundacional de la antigua industria Arrechavala, para rescatar todo el litoral costero y los inmuebles ubicados en el área, incluyendo el puerto y para reactivar las raíces arquitectónicas de la fabricación de ron ligero cubano.

La riqueza que los habitantes cardenenses acumularon durante el periodo les permitió edificar teatros y liceos, fundar sociedades económicas, sociales, culturales y de beneficencia de primer orden y dotar a Cárdenas de justa fama de sociedad civil culta e ilustrada y de sobrenombres como la Holanda de América, la Ciudad Americana o la Barcelona de las Antillas.

Los especialistas del proyecto plantean que existe una ubicación propicia para la revalorización del parque José Antonio Echeverría como la principal plaza cultural de la Ciudad, pues entorno a este parque se encuentra la red de museos con la adición de galerías, una academia de pintura, edificios patrimoniales representativos del municipio, etc. Estos valores fueron estudiados e hicieron posible que la Comisión Nacional de Monumentos de Cuba declarara una Zona Priorizada para la Conservación (ZPC), donde se tuvo en cuenta para su determinación la rica historia patrimonial que allí se recoge donde se suceden hitos importantes en la economía, la política y las expresiones culturales, desde 1828 hasta 1878.

En este contexto se instaurará la sede municipal de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Matanzas. Los propósitos fundamentales son reinterpretar la ciudad de Cárdenas, con el apoyo y la intervención directa de la población que será quien

legitimará cada proceso; devolverles los valores que enaltecen a una de las ciudades cubanas más importantes del siglo XIX y revalorizarlos como expresiones identitarias de los tiempos actuales.

Augusto Bueno García, arquitecto y coordinador principal del equipo multidisciplinario evaluador para elaborar el expediente de declaratoria del Centro Histórico de la ciudad de San Juan de Dios de Cárdenas como Monumento Nacional, expresó:

"*El centro histórico urbano engloba las primeras 69 manzanas prestablecidas en el año 1989 desde las calles Pinillos, Calvo, Cristina y Vives, donde existía una ciudad compacta y uniforme desde el punto de vista de su arquitectura donde existía un máximo exponente del patrimonio industrial, los valores arquitectónicos, históricos y ambientales. A esto se adicionó la extensión del eje vial que representa la avenida de Céspedes hasta el asta de la bandera, espacios que marcaron pauta desde el punto de vista del desarrollo urbano*" (Bueno, 2019, s.p).

Los monumentos nacionales constituyen importantes componentes de la historia y la cultura del país que es necesario proteger, conservar y utilizar de manera sostenible para lo que es necesaria la búsqueda de alternativas de como implementar la Educación Patrimonial en el proceso de enseñanza aprendizaje del estudiante de la carrera de Licenciatura en Educación Primaria.

La relación educación – historia – cultura – sociedad es un proceso de carácter integral donde se interrelacionan el fenómeno educacional, el histórico y el sociocultural contextualizados. Por eso, y debido a la complejidad del tema,

es necesario centrar la atención en el hecho de que hay que ver al patrimonio local como un todo y que tiene una función educativa. Los sitios y entornos patrimoniales tienen la capacidad de hacer que los escolares aprendan los valores de los referentes histórico - patrimoniales desde las edades tempranas. Sólo así los escolares se apropiarán, de forma explícita, de determinados conocimientos sobre lugares, hechos y personalidades, considerados patrimoniales o no, que se relacionan intrínsecamente con la vida de la sociedad civil y con las interacciones con las necesidades educativas asociadas mediante el proceso pedagógico escolar.

"La memoria histórica es un recurso que pertenece al pasado, que influye en la forma de ver e interpretar el presente y sienta las bases para construir el futuro".

Por tanto, convertir lo que es patrimonialmente relevante en algo significativamente importante para los escolares, y a través de ellos para la comunidad, constituye una estrategia espontánea y eficaz de preservación, pues la memoria histórica es un recurso que pertenece al pasado, que influye en la forma de ver e interpretar el presente y sienta las bases para construir el futuro, de acuerdo con el pensamiento ideológico, los valores e intereses personales y compartidos, en mayor o menor grado, pero en ningún caso exclusivos; donde el patrimonio es concebido como una realidad esencial preexistente y por tanto, esto debe impulsar a la sociedad civil a su salvaguarda para las futuras generaciones por su función educativa.

Al considerar la importancia del patrimonio histórico para la cultura y el desarrollo local, la sostenibilidad del patrimonio depende en gran medida de políticas y acciones que garanticen la protección de la

riqueza patrimonial para todos. El conocimiento del patrimonio local es un medio por excelencia para fortalecer la identidad cultural en los escolares, y la escuela constituye el escenario ideal para lograrlo y verificar el cumplimiento de las leyes del desarrollo social, sobre la base de las experiencias y la conformación de la memoria histórica.

Hoy día, existen diversos textos que hacen referencia de alguna manera a la memoria en sus diversas formas y también es de conocimiento general que institución educativa se ha sostenido en el trabajo con la memoria histórica, aunque de manera empírica, pues en ocasiones hay desconocimiento de los fundamentos epistemológicos de este bien patrimonial, sus potencialidades educativas y aportes a la construcción de las historias personales, familiares y locales.

En nuestro país, el gobierno cubano ha demostrado que la calidad de la educación y la evolución de los sistemas educativos en todos los niveles de enseñanza en aras del perfeccionamiento educacional constituyen una prioridad. El sistema de enseñanza requiere ser actualizado con regularidad para mantenerse acorde a los tiempos en que vivimos y poder avanzar hacia el futuro sin olvidar nuestras raíces y nuestra historia local, territorial y nacional. En los momentos actuales, la dirección del gobierno en el país le presta especial atención a la preservación del patrimonio como expresión de nuestra identidad cultural, imprescindible para el mantenimiento del proyecto revolucionario cubano.

La investigación se desarrolló bajo el paradigma cualitativo, sobre la base de la dialéctica materialista. Se utilizó la investigación acción participativa como método pues consiste

en la realización de una actividad integral que combina la investigación social, el trabajo educativo y la acción. Tiene su fuente en la teoría crítica y utiliza las técnicas de las entrevistas, la observación participante y la revisión de documentos por ser indispensables para localizar información valiosa. También se utilizaron los métodos y técnicas de recolección de información del nivel teórico: el histórico – lógico, el Inductivo – deductivo, el sistémico – estructural y la modelación. Dentro de los empíricos se utilizaron el análisis documental y el análisis historiográfico, debido a la necesidad de efectuar estudios bibliográfico-históricos, y lo importante del trabajo cronológico en lo referente a la historia y el patrimonio local de Cárdenas.

La triangulación de los datos obtenidos a través del estudio crítico bibliográfico, los resultados de las indagaciones empíricas a través de la observación simple y participante, la realización de cuestionarios y entrevistas personalizadas hizo posible constatar que Cárdenas es una fuente de riqueza para la Educación Patrimonial.

En la actualidad se realizan proyectos activos de Historia Local con muy buenas experiencias y actividades de enseñanza-aprendizaje, ámbitos académicos y de gestión que tienen como finalidad esencial el mejoramiento de la calidad educativa y la innovación de los procesos formativos y de gestión para un proyecto de construcción social donde la educación, está relacionada con la instrucción de elementos patrimoniales de la cultura local por parte de los museos municipales de Cárdenas, mediante sus vínculos con las instituciones educativas de los distintos niveles del proceso de

enseñanza, con muy buenas experiencias que se sustentan en la calidad y cuentan con el apoyo de las instancias gubernamentales, organismos públicos y la sociedad civil.

Una de las particularidades que poseen las instituciones patrimoniales y que le dan un valor agregado es que facilitan los procesos de enseñanza aprendizaje, y por lo tanto, el acceso a la información, la adquisición de habilidades, destrezas, estrategias, y la formación de actitudes y valores. Todo ello está relacionado de manera intrínseca con la formación y conformación de la identidad cultural en las nuevas generaciones con carácter sistémico para que sientan atracción y tengan conocimientos de la Historia Local a través de la Educación Patrimonial, lo que propicia a su vez un desarrollo y patrimonio sostenible.

La Historia y la Educación Patrimonial deben convivir en una interrelación dialéctica donde los temas relacionados con el Patrimonio Local de Cárdenas contribuyan al desarrollo sostenible. Es evidente la importancia del fortalecimiento de los vínculos establecidos entre las instituciones educativas y las instituciones como la Oficina del Historiador de la Ciudad y los museos locales, a través de convenios de colaboración.

La Educación Patrimonial puede y debe ser utilizada como recurso didáctico en la docencia de los diferentes niveles de enseñanza, pues influye en la motivación y en el interés que muestran los escolares por la ciudad. La realización de actividades en un entorno formativo fomenta la búsqueda y el procesamiento de la información contenida en fuentes de la localidad relacionadas con saberes patrimoniales locales de carácter histórico – social - cultural, un aumento en la cantidad de visitas

a lugares hermosos de la ciudad, con una rica historia y de los cuales tenían poco conocimiento como parte importante de la experiencia vivencial, lo que traerá beneficios a mediano y largo plazo al fomentar la conservación, preservación y salvaguarda de nuestro patrimonio local, territorial y nacional.

Referencias bibliográficas

- Achille, C., Fiorillo, F. (2022). *Teaching and Learning of Cultural Heritage: Engaging Education, Professional Training, and Experimental Activities*. Heritage 2022, 5, 2565–2593. https://doi.org/10.3390/heritage5030134
- Archivo Histórico Municipal de Cárdenas. (1894). *Actas Capitulares de Cárdenas*. Cárdenas: Folio 196.
- Bueno Castán, R. (s.a). *Apuntes para la historia de Cárdenas*. Imprenta de Divulgación de Cultura, Matanzas, Cuba.
- Bueno García, A. (13 de marzo de 2019). *El arquitecto del proyecto de restauración del Centro Histórico de la Ciudad. Radio Ciudad Bandera*. (Valdés Lezcaylle, C., Entrevistador)
- Clark, M. (2021). *El expediente de declaratoria del Centro Histórico de la ciudad de San Juan de Dios de Cárdenas como Monumento Nacional*. (Rodríguez Gavilla, A., Entrevistador).

- Comas Rubí, F. (2005). "El patrimonio local como recurso para la práctica en materias histórico-educativas. Propuestas didácticas". En: Mayordomo, A,, Escolano, A., del Pozo, M., Álvarez, V., Dávila, P., Comas Rubí, F. La docencia de la historia de la educación (ponencias y debates). Sevilla: Sociedad Española de Historia de la Educación, 2005, pp. 97-106.
- Comité Central del Partido Comunista de Cuba. (2021). Conceptualización del Modelo económico y Social Cubano de Desarrollo Socialista. Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución Cubana para el Periodo 2021 -2026. Empresa de Artes Gráficas Federico Engels, La Habana, Cuba.
- Hernández Figueroa, M. y Cárdenas González, M. (2014). "Historia Local y Educación Patrimonial: una lectura pedagógica". Revista Varela, ISSN 1810-3413, V (2), No (38) mayo – agosto, art (01), 4 -14.
- Mesa Duarte, J. (10 de febrero de 2019). "Oficina del Conservador en Matanzas: ampliar horizontes en la restauración". Revista Cubahora. Recuperado en 2022, de https://www.cubahora.cu/cultura/oficina-del-conservador-en-matanzas-ampliar-horizontes-en-la-restauracion
- Organización de Naciones Unidas. (2018). La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe. Santiago de Chile: Publicación de las Naciones Unidas.
- Partido Comunista de Cuba. (2021). Lineamientos de la Política Económica y Social del país ratificados en el VIII Congreso del Partido Comunista de Cuba, específicamente en el capítulo VI Política Social, linea-

miento 102. La Habana.
- Redacción Nacional. (10 de marzo de 2022). "Declaran Monumento Nacional al centro histórico e Cárdenas". Granma, La Habana, Cuba.
- Rodríguez, E. (2013). La educación patrimonial en la formación inicial del profesional de la educación de la carrera Licenciatura en Educación. Departamento Biología-Geografía. Tesis de Doctorado, UCP Félix Varela, Santa Clara.
- Rodríguez García, G; Gil Flores, J; y García Jiménez, E. (2008). Metodología de la Investigación cualitativa. Editorial Félix Varela. La Habana, Cuba.
- Rodríguez Gavilla, A. (2012). Historia de una personalidad cardenense: Lázaro Miranda Chirino. Tesis en opción al título de Licenciado en Estudios Socioculturales, Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos, Matanzas.
- Sociedad Española de Historia de la Educación. (2009). "Patrimonio histórico – educativo y la enseñanza de la Historia de la Educación". Cuadernos de Historia de la educación N.6. ISBN: 978-84-682-3182-1. Impreso en España.
- Torres, C. (2006). Selección de lecturas. Historiografía contemporánea. La Habana: Editorial Félix Varela.
- (23 de diciembre de 2018). Education for Sustainable Development. Conference Mundial de Aichi - Nagoya. Japón. Recuperado el 2022, de http://www.portal.unesco.org/sdgs



VIDAS PARALELAS:

Dos reinas separadas por la ficción.

Pablo Crespo Maíz.
Historiador.

Palabras clave:
Cleopatra; Daenerys; Juego de Tronos; Historia; Egipto.

I. Introducción

La idea de la comparación de estas dos reinas vino tras la lectura del libro *Juego de Tronos: un diálogo con la historia (Y las humanidades)* (Míguez, 2022). En uno de sus capítulos se realiza una comparación entre algunos personajes de la famosa serie televisiva con algunos personajes verídicos de nuestra historia. Pensando en concreto en una de ellas, observé una enorme cantidad de similitudes entre ambas vidas y sucesos que les ocurrieron. Estas dos reinas son Cleopatra VII y Daenerys de la Tormenta. Ante mi fascinación por el mundo egipcio comencé a comparar ambas figuras de forma casi inconsciente. El escéptico lector creerá que a simple vista ambas gobernantes no guardan ningún tipo de parecido, pero a medida que vaya leyendo este artículo irán comprobando como la similitud entre Daenerys y Cleopatra VII es realmente asombrosa.

II. Aspectos dinásticos

Históricamente hablando, Cleopatra VII puede que sea una de las mujeres más reconocidas del mundo Antiguo. Sabrán de ella por las grandes películas que giraron en torno a su figura, además de porque quizás fue de las pocas mujeres que reinó en Egipto sin ejercer como reina consorte. Para la gente que no comprenda por qué uso el número VII después de su nombre, es debido a que hubo claramente más reinas del mundo egipcio que utilizaron de igual manera su nombre real (aunque la fama de esta última eclipse a las demás). Su

nombre era usado sobre todo en la dinastía a la que pertenece.

Cleopatra VII es la última reina de la dinastía Ptolemaica. Recordémoslo, esta fue fundada por Alejandro Magno tras conquistar Egipto en sus campañas militares, poniendo a su general Ptolomeo I como gobernante de todo el antiguo imperio egipcio. Es decir, se iba a instaurar una nueva dinastía faraónica con un mestizaje griego.

cDicha dinastía guardaba muchas de las tradiciones del mundo egipcio, y una de ellas era el incesto para preservar la pureza de la sangre.

Los faraones se creían descendientes de los mismísimos dioses, ya que, según su mitología, Ra (dios del sol y el más importante de la religión egipcia) fue el primer faraón, este fue sucedido por Horus (dios guerrero y protector de Egipto), debido a que Osiris (dios de la



"La muerte de Cleopatra", de Jean André Rixens. Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Death_of_Cleopatra_by_Rixens.jpg

regeneración, monarca del mundo de los muertos, hijo de Ra y padre de Horus) fue asesinado cruelmente por su hermano Seth (dios del mal y del

caos). Por lo tanto, los faraones pensaban que eran descendientes directos del dios Horus, y por ello debían de conservar su sangre divina sin mezclas impuras.

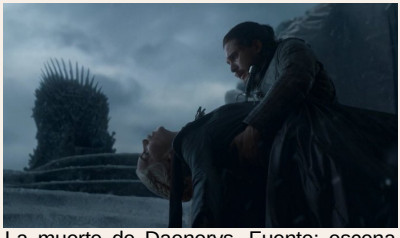
El trágico final de la dinastía Ptolemaica se daría tras la dramática muerte de Cleopatra VII, quien se suicidó tras ser acorralada por las tropas octavianas, mordida por una cobra (según cuentan las fuentes antiguas).

Con un desenlace muy parecido a la reina egipcia, Daenerys será también la última de su dinastía, la Targaryen. Se trata de una de las dinastías más relevantes de la serie, ya que es una de las casas feudales más antiguas, superviviente a la maldición de Valyria, aparte de ser capaz de dominar a los imponentes dragones. Otras de las curiosidades de esta dinastía es que también practicaba el incesto con gran frecuencia, porque al igual que los antiguos egipcios, pensaban que eran descendientes directos de los dioses (¿Que mortal si no iba a ser capaz de montar a una bestia tan feroz como el dragón?). George R.R. Martin refleja

"Con un desenlace muy parecido a la reina egipcia, Daenerys será también la última de su dinastía, la Targaryen".

las taras genéticas derivadas del incesto en la dificultad para concebir de los Targaryen, pero sobre todo en su creciente locura, que tanto les ha caracterizado (*Cuando nace un Targaryen los dioses lanzan una moneda*).

Daenerys sería asesinada por su amante Jon Nieve, poniendo fin con su muerte a toda su casa. En este sentido, conozco que Jon es también un Targaryen, pero no consigo integrarlo completamente dentro de la dinastía al carecer de su característico pelo plateado dado su mestizaje.



La muerte de Daenerys. Fuente: escena del sexto capítulo de la octava temporada de Juego de Tronos.

III. Enemigos

¿Quién no ha tenido alguna vez una pelea con algún familiar cercano? Pues Daenerys y Cleopatra VII no fueron menos que nadie. Aunque llevaron sus disputas fraternales hasta puntos bastantes violentos (ya se sabe que cuando está en juego el poder de controlar todo un imperio todo es posible). En este caso, Cleopatra VII no deseaba casarse con su hermano, Ptolomeo XIII, por lo que le declaró la guerra desde su exilio del desierto, mientras que Ptolomeo disfrutaba en su palacio en Alejandría de todos los lujos. La contienda se saldó con la victoria de Cleopatra, aunque para conseguirla contara con la ayuda del "coloso romano" y de su ilustre diligente, Julio César, quien le entregó la cabeza de Ptolomeo.

El caso de los enfrentamientos entre los dos últimos hijos del dragón es bien diferente. Al igual que Cleopatra, Daenerys no sobrepasaba los veinte años de edad cuando tuvo que hacer frente a las responsabilidades de su legado familiar tras ser exiliada al otro lado del mar Angosto, debido a la derrota contra la rebelión de Robert Baratheon. "Dany" fue un intento de peón de su hermano Viserys para hacerse con las tropas de los dothrakis con su enlace matrimonial con Khal Drogo. Uno de los elementos más atractivos de esta producción de la cadena HBO es cómo sus personajes evolucionan en cuanto a carácter y personalidad. Daenerys se va haciendo poco a poco con el cariño y el poder del pueblo dothraki, algo que Viserys no tolera, ya que quien a la postre tendría que ser el rey es él y no su hermana. Las innumerosas faltas de respeto y cariño hacia su hermana serían apremiadas con la corona dorada que tanto buscaba, pero de una forma tan perturbadora que nunca

lo hubiera imaginado. Cuando Viserys observó que él no estaba escribiendo la historia (sino que lo estaba haciendo Daenerys) decidió amenazar de muerte a su hermana en la ciudad sagrada de Vaes Dothrak. Khal Drogo lo asesinó vertiéndole una marmita de oro líquido sobre su testa.

Respecto a nuestras dos protagonistas femeninas, observamos cómo hubieron de enfrentarse a sus hermanos sedientos de poder, motivo por el cual hubieron de luchar contra sus detractores y enemigos en la corte romana y del trono de hierro. Por ello, ambas gobernantes fueron criticadas y tergiversadas por el adversario.

Daenerys se vio muy perjudicada por sus contrincantes, que luchaban por hacerse con el control de los siete reinos de Poniente. Mientras llevaba a cabo sus campañas militares para hacerse con el poder territorial de la bahía de los esclavos, la princesa Targaryen sería insultada por los que se oponían a su vuelta a Desembarco del Rey. La Madre de dragones fue calificada peyorativamente como “ramera de pelo plateado”, una niña al mando de una horda de eunucos y bárbaros, una tirana de mano de hierro, una asesina, etc. Daenerys observaba cómo sus adversarios manchaban su imagen para hacerla parecer un monstruo a los ojos de la población de Poniente. La realidad era bien diferente, ya que Daenerys resultó ser una buena estratega capaz de resolver importantes dilemas, una reina justa y, en definitiva, defensora de todo aquel que le había ayudado en cada paso dado en su camino hacia el trono de hierro.

Esa imagen sería eclipsada por la Daenerys de los últimos capítulos de la serie, donde se observa a una reina paranoica, recelosa, tiránica y vengativa. Ahora bien, todo este comportamiento se ve

justificado tras la puesta en cuestión de su legitimidad a la corona, tras demostrarse que Jon Nieve (Aegon Targaryen) es el hijo de Rhaegar Targaryen (hermano mayor de Daenerys y sucesor de Aerys II, que falleció en la rebelión de Robert Baratheon); también tras sufrir la muerte de uno de sus queridos hijos/dragón a manos de la flota de hierro; por no hablar del fallecimiento en distintas circunstancias
de sus dos consejeros más allegados: Jorah en la batalla de Invernalia contra las tropas del rey de la noche y Missandei decapitada por la Montaña tras mandato de Cersei Lannister.

La última reina del valle del Nilo también fue insultada a gran escala por los gobernantes y escritores romanos. El orador Cicerón sería uno de ellos, ya que cuando la reina aún se encontraba en Egipto recibió una de sus cartas para solicitarle el acceso a unos papiros de la biblioteca de Alejandría. Quizás por un descuido, a Cleopatra VII se le olvidaron esos documentos en su tierra natal cuando tuvo una reunión con Cicerón, quien desde luego nunca se forjó una imagen amable de la reina. Le escribió una epístola a su amigo Ático donde nada más comenzar se leía “odio a Cleopatra”. También habría que señalar que Cicerón opinaba que “nuestros antepasados decidieron que todas las mujeres en razón de su debilidad de espíritu, estuvieran bajo la potestad de tutores”, este pensamiento explicaría en parte la oposición a la poderosa imagen de la reina egipcia (Castellarnau, 2021, 89-90).

Dicha imagen tan negativa fue elaborada en parte por los detractores de la política de Julio César y de Marco Antonio, así como de los ideólogos y defensores del emperador Augusto. El poeta Horacio denominaba a Cleopatra como un

“monstruo fatal”, Lucano narraba en su Farsalia: “la incestuosa hija de los Ptolomeos (…). Se casa la hermana impía con su hermano y, pasando de marido en marido, posee Roma y posee Egipto”. Virgilio tampoco se compadece de Cleopatra VII, ya que la compara con Dido, la reina que se deja llevar por la pasión en su obra Eneida. El escritor Propercio la denomino en uno de sus discursos como “la reina meretriz” (Castellarnau, 2021, 180-181).

Este discurso se iba a seguir desarrollando durante el medievo de la mano del poeta florentino Dante Alighieri, quien en su Divina Comedia la condena al segundo círculo del infierno (los pecadores que anteponen lo carnal y sus sentimientos a la razón), y por Giovani Bocaccio en su obra De Mulieribus Claris: “alcanzó renombre por su belleza, pero sobre todo fue famosa en el mundo entero por su avaricia, crueldad y lujuria”. El famoso escritor William Shakespeare ofreció una imagen más depurada de la reina egipcia en su obra literaria Antonio y Cleopatra, denominándola como una mujer que arrastraba a los hombres a la tragedia por amor en su obra (Castellarnau, 2021, 181-184).

IV. El amor de las reinas

Nuestras dos protagonistas contarán con dos amantes a lo largo de toda su vida. Con el primero de ellos tendrán un hijo, pero en el caso de Daenerys este fallecerá tras un parto complicado. Cleopatra VII comenzará primero una relación amorosa con el ya nombrado Julio César, a quien recurrió en aras de recibir el apoyo de Roma para hacer frente a la guerra civil contra su hermano Ptolomeo. Por su parte, César vería

en Egipto un campo de operaciones magnifico a la hora de enfrentarse a sus contrincantes políticos, hasta el punto de que este recibiría la cabeza de Pompeyo de la propia mano del hermano de Cleopatra. Cuando pensamos en el gran romance vivido entre Julio César y la tórrida Reina del Nilo nos irrumpe en la memoria la mítica escena de Apolodoro, en la que se introduce a Cleopatra en una alfombra dentro de los aposentos de César, en el mismo palacio donde también se hospedaban Ptolomeo y sus huestes.

Como es bien sabido ambos gobernantes llegaron a vivir un romántico "crucero" por el Nilo. Posiblemente fuese durante su transcurso cuando concibieran al famoso Cesarión (Ptolomeo XV), el único hijo que tendría Cleopatra. César le pidió a la reina egipcia que se trasladara a Roma con su hijo, pero en los Idus de marzo del 44 a.C. fue asesinado en el Senado. Ante el asesinato de su amante y la gran convulsión política que estaba viviendo Roma, Cleopatra VII se vio

"La guerra concluiría tras el suicidio de la última reina de Egipto tras ser acorralada por las tropas de su enemigo"

obligada a regresar a Egipto junto a su hijo. La reina tendría que buscarse la cortesía de uno de los dos candidatos a hacerse con el poder de Roma una vez asesinado Julio (Octaviano y Marco Antonio) para poder asegurar la seguridad de Egipto.

Finalmente se decidió por Antonio, con quien también mantuvo una legendaria relación amorosa que fue llevada tanto al mundo del cine y como al del teatro en numerosas ocasiones. Aunque esta vez fue Cleopatra VII la que quedó cegada por el amor y se vio arrastrada a las batallas de su amante contra Octaviano. La guerra concluiría tras el suicidio de la última reina de Egipto tras ser acorralada por las tropas de su enemigo y con la muerte de su amante Antonio aun presente en su memoria.

Si el diosecillo Cupido hubiera existido en la mitografía de Westeros, este no le hubiera deparado mejor suerte a Daenerys, ya que vivió una historia de amor muy similar a la de Cleopatra. Como ya se dijo con anterioridad, la princesa Targaryen se casó en un matrimonio concertado por su hermano Viserys con el caudillo de los dothrakis, Khal Drogo. Aunque la relación inicialmente estuvo marcada por la obvia frialdad entre dos extraños y la sexualidad abrupta sufrida por una inexperta virgen en busca de descendencia, ambos se fueron enamorando el uno del otro paulatinamente. Sin embargo, Drogo fallecería tras ser ahogado por la misma Daenerys debido a los efectos que había provocado un hechizo de magia negra sobre él, que lo dejó en un estado vegetal. El mismo fatal destino correría el hijo de ambos.

Si bien Khalessi dispuso de diversos pretendientes y amantes (entre los que podemos citar a Ser Jorah Mormont o Daario Naharis) no pudo resistirse a los encantos del menudo y feroz Jon Nieve. Tras al fin desembarcar en Poniente Daenerys se convirtió en la principal candidata en hacerse con el trono, aunque para ello iba a necesitar toda la ayuda posible. En este sentido sería esencial la mano del indómito norte, recientemente reinstaurado bajo el mando de la familia Stark y más concretamente por la figura del otrora hijo bastardo de Eddar.

El pacto entre los Targaryen y los Stark era de urgencia, ya que Jon también necesitaba a las tropas y dragones de Daenerys para librar su batalla contra los caminantes blancos y su ejército de muertos. La química entre ambos sobrepasó la frialdad de la política y se acabaron enamorando. Aunque el

secreto de que Jon era realmente su sobrino y legítimo heredero por sucesión del trono paró en seco su romance. Tras conseguir vencer a los muertos y al reinado de Cersei, Daenerys observó cómo Jon se acercaba a ella para hablar sobre el futuro de los Siete Reinos, justo cuando iba a concederle a la audiencia el momento que muchos llevaban esperando para su deleite (ver a Daenerys sentada en el trono de hierro). Al igual que Cleopatra VII, Daenerys estaba cegada de amor por Jon y fue arrastrada a un trágico final cuando por sorpresa este asestaba un golpe con un puñal a su corazón. Así pues, ambas reinas sucumbieron al mágico y deslumbrante poder del amor, el cual les supuso una trágica muerte. Ya que como dijo el maestre Aemonm Targaryen: “el amor es la muerte del deber”.

V. Conclusiones

Finalmente, el probablemente escéptico lector de hace unas páginas habrá comprobado cómo estos dos personajes guardan un gran parangón. Posiblemente, George R. Martin se inspiraría en la vida y carácter de la última reina de Egipto para elaborar al personaje de Daenerys Targaryen. Desde su linaje y estirpe, pasando por ese carácter que tanto las caracterizaba, tratamos con elementos que tranquilamente pudieron servir de inspiración para el escritor de Nueva Jersey. En cualquier caso, el mágico e increíble mundo de Juego de Tronos nos demuestra una vez más que su cimentación es esencialmente histórica. Pero sobre todo, nos enseña otra vez que la ficción puede utilizarse como elemento didáctico para atraer a aquellos que no sienten demasiado

interés por la historia formal.

Bibliografía

- Castellarnau Arfelis, A. (2020). Cleopatra. RBA coleccionables, S. A. U. España.
- Míguez Santa Cruz, A., et alii (2021). Juego de Tronos: un Dialogo con la Historia (y con las Humanidades). Universidad de Cádiz: departamento de Historia, Geografía y filosofía.

ENTREVISTA



Alicia Pérez Gil:

"El capitalismo es el peor enemigo de cualquier disciplina artística".



Hablamos con Alicia Pérez Gil, licenciada en Derecho y autora de terror y fantasía oscura. Ha publicado *Ojos verdes* e *Inquilinos* con Cazador de Ratas (2019), autopublicado *Simón dice* (2020), *Barro* (Literup Ediciones, 2020), *Las balsas de Noa* (Marli Brosgen, 2021) así como múltiples relatos en diversas revistas online y antologías, entre ellas *Vínculos oscuros* (Literup Ediciones, 2020). También autopublica libros para escritoras, como *Escribir desde los cimientos* (2019) y *Rutina de entrenamiento para escritoras en ciernes* (2020). Gestiona además una plataforma de aprendizaje literario, La Escribeteca. Puedes encontrarla en www.laescribeteca.com, Instagram, Twitter y TikTok.

¿Qué género literario considera infravalorado? ¿Y sobrevalorado?

Hay un paternalismo universal que sufren especialmente las autoras de literatura juvenil. Independientemente del género, cuando una obra se dirige al público más joven, inmediatamente queda descalificada.Como si la literatura fuese una competición y ya no pudiese participar en ella. Cuando, de hecho, existen ejemplos de literatura juvenil estupendos en cuanto a temática, estilo, estructura, riqueza y profundidad.

Se me ocurre, por ejemplo, la trilogía de La escolomancia, de Naomi Novik, que aunque es formalmente imperfecta, en lo que respecta al contenido es ingeniosa, divertida, mordaz y presenta modelos de conducta sanos. Algo que mucha literatura para adultos no huele ni de lejos.

La literatura mimética, es decir, la que no es terror, fantasía ni ciencia ficción, está extremadamente sobrevalorada. De hecho, los prejuicios contra la literatura no mimética están tan arraigados que, cuando una de esas obras alcanza cierta popularidad, se dice que «trasciende el género», como ha sucedido con las obras de Mariana Enríquez, de terror, publicadas en Anagrama.

Es usted activamente feminista, ¿cómo lleva a la práctica literaria estas reivindicaciones?

En realidad hago un activismo tan leve que cualquier activista diría que no hago ningún activismo en absoluto. Creo que lo único que «hago» es hablar en femenino genérico en redes

sociales, en mi blog y en mis libros de escritura. Y lo hago porque el masculino genérico, que es el gramaticalmente correcto, invisibiliza a las mujeres. Cuando decimos escritores del 98, en teoría nos referimos tanto a ellos como a ellas, pero casi nadie piensa en María Lejárraga, Sofía Casanova o Regina de Lamo. Porque en el instituto estudiamos a Unamuno, Azorín y a Pío Baroja. Así que puede que la gramática englobe a ambos géneros, pero la realidad no.
En cuanto a la práctica literaria, ahí sí que hago pequeñas cosas que dejan su poso de una manera sutil. No soy una persona beligerante y no propongo grandes cambios que deba defender a capa y espada porque no tengo la fortaleza mental para enfrentarme a lo que las activistas deben enfrentarse a diario. En cambio, sí puedo invertir los papeles de mis personajes. Por ejemplo, en mis novelas, las enumeraciones de profesiones o roles hablan de enfermeros, doctoras, capitanas de avión, guapos asistentes de vuelo, juezas, etc. Y parece una tontería, pero hay quien me ha escrito para preguntarme si en mis novelas habían desaparecido los hombres porque todos los personajes secundarios o marco eran mujeres. Algo que pone de manifiesto el hecho de que, si no nombras algo, ese algo deja de existir.

Decía Almudena Grandes que cuando una mujer escribe, se refieren a su obra como "literatura femenina", mientras que cuando se trata de un hombre es "literatura a secas". ¿Alguna vez se ha sentido encasillada por el hecho de ser una mujer?

Me enfado solo de pensarlo, pero Almudena Grandes tenía razón y no pasa sólo en literatura. Es como el mundial de ciclismo y el mundial femenino de ciclismo; o como en atletismo, donde existe la categoría femenina y la categoría absoluta.

De todas maneras, nunca me he sentido encasillada en el sentido de que se espere de mí que escriba algo determinado. Aunque sospecho que es porque soy una inconsciente y, en lo que respecta a lo que escribo, hago lo que me da la gana.

No me consta haber tenido más dificultades para publicar por ser mujer; de nuevo, sospecho que porque no me comparo. Voy a lo mío y conozco mis dificultades, pero no las facilidades de los demás. Lo que sí me ha pasado es que, después de impartir una charla de una hora de duración, un hombre cogiera el micrófono y explicara exactamente lo mismo que yo. Afortunadamente, tuve la presencia de ánimo para preguntar al público si no era la segunda vez que oían lo mismo esa tarde. Hubo aplausos.

Es usted la directora y profesora de La Escribeteca, ¿cómo surge este proyecto? Cuéntenos sobre él.

La Escribeteca es el penúltimo paso en mi empeño por ayudar a escritoras poco experimentadas a escribir más, escribir mejor y sentirse más satisfechas con ellas mismas durante el proceso. Al final, escribir es eso, un proceso de transformación: de las ideas en historias y de las personas en autoras. Algo mucho más sencillo de lo que parece. Aunque

eso no quiere decir que sea fácil.
Es una plataforma web con cursos, talleres, un blog, un podcast… Y mi único objetivo es «desfacer los entuertos» literarios que se han creado a lo largo de los años debido a los muchos mitos que existen sobre la escritura. Por ejemplo, yo no creo en las musas, sino en las sinapsis, que se pueden entrenar. Y no creo que las escritoras sean personas especiales tocadas por una mano divina. Son personas normales que escriben con una intención estética clara.
Creo en el trabajo, en la repetición y en que hay cosas muy simples que se pueden hacer para convertir una idea en una historia. De hecho, la base de la que parte todo el proyecto, es que lo único verdaderamente imprescindible para ser escritora es escribir. A partir de ahí he construido una comunidad muy bonita a la que todo el mundo está invitado.
Sí, los hombres también. De hecho, hay varios.

¿Qué escritoras y escritores recomienda usted a sus alumnas/os? ¿A cuáles no recomendaría jamás?

En cuanto a la primera pregunta, la verdad es que depende de para qué sea la recomendación. No es lo mismo una alumna que una amiga. A mis amigas les recomiendo los libros que me gustan y los que creo que pueden gustarles a ellas aunque yo no los haya disfrutado; cualquiera de Almudena Grandes, por ejemplo. A mis alumnas les recomiendo autoras que trabajan determinadas herramientas. Lo último que he recomendado ha sido 5 horas con Mario, de Delibes. En general uso referencias muy actuales. Podría acudir a los clásicos, pero no me parecen ideales como recurso didáctico.

Y en cuanto a lo que no recomiendo, procuro no desrecomendar nada. Si alguien me pregunta sobre una obra concreta y no me ha gustado, doy mi opinión. Pero creo que pedir a mis alumnas que eviten a determinadas autoras o autores por sistema no les hace ningún favor. Leer bien es la segunda mejor manera de aprender a escribir (la primera es escribir mucho y mal). Y para leer bien hay que desarrollar un criterio propio.

¿A qué retos cree usted que se enfrentanlas/os jóvenes escritoras/es?

El capitalismo es el peor enemigo de cualquier disciplina artística. Lo hablo a menudo con compañeras de profesión: las novedades se hacen viejas en quince días, lo que nos obliga a escribir muy rápido para estar presentes. La presencia es vital: si no se te ve no existes. Esa prisa te obliga a presentar al público obras que podrían ser mejores.

Esto en escritoras profesionales se puede sortear… más o menos. Cuando hay oficio, algunos errores no se cometen, o no se cometen tanto, o se disfrazan. Pero las nuevas escritoras, las que carecen de la experiencia necesaria, tienen la misma prisa y la mitad de herramientas.

Me da mucha pena que el funcionamiento del mercado no permita madurar a las autoras ni a las obras.

Y la manera de evitarlo es trabajar de espaldas al mercado, lo que hasta cierto punto te aleja del éxito comercial… La pescadilla famosa que se muerde su famosa cola.

¿Las españolas y los españoles escriben bien?

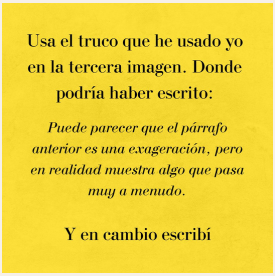
Las españolas y los españoles, como el resto de seres humanos, se comunican mal a todos los niveles. Solo hay que echar un vistazo a las tertulias televisivas y las redes sociales. En general escribimos mal.

Ahora, las españolas y los españoles que deciden dedicar tiempo y esfuerzo a la escritura escriben tan bien como en cualquier otro perímetro geográfico. No creo que existan grandes diferencias de calidad entre una española, una chilena, una filipina, una china o una nigeriana, por mencionar algunos países.

Por favor, dígame un truco para no poner tantos "peros" y "ques" en un texto.

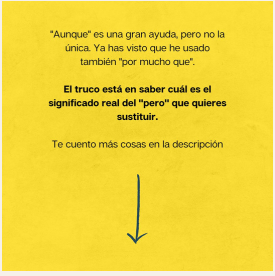
Por ejemplo, este que compartía en Instagram:











"*El SIGNIFICADO siempre es lo más importante.*
Es probable que no encuentres la palabra justa para expresarte hasta que sepas lo que quieres decir.
A veces, además, no bastará una sola palabra, sino que te hará falta cambiar una frase entera o un párrafo.
Y no debes tener miedo de cambiar lo que has escrito las veces que haga falta. Hasta que se convierta en lo que quieres escribir.
Las palabras no se tallan en mármol de carrara. Puedes escribir y reescribir. De hecho, reescribir es el corazón del oficio de escritora".

Fuente: Instagram.

Si solo pudiera elegir una opción ¿prefiere entretener o innovar?

Es que no veo una dicotomía real aquí. A veces me preguntan algo parecido: ¿prefieres la alta literatura o la literatura de género? Y yo prefiero la alta literatura de género.
Se puede entretener innovando. Y si no, que se lo digan a Mary Shelley o a Cervantes.

Sus dos palabras favoritas.

Escaramujo y somormujo. Todavía no he podido utilizarlas en un texto literario. Una vez lo hice y me obligaron a quitarlas porque era muy evidente que pretendía lucirme. Algo que suelo pedir a mis alumnas que no hagan porque queda fatal y saca a las lectoras de la lectura.

Son conocidos sus trabajos ambientados en ficciones no realistas (Sci-Fi, Fantasía, Terror). ¿De qué forma intentaría convencer a un fan del realismo para que probase suerte con alguno de estos géneros?

Sospecho que las personas con prejuicios contra los géneros no realistas lo que tienen en realidad es miedo a ser juzgados. Así que les pediría que fuesen valientes. Una vez abandonado el Telediario en favor de una novela, la realidad ya ha quedado atrás. Además, nadie sabrá nunca que ocultan un libro de Stephen King o Ursula K. Leguin tras los tomos de Tolstoi.



"Las buenas autoras de terror son sembradoras. Cuentan historias que plantan en las lectoras la semilla de lo horrible, de lo espeluznante".

Como decíamos, usted ha trabajado el Terror. En cuanto al cine, el factor audiovisual suele ayudar a que los espectadores alcancen más fácilmente el clímax que supone el espanto ¿En literatura esa explosión es más difícil de alcanzar?

En literatura no hay sustos, así que tenemos que jugar con otras herramientas. El terror es un género especialmente difícil porque en gran medida consiste en asustar a alguien que está cómodamente sentado en su salón mientras pasea su vista por una serie de caracteres negros sobre fondo blanco.

Afortunadamente, las autoras de terror no persiguen que las lectoras den un respingo en determinada escena. Las buenas autoras de terror son sembradoras. Cuentan historias que plantan en las lectoras la semilla de lo horrible, de lo espeluznante. Y esas semillas germinan en los momentos más insospechados.

¿Es más de Ciencia ficción dura o Cyberpunk?

De ciencia ficción social. Voy a volver a mencionar a Ursula K. Leguin aquí.

Un personaje de ficción al que le gustaría conocer

La adulta que hay en mí sabe que la niña lo pasaría fatal conociendo a cualquiera de ellos. Los personajes de ficción son maravillosos porque son ideas construidas entre dos personas: la escritora y la lectora. Conocerlos supondría hacerlos reales y eso los mataría.
Dicho lo cual, a la Sansa Stark, de Juego de Tronos. La de la serie de televisión, porque la de las novelas no sé cómo termina. O a Reagan, la niña de El Exorcista.

Recomiéndenos un libro (no necesariamente ficción), un disco y una película.

Las tumbas de Atuan, de Ursula K. Leguin.
El espíritu del vino, de Héroes del silencio.
Love actually, de Richard Curtis.

María Gago.
Cristina Molina

PÁGINAS NEGRAS:
PRODUCCIÓN LITERARIA



Poesía

APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA IDENTIDAD SOCIAL

Ignacio Gago

Un grupo de Primero.

En la pizarra
escribo una oración mientras les pido
que sigan en silencio y la analicen.

Los mejores atletas son los nuestros.

Oigo una voz azul que se pregunta
al fondo de la clase

por quiénes son los nuestros.

Relato

Nagoro

A mis ochenta y tres años estaba segura de que esta historia se iría conmigo a la tumba. Sin embargo, he sentido la necesidad de arrancarla de mi alma antes de morir, no sé si para exorcizar mis demonios o como advertencia. Siempre he temido relatar estos sucesos y caer en la desgracia de invocar aquello que aun pesa sobre mí. No tenéis que creerme si no os veis con la capacidad, pero no tengo la menor intención de contar esto como entretenimiento, ni para vosotros ni para mí. Muchas cosas escapan a nuestras creencias. Esa es la realidad. No cometáis el error de afirmar solo lo que vuestros ojos ven.

No tuve la oportunidad de aprender a leer ni a escribir, por ese motivo es mi nieta la que anota mis temblorosas palabras, mientras yo, Naoko, sentada sobre mis rodillas en el viejo tatami y con el aroma de una taza de té, cierro los ojos y me dejo embaucar por mis recuerdos.
Nací en un pequeño pueblo rural llamado Nagoro, en Japón, allá por 1932. Cuando yo llegué al mundo apenas éramos

doscientos habitantes y vivíamos de lo que la tierra de nuestros antepasados nos ofrecía. Mi familia siempre se dedicó al campo. Nuestros terrenos habían pasado de generación en generación hasta llegar a mi padre y más adelante, tanto mis hermanos como yo, tendríamos la tarea de hacerlas prosperar.

En Nagoro contábamos tan solo con una tienda y algunos comerciantes de otros pueblos venían mensualmente a vendernos sus productos. En realidad, por aquel entonces no necesitábamos más, pues casi nos abastecíamos de nuestras propias tierras. Nuestra pequeña escuela se llamaba Tsukimi, un edificio blanco construido con listones de madera y un hermoso tejado a dos aguas de pizarra gris. A ambos extremos se situaban dos torres hexagonales cuyo techado acababa en punta y nos recordaban a un pequeño castillo. La fachada de la planta baja estaba recubierta por grandes puertas correderas que en algún momento debieron ser de un blanco resplandeciente. Mi madre nunca nos dejó ir. Nos crió para trabajar en el campo y allí no hacía falta nada más que nuestras manos. Un camino de tierra separaba las casitas rurales que habitaban los vecinos. Eran construcciones de madera en su gran mayoría. La techumbre también fue diseñada a dos aguas, ya que en los meses de invierno sufríamos grandes nevadas. Para que no se filtrase el agua se cubrían con montones de paja que se cambiaban después de cada temporada. La mayoría constaba de dos plantas, siendo la superior usada en muchas ocasiones como ugar de almacenaje de alimentos y enseres para la familia. De niña me imaginaba las casas como pequeños monstruos de

muchos ojos que nos observaban incansablemente, ya que las fachadas tenían muchas ventanas distribuidas de más a menos según iban coronando. Los hogares que se encontraban más en los extremos poseían su propio *yasaihata* en la parte trasera, o en algunos casos, en uno de los laterales. Las casas más céntricas tenían el suyo a las afueras de Nagoro. En estos huertos plantábamos multitud de verduras y hortalizas que se cuidaban diariamente, desde que el sol nos cubría con sus primeros rayos hasta que se fundía en el horizonte. Dos edificios a la derecha de mi hogar se levantaba el silo del pueblo. Era de pequeñas dimensiones y para acceder a la planta de arriba debía hacerse desde unas escaleras de madera que se apoyaban verticalmente sobre la fachada principal. Se hizo así para optimizar en el interior el máximo de espacio posible. A veces los niños jugábamos en este lugar como si de un fuerte se tratase, pero siempre nos reprendían los mayores. Un pequeño río con abundante agua nos separaba de las inmensas montañas. Lo llamábamos *Sakurafubuki,* que significa "lluvia de pétalos de la flor de cerezo", porque cuando atardecía en Nagoro el cielo era por un instante rosado y al reflejarse en el agua del río este parecía estar cubierto por los pétalos del cerezo. Desde cualquier parte del pueblo podías ver las majestuosas montañas sobre nosotros. Estas nos mantenían bastante aislados, hecho que para los habitantes de Nagoro resultaba más una ventaja que un inconveniente. Estoy segura de que no me equivoco al afirmar que el pueblo más cercano se encontraba a tres días andando de nosotros. Mi abuela siempre me contaba grandes historias de la naturaleza que nos rodeaba y para las montañas hacía referencia a Kiyohime

“princesa de la pureza”. Así las llamábamos. Este era el nombre de una bella dama que servía en la casa del té de Tokio. Un día se enamoró de un joven sacerdote budista que frecuentaba aquel lugar. Tras muchos intentos por obtener su amor, él acabó rechazándola y ella dolida pensó que solo sentiría calma vengándose. Así que se dispuso a estudiar magia y cuando hubo conseguido el nivel suficiente se transformó en un gigantesco dragón y acabó con la vida del que una vez amó. Pero el sentimiento de venganza se volvió contra ella y aun transformada en dragón fue petrificada como castigo convirtiéndose en las montañas que rodean Nagoro. Los más mayores del pueblo afirmaban que cuando había mucho viento, este nos traía volando de las laderas de las montañas los lamentos de lo que quedaba de la dama encerrada en el interior del monstruo convertido en piedra. Es curioso que aún recuerde todas las historias que marcaron tanto mi infancia.

Yo era la menor de mis hermanos. Cuando tan solo tenía cinco años mi padre contrajo unas fiebres que se lo llevaron y mi madre Suté quedó desolada, a cargo de siete hijos pequeños. Vivía con nosotros mi abuela, quien aun dolida por la muerte de su primogénito, nos crió como si fuésemos sus propios hijos. Si no hubiese sido por ella, creo que mi madre hubiese muerto de pena. El destino quiso que se convirtiera para todos, y en especial para mí, en lo que su nombre significaba: Azumi, “espacio seguro”. Desde la muerte de mi padre, mi madre se volvió más estricta con nosotros, como si tuviera miedo de que a cada paso que diéramos pudiésemos morir también. En mi casa casi se podía oler la asfixia.

Pocos años después estalló la Segunda Guerra Mundial. La

Gran Guerra. Muchos jóvenes fueron obligados a alistarse por el mismísimo Mikado, dejando absolutamente toda su vida atrás y con la certeza de que no volverían nunca. Al menos no con vida. Nagoro quedó casi vacía. Se respiraba un ambiente fúnebre. El silencio de la noche inundó también las calles de nuestro pueblo de día. Ya no se escuchaban risas, carros, niños jugando en las calles, vecinos hablando en cada esquina. Hasta el olor era diferente. Nagoro siempre olía a lluvia, hojas frescas, raíces, a tierra, a pureza y comida. Pero por aquel entonces todo parecía oler a muerte. Un aire fantasmal se apoderó del pueblo y de todos nosotros. Pero no solo sufrimos el terror de la sangre. Fuimos maldecidos por un zorro que nos trajo más desgracias. La peor sequía que hayamos padecido hizo sufrir tanto a nuestras tierras que estas ya no nos alimentaban. Además, nuestro querido riachuelo *Sakurafubuki* se secó por completo y Kiyohime, nuestro dragón de piedra, fue despojado de su majestuoso manto verde. Todo esto provocó una gran hambruna que llenó nuestras casas. Debido a la guerra ya no era seguro comerciar con otros lugares. Durante un tiempo pudimos subsistir autoabasteciéndonos. Pero no era suficiente.

Las mujeres jóvenes empezaron a pasar largas temporadas en otros lugares con el propósito de ayudar a sus familias. Y digo solo mujeres porque los hombres que partieron a la guerra nunca volvieron. Muchas de sus familias, que los habían esperado pacientemente día tras día dejaron de hacerlo. Ayari, mi hermano mayor, llevaba años fuera de casa combatiendo. Mi madre todos los días se sentaba durante horas en el extremo del sendero por el que aparecía todo el que llegaba a Nagoro. Y allí lloraba. Ella nunca lo dijo, pero

cuando regresaba con nosotros tenía los ojos húmedos y la mirada más triste y desesperaba que jamás hubiera visto. Todos sentíamos en el fondo de nuestras almas que mi hermano había muerto, pero nadie era capaz de pronunciarlo. Ahora recordando esto puedo sentir el mismo nudo en el estómago que el día en el que mi familia y otras vecinas recibieron aquellas cartas.

<<Señora Ayano y familia:
Lamentamos comunicarles que su hijo Ayari ha fallecido en combate. Lejos de ser un acontecimiento doloroso debe ser un gran orgullo, ya que murió como un héroe. El batallón del que formaba parte estaba destinado a luchar en la batalla de Okinawa. La ofensiva avanzó más rápido de lo que se esperaba y quedaron asediados por los gaijin en unas cuevas al pie de una ladera en las Islas Ryukyu. Aguantaron con gran resistencia durante varios días, pero finalmente, tanto él como sus quince compañeros supervivientes, decidieron realizarse el sepuku y morir así con el gran honor que caracteriza a nuestros hombres. Quede su alma tranquila, ya que no murió en manos del enemigo.
Atentamente, el coronel Tomoyuki Hideki.>>

Mi madre comenzó a llorar mucho antes de abrir la carta. El momento que tanto temíamos había llegado. Uno de mis hermanos la leyó en voz alta con la endereza que nadie más hubiese tenido. Llorábamos tanto que apenas oíamos las palabras escritas, pero ya sabíamos lo que contenían. Y es aquí donde debo reconocer, ya que en aquel entonces era imposible, que sentí cierto alivio en lo sucedido. Es mejor una

verdad dolorosa que una incertidumbre alargada tantos años. Con el peso de los muertos a nuestros pies, los jóvenes que en su momento no tenían edad para luchar pero ya habían crecido, siguieron trasladándose. Y mis hermanos no fueron menos. Todos se marchaban los meses más calurosos y volvían a casa en noviembre. Pero esa situación se alargó demasiado en el tiempo y los meses se convirtieron en años. Finalmente para no volver. Al principio nos visitaban una vez al año, hasta que dejaron de hacerlo. Los más viejos se negaban a abandonar sus hogares,
viendo como, para sus ojos, aquellos desagradecidos huían de la tierra que les dio la vida. Y otros aun tenían la esperanza de ver a sus hijos llegar de la guerra, ya fuera vivos o muertos. No querían que cuando sus almas regresaran durante el Obon, encontraran sus casas vacías. Además, muchos ancianos fallecieron sin nadie que enterrara sus cuerpos. Nagoro se vio muy reducido en 1946.
El mismo año de mi primer sangrado, cuando tenía unos trece años, tal vez catorce, mi abuela Azumi falleció. La encontramos una mañana tumbada en su futón con la mueca de la muerte reflejada en su cara. La noche anterior me pidió que no abandonara a Suté mientras apretaba fuertemente mis manos sobre su pecho. En ese momento no lo entendí, pero se estaba despidiendo de mí. Ella ya sabía que su hora había llegado. A veces el grito desgarrador que envolvió la casa cuando mi madre la halló en ese estado vuelve a mí, tantos años después, para estremecerme. Cuando esto sucedió, en Nagoro ya solo habitaban treinta personas. Y es aquí donde temo revelar mis palabras. Pido paciencia al lector, pues mi voz se quiebra cada vez que vuelvo sobre mis pasos.

Me cuesta vislumbrar en qué momento mi madre empezó a perder la cabeza, no quería verlo en aquel entonces y ahora ya soy demasiado vieja para recordar con detalle todo lo que sucedió. Sin duda no puedo obviar el día en que mi hermano Din, el último que quedaba en casa además de mí, se marchó de Nagoro. Estaban en la cocina y mi madre comenzó a golpear su pecho violentamente mientras balbuceaba entre sollozos «No me abandones tú también. ¿Por qué todos me dejáis sola? ¿Acaso me odiáis y por ese motivo huís de mí? Mira mis lágrimas, ¡míralas! Son por tu culpa. Disfrutáis haciéndome sufrir. ¿No he sido una buena madre para vosotros? No pararéis hasta verme morir de angustia». Yo observaba perpleja aquella escena desde un rincón en un intento de volverme invisible. Jamás la había visto comportarse de ese modo. Esas palabras aún me aterrorizan. Pasó la siguiente semana encerrada en el dormitorio. No quería hablar con nadie. Tampoco comía. Pero una mañana me levanté y la encontré cocinando de muy buen humor. Cuando pienso en ese momento casi puedo volver a percibir aquel olor especial a comida. Me alegré mucho al verla así, pues ya pensaba que la había perdido.

—Ah, Naoko, ya estás despierta. Ven, siéntate aquí, junto a tu hermano.

Pensé que por cualquier razón Din finalmente decidió volver y atravesé corriendo la cocina para abrazarlo. Pero lo que vi allí sentado no era mi hermano. En su lugar había un muñeco atroz vestido con el yukata azul marino que llevaba cuando se marchó. Por las mangas asomaba un montón de paja que se

dejaba caer sobre la mesa. Como ojos le había colocado dos piedras de jade negro que tuvo que haber cogido del altar familiar. Me recordó a los espantapájaros que poníamos en el huerto de casa. Me quedé observándolo sin saber muy bien qué era aquello.

—Mamá…— No supe cómo seguir la conversación.

—Ya no lo echaremos de menos, cariño. Está de vuelta con nosotras.

Ese día no hice más caso al muñeco, pero al llegar la noche él -o mejor dicho eso- seguía en la mesa. Me senté a su lado y me quedé observándolo. En realidad, ¿qué mal podría hacernos? Mas había algo en aquello que me inquietaba. Ese montón de paja parecía que iba a gritar. Los días posteriores no pude ni mirarlo.

Desde ese momento, mi madre fue cambiando a medida que lo hacía el pueblo. ¿O viceversa? Ella pasaba horas encerrada en el pajar haciendo esos muñecos que sustituirían a todos aquellos que habían fallecido o que decidieron, por un motivo u otro, irse de Nagoro. En cuestión de unos meses las calles se llenaron de espantajos. En la escuela existía una clase llena de ellos como si fueran los niños que ya no quedaban. Los había colocado uno a uno en pupitres ataviados con el uniforme azul marino que hacía tantos años vestían las clases. Los bancos de la plaza los llenaban muñecos que imitaban a los mayores que en otro tiempo se reunían todas las mañanas. Los abuelos fallecidos fueron

reemplazados por similares muñecos en sus huertos ya abandonados. En la puerta de la tienda, sentadas en un banquito de madera, varias muñecas imitando a vecinas estaban colocadas con gracia. Cuando una casa se quedaba sin habitantes, colocaba a sus similares en la puerta. En general, repartidos por todo Nagoro. A los vecinos parecía entusiasmarles aquella locura, así que, como aportaba alegría de nuevo a las calles, me acabé acostumbrando.

Si paseabas por Nagoro podías ver los espantapájaros que representaban al Señor Akemi en lo que fue su huerto; a la Señora Hoshi sentada en la puerta de la tienda; a Kaoiri en su casa; Ozuru en el parque; Ryu recogiendo agua del río; Midori dando clase en la escuela. Y una docena más. Muchos de los vecinos abandonaron el pueblo de forma muy repentina, aunque ya llevaban tiempo hablando de irse. Unas veces me parecía ocurrente, otras irónico y la mayoría espeluznante. Cada muñeco llevaba la ropa de aquel al que representaba. Si bien es cierto que era imposible que sus rostros fueran iguales, había algo en ellos que resultaba muy familiar, sobre todo cuando has crecido viendo esas caras día tras día. Mi madre los revisaba cada cierto tiempo y añadía más paja si la necesitaban o les cambiaba la indumentaria. Yo intentaba no mirarlos directamente, ya que cuando me acercaba podía sentir un escalofrío, como si algún tipo de energía saliera de ellos para ocultarse dentro de mí.

Por congraciarme con ella intenté ayudarla en aquel oficio. Un día, mientras ella estaba en el pajar, intenté entrar. Pero la puerta estaba cerrada por dentro. Llamé varias veces, al principio tímidamente y después casi con golpes de desesperación. Como respuesta salió encendida de ira;

agarró muy fuerte mi brazo mientras me gritaba que aquel no era mi lugar. Recuerdo quedarme paralizada. Después de varios segundos sin reaccionar corrí y me escondí en el bosque. Sus palabras me inquietaron y no podía dejar de preguntarme el porqué de esa prohibición.
Esperé paciente el día en que mi madre se ausentara de casa el tiempo suficiente. Entonces no pude evitar utilizar una herramienta para romper el cerrojo del pajar. Ya daría explicaciones luego. Lo primero que percibí al abrir la puerta fue un fuerte olor parecido al del metal. Por muchas herramientas de hierro que tuviésemos allí jamás había olido de aquella manera. Enseguida distinguí la zona donde ella creaba esos muñecos: un pequeño banquito de madera en el centro de la habitación, un montón de paja, ropa desgarrada, palos y algunos muñecos sin acabar a su lado. Di una vuelta por el pajar con la vista y en una esquina, con muchos trastos amontonados, reparé en una maleta que me era familiar. Me acerqué y quedé desconcertada. Eran los bultos que mi hermano Din llevaba el día que se trasladaba a la ciudad. ¿Qué hacían allí? Miré dentro para descubrir que estaba toda su ropa y los enseres que quería llevarse. Me quedé unos minutos analizándola e intentando encontrar una explicación. Aunque no pude.

Al otro lado de la estancia me percaté de un gran montón de paja del que emanaba un olor nauseabundo. Lo removí con el pie. No sabía qué podía encontrar allí. Quedé paralizada, como también quedaríais vosotros. Entre aquella paja, en una clara intención de permanecer oculto, se hallaba el cuerpo sin vida de mi hermano Din. Del impacto caí hacia atrás y sin

querer moví más paja. Algo asomaba. Cogí una herramienta y escarbé. Me quedé sin aliento. Allí estaban los cadáveres de Nahori, Ozuru, Nomi, Hoshi, Ryu, Taki, Akemi, Yasuo y de los vecinos que ahora eran muñecos de paja. Todos tenían signos de haber sido golpeados y yacían sin ropa.

—Naoko— susurró mi madre detrás de mí. Había vuelto y no me había percatado. Ambas estábamos llorando.

Se acercó al montón de paja en silencio y empezó a cubrir de nuevo todos los cuerpos. Todos menos el de mi hermano.

—Din siempre ha sido el más guapo de tus hermanos, ¿verdad?— Fue entonces cuando me miró por primera vez a los ojos— Él quería dejarnos como hicieron los demás. Todos nos abandonan, Naoko. Él, tu padre, tus hermanos, tu abuela, nuestros amigos del pueblo...No. Ellos deben quedarse aquí con nosotras. Para siempre. Este es su lugar.
Aunque quisiera no podía salir corriendo. Temía que al girarme mi madre me golpeara.

—No debes estar triste, cariño. Volvemos a ser una familia. Todos ellos están contentos de quedarse con nosotras en el pueblo. Les he ayudado. No lo sabían, pero están mejor aquí. Les he liberado de un cuerpo putrefacto y les he otorgado una vida eterna. He encerrado sus almas dentro de cada muñeco. Escucha— me hizo mirar los muñecos que aún estaban sin terminar— ¿Puedes escucharlos hablar? Me están dando las gracias.
No se por qué hice un esfuerzo por escucharlos. Yo sabía que

aquello era una completa locura. Y en aquel silencio, de pronto sentí un fuerte golpe en la cabeza. Mientras caía al suelo pude ver una sonrisa en el rostro de mi madre.
Lo siguiente que recuerdo es estar sola en el suelo del pajar cubierta de sangre. Además de un fuerte dolor en la cabeza, sentí algo extraño en mi brazo. Miré hacia un lado y pude ver como este ya no estaba. En su lugar había un miembro de paja. Aturdida busqué en la habitación. Mi madre ya no estaba, así que conseguí ponerme de pie y salir corriendo. No volví a mirar atrás mientras atravesaba veloz las calles de Nagoro. Allá quedaron todos los muñecos de paja que parecían gritarme que los llevara conmigo.

No he vuelto a saber nada más de mi madre ni de aquel lugar maldito. Si os estáis preguntando qué fue de mi brazo, este sigue siendo de paja. Desconozco si fue cosa de brujería o magia negra taoísta, pero jamás conseguí desprenderme de él. Forma parte de mi ser y así ha sido siempre.

Nagoro. No olviden este nombre, a mi madre le hubiese gustado que siempre lo recordaran. Nagoro.

Relato

La criatura strikes again.

No estábamos en los años 70, básicamente porque todavía no habíamos nacido. Aún así, el escenario era un tributo total a las carreteras y a los desiertos de las pelis americanas de aquella década. Puede que fuera en Texas, Arizona, Nuevo México, o quizá en Nevada de camino a las Vegas, no lo sé. Lo cierto es que parecía un paisaje americano, de esos donde sólo hay asfalto, tierra seca y plantas rodadoras. ¡Sí, eso es! estábamos en el arcén de una carretera americana. Tampoco sé qué hacíamos allí ni cómo habíamos llegado.

La combinación de colores era preciosa: la tierra seca amarillenta se abría y se difuminaba con el azul del cielo equilibrado con algunas nubes blancas horizontales. Allí, justo en medio de la nada, se extendía una carretera larga y recta, pero como ya he dicho, todo ocurrió en el arcén; bueno, más bien en la yerma extensión, aunque a una distancia próxima al asfalto.

No pasaban coches, no había nada, sólo una silla, una mesita con dos magnum 44* y un vaso de agua. Y nosotras. Yo me encontraba al lado de la mesa, justo delante del asiento, y no podía dejar de mirar la imagen que apareció en el horizonte. Frente a mí, de espaldas a mi campo de visión, estaba ella; seria, tranquila y sudando. Se dio cuenta de lo que yo miraba y comenzó a sentirse incómoda. Observaba con mucha tensión las pistolas. Cogí una, se la di y corrió desesperada hacia la lejana imagen. Me senté a contemplar cómo se acercaba a toda velocidad a un mueble de madera clara con varias estanterías, un par de puertecitas, tres cajones en línea y cinco en columna. Nada lo decoraba, excepto dos jarras de cerveza grandes y vacías. Avanzaba desesperada a por ellas, levantando una estela de polvo enorme. Agarré mi magnum 44 y apunté.

- *¡¡No te servirá de nada seguir corriendo!!*- Le grité.

El polvo levantado por sus zancadas era denso, aunque me dejaba ver su cabeza y los recipientes vacíos. Ella corría cada vez más rápido, pero no llegó a tiempo. Disparé y pudo sentir cómo el proyectil pasaba por su oreja derecha hasta reventar

una jarra. Se encontraba junto al mueble, estiró sus brazos para alcanzar la otra, pero volví a abrir fuego; una segunda bala pasó rozando su oreja, ahora la izquierda, y "chassshh"... algunas esquirlas se clavaron en su cara; comenzó a sangrar. Cayó de rodillas, justo delante de su objetivo y empezó a llorar. Se volvió para mirarme y apreté el gatillo.

De la tierra seca creció hierba que tapó los cristales rotos y sus lágrimas. Ella podía sentir el frescor del suelo en sus rodillas; delante tenía un mueble vacío y detrás me podía ver a mí con un tiro en la boca. No le hizo falta usar la magnum 44 que le presté.

**Con magnum 44 me refiero al revólver S&W model 29 con cañón de 214 mm.*

***Hilo musical: Deerhunter - Desire Lines (Desire Lines, 2010).*

Microcuento

LAS MALETAS PERDIDAS

Hubo tantos veranos colmados de viajes
que ya no queda maleta por llenar de objetos,
conchas de mar y recuerdos.

Aquellos mundos recorridos
quedaron entre las dunas del desierto y las
costas de la antigua Grecia.

Trenes donde la vida no se detenía y nuestras
miradas contaban historias llenas de verdad y
magnetismo.

Aviones de ventanillas pequeñas con reflejos de nubes
que nos llevaban lejos como superhéroes que
salvan vidas.

Barcos donde los mares eran nuestros y
capitaneábamos felices ola tras ola.

Carreteras sin rumbo donde el sonido, el
paisaje y la compañía eran lo importante.

Verónica Esquinas

ENSAYO Y OPINIÓN.





UNAMUNO, EL INCOMPRENDIDO

Mikel Etxebarria Dobaran
Economista.

Palabras clave:
Unamuno; Bilbao; Euskera; Literatura.

Mi buen amigo Paco, barbero -como se decía antes- de Algorta, es salmantino. Me dice, mientras me corta el poco pelo que me queda, que en su tierra D. Miguel de Unamuno está considerado como su joya más preciada.

Por eso cuando vino a Bizkaia, donde pensó que el escritor estaría en un pedestal, quedó asombrado del trato tan despectivo que en general recibía el recuerdo, la persona, las ideas y... hasta su cabeza de bronce , por parte de sus paisanos.

Yo ya le he dicho que todo hay que matizar, que lo que opinen y hagan ciertos descerebrados que no son capaces de pasar de los clichés establecidos no es representativo de lo que personas (verbigracia el mejor alcalde del mundo, Azkuna) con más sosiego y raciocinio puedan pensar.

No obstante, bien es cierto que Unamuno, ante todo un gran intelectual, no ayuda mucho a una comprensión inteligible sobre sus ideas. Hay que vivir con razón, sin razón o contra ella, decía. Y es que tuvo muchas ideas, en todas las facetas posibles (políticas, religiosas, sociales,…..), muy variadas, muy cambiantes y hasta a veces contradictorias. Una personalidad, por tanto, compleja, apasionada, con carácter, inquieta, rebelde, contestataria, en crisis continúa, con sentimiento trágico de la vida, versátil... Se definía como “orejano”, que es la res que va sin marca ni señal y como “hombre entero” a diferencia del “hombre partido” o de filiación política concreta. Machado dijo de él cuando murió que quizás estaba en guerra contra sí mismo.

Él mismo reconoció su vocación filosófica cuando de niño, al ser requerido que diga algo, decía “algo”; o la literaria cuando

hacía de cuentacuentos de sus compañeros de colegio. Dicen, por otra parte, que dando una conferencia, al referirse al insigne Shakespeare, lo pronunció castellanizándolo por Chaquespeare, lo que origino que parte del público le increpara y él, sin inmutarse, continuó dando la conferencia en inglés, idioma que dominaba junto al castellano, euskera, griego, latín, francés, catalán, portugués, alemán, italiano, danés, sueco...

Para empezar, hagámoslo cronológicamente con las ideas de un joven Unamuno. Sobre el idioma castellano: "El castellano no ha sido lengua indígena en mi tierra y aun los que lo hemos hablado desde la cuna hémoslo hablado siempre como lengua pegadiza". Sobre el pueblo vasco: "El pueblo vasco ha sido un pueblo mudo; ha sabido hacer grandes cosas, pero no contarlas". Y argumenta que nuestra historia ha sido callada, hacia dentro, fuera del tablado de los pueblos teatrales y bullangueros. En julio de 1876, con Cánovas presidiendo el Gobierno español, se dictó la ley abolitoria de los fueros. Unamuno "llora la decadencia de la raza vasca, invoca al árbol santo de Gernika y maldice la corrupción de allende el Ebro". Incluso escribió una amenazadora carta anónima al rey Alfonso XII. Y más adelante llegaría a manifestar que Sabino Arana (al que llamó hombre singular y todo poeta) , criado en misma época y ambiente, le debía a él su bagaje intelectual.

Ahora bien, ha sido, sobre todo, su posicionamiento sobre el euskera lo que le ha granjeado la enemistad en su tierra. En su tesis doctoral, sobre el origen de la raza vasca, dejo entrever sus dudas sobre la capacidad del euskera para adaptarse a los tiempos modernos. No obstante,

intentaría infructuosamente, ya que estaba "predestinada" para Azkue, conseguir la cátedra de euskera convocada por la Diputación de Bizkaia. Más tarde, en los Juegos Florales de 1901 daría la puntilla al asunto diciendo que el vascuence era una reliquia del pasado y que se encaminaba hacia su extinción. Pero la verdad es que entre este afán provocador típico de Unamuno, las labores calladas de lingüistas como Azkue , el proyecto político de Arana (que opinaba también, en su caso buscando revitalizarla, que el euskera tal y cómo estaba era casi una molestia que sólo servía para hablar de las labores del campo) y un pueblo cada vez más concienciado, consiguieron mantener viva la llama del idioma.

Una de sus frases celebres, también imputada a Baroja, es la que dice que el nacionalismo se cura viajando, cita que enmarcada en su defensa de la República iba dirigida a los falangistas. Y el final de su último

"Venceréis pero no convenceréis"

e improvisado discurso , en 1936 , en el inicio de la guerra "incivil" (término suyo), dirigido en público al general legionario golpista Millán-Astray es apoteósico y premonitorio:

"*Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta, pero no convenceréis porque convencer significa persuadir. Y para persuadir necesitáis algo que os falta : razón y derecho en la lucha*".

Sería conveniente que en cada generación hubiese al menos una persona con el talante intelectual de Unamuno, discípulo ensayístico de otro Miguel y vasco, Montaigne, y maestro del excelso Borges. No importa no coincidir con él en sus ideas y planteamientos, ya que hasta él mismo se contradice. Sin embargo, su aportación y actitud

sirven de guía para mantener la mente despierta, para cuestionarlo todo, para tener un espíritu crítico y no ser domesticable y en el fondo para poder dar un cierto sentido a la propia existencia.

Para tranquilidad de Paco, muchos más paisanos de lo que parece lo valoramos. Es nuestro bilbaino (sin tilde, como a él le gustaba) más universal, hijo de un edil municipal, tío segundo del mítico Pichichi (Aranzadi Unamuno por parte de madre) ¡qué mayor engarce con el Athletic!, y halagó a su "tasita de plata", escribiendo para la posteridad, que el mundo entero es un Bilbao un poco más grande.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.



INFRAMUNDO Y LA BELLEZA IGNORADA



José León

Nacido en Córdoba, y empezando con la fotografía como afición en un lejano 2009, desde entonces la cámara fotográfica ha sido su compañera inseparable, los paseos por la ciudad de Córdoba y la campiña sur le han permitido capturar momentos inolvidables. Estudió Laboratorio de imagen y recientemente terminó sus estudios de Iluminación, captación y tratamiento de la imagen.

Hace unos años decidió ir un paso más allá y experimentar con todas las posibilidades que le puede ofrecer la fotografía infrarroja. Desde entonces se ha ido especializando en esta técnica fotográfica, la cual le permite jugar con el espectro visible e invisible y crear estampas de fantasía y oníricas.



ILIÓN CELESTE

La caída de Ilión esculpió con rapidez un aire jactancioso en mi carácter. Los dioses, por supuesto, conocieron los porqués de esta rapidez. A los demás solo diré que mi naturaleza cambió porque aprendí que somos irrelevantes ante los hados, que casi nunca se logra aquello por lo que se lucha. Mi único motivo para seguir el camino fue la certeza de que cada vivencia, aunque sea horrible, esconde tras de sí una lección.



SIREN

Ella supo combinar las artes de seducción de una cortesana con el inalcanzable virtuosismo de una diosa virgen. Su nombre
se intuía con el viento, su sexualidad resonaba con el estallido de las olas. No entiendo la naturaleza de un ser cuya esencia es tentar al cuerpo a costa de la propia alma. Al escapar de ella pude seguir respirando, pero una parte de mí quedó a su lado. Cautiva para siempre.



NINGÚN LUGAR

¿Qué pensaron los olímpicos para sostenerme durante el tiempo que duró el asedio a Troya? A veces pienso en ello durante horas y no llego a ninguna resolución coherente.
Quizá
cualquier periplo, si se alarga hasta el fin, no conduzca a ningún lugar. Recorred tan solo parte del mar para comprobar si es un mar. Pues desde el principio nunca se sabrá si es un océano.



ESPEJISMOS

La gloria es un espejismo dependiente del ensueño creador de mitos. Quien experimente esa sensación ha de comprender, por encima de todo, el folclore que la rodea. Pero aún más se debe comprender que el triunfo es proyectado como la luz que cae sobre un reo: sirve para escrutarlo con ansias de culpar. Hablo de la ironía de imaginar lo que no eres para saber quién eres. Sin esta virtud, incluso la grandeza eventual podría destruir a un hombre.



DADREV

Laertes me transmitió en muchas ocasiones que la obediencia a la verdad constituía la base de toda filosofía. Este profundo pensamiento hubiera sido un pilar esencial para mí de no haberme cuestionado qué es lo verdadero.



TÉLEIOS

En todo elemento existe una cadencia invisible que marca el ritmo del universo. Detrás de ese supuesto caos se pone en marcha un mecanismo lleno de gracia y sutilidad. En mi periplo
pude apreciar ese ritmo en el movimiento de las aves del cielo cuando viraban al unísono, o en las sincronía de las lenguas de agua que forman las corrientes marinas. Inconscientemente deseamos traer esa perfección a nuestra vida y, sin embargo, es probable que sea peligroso alcanzar la perfección última. Pues el arquetipo inmejorable tan solo contempla un nuevo cambio: la muerte.



UMBRAE

Y llegó a suceder en el décimo año de la Guerra de Ilión que Aquiles me halló en mi tienda, entre los exvotos de varios dioses que hoy no recuerdo. Entonces me dijo que pretendía llegar mas allá de las fronteras del tiempo y ser inmortal. Años después se me apareció como sombra en el inframundo y me dijo:

preferiría servir al más humilde de los hombres que reinar entre los que ya no son.



ÍTACA A INFRARROJOS

Cuando hayas llegado y sientas que el *Camino* hubo de ser otro,
laméntate. Piensa que el sufrimiento y la frustración fueron por nada.
Tránsito de dolor aumentado, con padecer abnegado, sustancia
arrebatada.
Por todos aquellos que encontraste y sembraron la duda en tu alma.

Oh¡ Ausente en punto de partida, mas presente con la vida perdida,
¡Cómo añoro esos tiempos de calma¡
Dónde está, entonces, la Ítaca que Ulises me prometió.
Desazón al
verme el espíritu menoscabado, lacérome Neptuno desbocado,
en
momento que del mar abdicó.
Y es que el destino yo lo imaginé multicolor. Pesadillas gríseas ahora
mancilladas en púrpura. Reniego de esta Ítaca colmada de tortura,
con mi corazón transido de dolor.

Fotografía: José León.
Textos: Michaelson.


CARIÁTIDE