



C I P S E L A S | N° 10 - III - MMXXI

Divino y Profano

Coram Deo



EDITORIAL

Entre dos cortinas de humo se difuminan unas sombras, no dejan ver más allá, tras ellas se pueden distinguir algunas bandas de luz resplandecientes que *declaran* un olvido.

Según su etimología latina, la palabra «declarar» está compuesta por dos partículas: «de-», un sufijo intensificador, y «clarāre», forma verbal de «clārus», que significa claro; de esta manera, sacamos de la oscuridad un recuerdo. En este número trataremos cuestiones relativas a lo *profano*, lo que **no divinizamos**, pues las ideas dejan de existir si no las recordamos, lo mismo ocurre con las personas, con el arte, las palabras, pensamientos, conceptos... todo tiene un momento de existencia y de **no existencia**. En estas páginas nuestra misión es *declarar* la existencia de aquello que hemos olvidado. También veremos ideas divinas y entremezcladas, pero no por ello contradictorias, pues, sin quererlo, los escritores y artistas en esta ocasión han logrado adjetivar a las divinidades como profanas, sí, adjetivadas de *profanas*, advertimos que lo *divino* se convierte en el mismo demonio.

En esta nueva entrega nos convertimos en Orfeos que no vuelven la vista atrás, conseguimos que las imágenes y las ideas sean transparentes y no opacas o translúcidas, que las letras y los colores se liberen creando *poesía*.

| Dirección |

• GABRIEL GARCÍA GONZÁLEZ

| Edición y Maquetación |

• JUDITH AMARO ESTÉVEZ

Editada en

San Cristóbal de la Laguna
por la Asociación Cipsela, 2021
ISSN: 2531-1948

| Imágenes |

• Unsplash

| Contacto |

• Página Web: <http://cipsela.webs.ull.es>

• Números: <http://cipsela.webs.ull.es/numeros/>

✉ cipsela@ull.edu.es

| Redes Sociales |

🐦 @RevCipselas

📷 @revista.cipselas



Cipselas
Revista cultural



A rte
R evista
T iempo

esto somos...

CONTENIDO

| ARTÍCULOS |

| RESEÑAS |

11

| **LA ÚLTIMA MIRADA:
REESCRITURAS
DE ORFEO Y EURÍDICE
EN RETRATO
DE UNA MUJER EN LLAMAS
DE CÉLINE SCIAMMA** |

• Ana Costales Alonso •

18

| **LA SANTA NORMA** |

• Antonio Martín Piñero •

20

| **LA PERCEPCIÓN
DE LA DIVINIDAD
EN *FRANKENSTEIN*
O *EL MODERNO PROMETEO*,
LA HERMENÉUTICA
DE LA OBRA
DE MARY SHELLEY** |

• Naím Valerio Yáñez Alonso •

31

| **PROMISING
YOUNG WOMAN** |

• María Gómez García •

| CREACIONES |

34

| **DIVINO Y PROFANO** |

• Marta Burgos Rodríguez •

36

| **EVOCACIÓN
DE LO NEGRO** |

• Gabriel Delgado González •

38

| **ÁNGELES** |

• Miranda Díaz Sánchez •

44

| **LA SINCERIDAD
DE LA LUNA** |

• Gabriel García González •

47

| **TUS SOMBRAS** |

• Gabriel García González •

48

| **UN OJO DE VIDRIO** |

• Charles Rosenzweig •



ARTÍCULOS



Orpheus and Eurydice, 1864.
Frederic Lord Leighton.
Óleo sobre tela.

LA ÚLTIMA MIRADA: Reescrituras de Orfeo y Eurídice en *Retrato de una mujer en llamas* de Céline Sciamma

| ANA COSTALES ALONSO |

A través de los siglos, la potencialidad de significado y la versatilidad intrínsecas a la materia mítica han permitido su vigencia en la tradición artística occidental: desde la Antigüedad clásica hasta la época actual, el mito ha sido modelado, extendido y reinterpretado en función de las coordenadas culturales del momento. En mayo de 2019, la directora y guionista Céline Sciamma estrena su última película en el Festival Internacional de Cine de Cannes: una revisión única del relato mítico de Orfeo y Eurídice en la que se transforman los perfiles marcados por la materia original para ofrecernos una historia de amor contenido y sacrificado, de un erotismo desbordante. Así, en *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait of a young girl in flames*), Sciamma rescata el mito para reivindicar nuevas formas de amar, basadas en el equilibrio y la sensibilidad. Este artículo pretende realizar un primer estudio de los paralelismos e influencias de los protagonistas de la narración órfica en la última película de la directora y guionista francesa.

La versión de la historia de Orfeo y Eurídice recogida en los libros X y XI de *Las Metamorfosis* de Ovidio es la directamente referida en la película. Orfeo, cítara en mano, es el símbolo por excelencia del poeta inspirado, que subyuga a las bestias y dialoga con los dioses a través de su arte. La muerte de su esposa Eurídice le lleva a descender a los oscuros dominios de Hades y Perséfone, dispuesto a recuperarla. Su bellissimo canto consigue conmover a los dioses, que devolverán a Eurídice a la vida con una sola condición: Orfeo no podrá volverse a mirar a su esposa antes de traspasar la frontera del reino de la muerte. Sin embargo, la tentación es inevitable y en el momento último del ascenso, el poeta quebranta el pacto establecido. Eurídice cae entre las sombras y se pierde para siempre. La decisión de Orfeo es imperdonable: ha actuado como poeta antes que como amante; aferrándose al símbolo-imagen, pierde la profundidad de la forma, su significado.



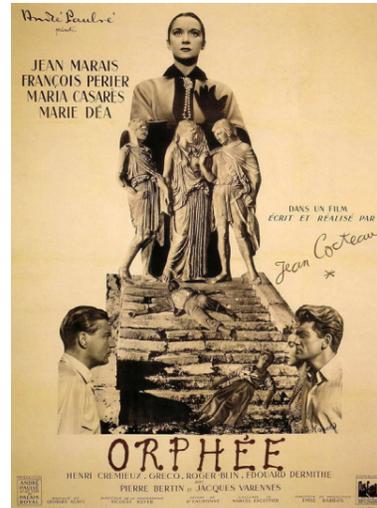
Retrato de una mujer en llamas.
Céline Sciamma.
Versión española.



Ritratto della Giovane in fiamme.
Céline Sciamma.

El mito de Orfeo supone una anomalía frente a las heroicidades del panteón griego: su protagonista no es un luchador, sino un poeta-cantor cuya leyenda se construye sobre un tema fundamentalmente lírico, el del dolor por la pérdida. Tras su descenso al Hades y la separación, por segunda vez, de su esposa Eurídice, Orfeo se encuentra entre dos mundos: ajeno a cada uno de ellos, el poeta está vivo y ya no teme a la muerte. La figura del Orfeo enajenado permitirá crear un arquetipo que será constantemente trasladado al arte contemporáneo en el perfil del *revenant*, cuyo uso es especialmente destacable en el *western* y en su propia caracterización del antihéroe que, tras el desarrollo dramático de su argumento, cae a ese metafórico abismo que acompaña al dolor por la pérdida. Ahora, aunque «Orfeos» de distintos rostros se multipliquen en la producción artística contemporánea, es complicado encontrar una adaptación cinematográfica que contemple el oficio artístico con el mismo relieve argumental que el que le otorga el mito original. Cuando ocurre, el número de obras a las que podemos remitirnos es muy limitado: contamos con una célebre versión cinematográfica de 1950 dirigida por Jean Cocteau, *Orfeo negro*, que presenta al cantor convertido en poeta maldito; y con la posterior *Parking*, de 1985, dirigida por Jacques Demy, con su Orfeo transformado en músico de *rock and roll*. Más recientemente, encontramos una adaptación libre, que estira y retuerce la tradición, explorando sus temas fundamentales a través de una perspectiva completamente nueva: este es el caso de *Retrato de una mujer en llamas*, primera incursión en el cine de época de Céline Sciamma.

La historia transcurre durante el siglo XVIII, cuando la matriarca de una familia de la baja burguesía francesa encarga a la joven pintora Marianne (Noémie Merlant) el retrato de su hija menor, Héloïse (Adèle Haenel). La hermética Héloïse está dispuesta para casarse con un milanés, que requiere su imagen para cerrar el trato. Al llegar a la villa familiar, la artista descubre que el trabajo será más difícil de lo esperado: la modelo se niega a posar, pues trata de eludir su destino. Marianne debe disfrazarse de dama de compañía para ganarse la confianza de la joven y observarla durante los paseos. Más tarde, en su habitación, podrá abordar la pintura a través del recuerdo de sus rasgos. Cuando empieza a forjarse un vínculo íntimo entre las dos, la culpabilidad y el honor llevarán a Marianne a confesar la verdadera razón de su visita y a mostrar su creación, recién terminada. Héloïse no se reconoce en la pintura y Marianne, decepcionada con el resultado, destruye su obra. Bajo la condición



Orfeo negro, 1950.
Jean Cocteau.



Parking, 1985.
Jacques Demy.



Noémie Merlant.
Retrato de una mujer en llamas.



Adèle Haenel.
Retrato de una mujer en llamas.

de que la joven pueda quedarse unos días más para completar un segundo retrato, Héloïse accederá a posar para la pintora. Finalmente, la tensión entre ellas se liberará con el nacimiento de una brevísima relación romántica que crecerá bajo la sombra del compromiso ineludible que las separará para siempre. Cuando el plazo llega a su fin, Marianne termina el segundo retrato y entrega a su amante al destino marcado. A partir de entonces, el amor más profundo que conocerán solo podrá ser revivido a través del recuerdo.

Retrato de una mujer en llamas es un manifiesto sobre la mirada femenina, capaz de crear imágenes y recuerdos a cualquier nivel. Sciamma rechaza la noción de «musa» y desvincula a las protagonistas de los círculos de poder originales. Así, los perfiles míticos se transforman al paso de la sociedad que los rescata y la relación Orfeo-Eurídice se reescribe con perspectiva de género. Es clara la identificación Marianne-Orfeo y Héloïse-Eurídice, no solo a través de la vocación artística que une a la primera pareja y el valor que esta tiene en el desarrollo de los acontecimientos en las narraciones, sino también en la actitud casi idéntica que los define. Sobre el carácter de Orfeo, escribe Platón:

Pero a Orfeo, hijo de Eagro, le echaron del Hades insatisfecho, mostrándole un fantasma de la mujer en cuya búsqueda había ido, pero sin dársela en persona, porque, como tocaba la cítara, les parecía un hombre blando y sin valentía para morir de amor como Alceste, sino que estaba interesado en introducirse vivo en el Hades. [Platón, *Banquete*, 179]

El cantor intenta recuperar a su amada a través de la belleza de su canto, Orfeo no puede morir por amor, no puede mediar entre Eurídice y la muerte, de la misma manera en que Marianne no es capaz de interrumpir el destino de Héloïse y termina por entregarla. Orfeo y Marianne, a través de sus respectivas vocaciones artísticas, tienen el poder de liberar a sus amantes de sus terribles destinos; sin embargo, ambos fracasan. Paradójicamente, la correspondencia la confirma la oposición frontal de sus decisiones: enfrentados a un problema común, sus naturalezas chocan. En primer lugar, en el momento de mayor tensión dramática de sus respectivas tramas, ambos se encuentran ante la posibilidad de la pérdida: Orfeo, entonces, actúa impulsivamente, dominado por «la súbita locura que le hace girarse» (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 464-511), perdiendo a Eurídice. Marianne actúa desde el respeto y la responsabilidad, perdiendo así a Héloïse. La naturaleza de la decisión de Orfeo es radicalmente opuesta a la reflexivi-

dad de Marianne que, aún inmersa en el momento extático que vive junto a su amante, respeta el deseo de autodeterminación de Héloïse y comienza a cultivar el recuerdo que sobrevivirá tras la pérdida¹. La identificación Héloïse-Eurídice es menos acusada y se produce a través de la clara correspondencia que encontramos en sus parejas. Eurídice muere tras ser mordida por una serpiente al comienzo del mito, lo que nos impide conocer su carácter, su posición en la historia y en el mundo. Sin embargo, frente a esto, destaca el comportamiento de Héloïse, su negación a doblegarse, a convertirse en un mero personaje secundario que ve su destino determinado por fuerzas externas y mayores: se niega a ser sumisa, una simple musa y modelo. Las figuras protagonistas se oponen, de nuevo, en cuanto a la función vehicular de su producción artística: si el canto de Orfeo es la clave de la liberación de Eurídice, la producción artística de Marianne actúa como moneda de cambio para procurar el matrimonio de Héloïse. Sin embargo, Héloïse resulta también determinante en la decisión: así, los papeles se enfrentan y equilibran, no existen pintor-ejecutor ni musa-ejecutada. Las estructuras de poder desaparecen y Marianne termina rechazando la visión masculina que había adquirido a través de su oficio. Marianne y Héloïse se miran, se retratan y se despiden. Toman, conjuntamente, la mejor decisión posible, la que permite a Héloïse vivir, aprender y estar en el mundo. Esta diferencia crucial entre Marianne y Orfeo y sus decisiones será, más allá de las escenas de amor y confesión, la prueba fehaciente de la relación inquebrantable entre las dos mujeres; un vínculo que sobrevive al matrimonio, a los hijos y al paso del tiempo, como demuestran las últimas escenas de la película.

El mito de Orfeo es un relato de caída y pérdida que se inicia en un tiempo perfecto, anterior a toda dificultad. El paraíso conyugal previo a la muerte de Eurídice constituye la base del relato mítico, pues sobre su recuerdo se apoya toda decisión y razonamiento posterior. Tras la separación, Marianne regresa sola a su mundo y deja atrás el lugar idílico compartido con Héloïse. El recuerdo de aquellos días tendrá un impacto duradero en la vida y obra de la pintora, que expone uno de sus cuadros en una concurrida galería: la pintura plasma el momento en que Orfeo se vuelve a mirar a Eurídice, perdiéndola para siempre.

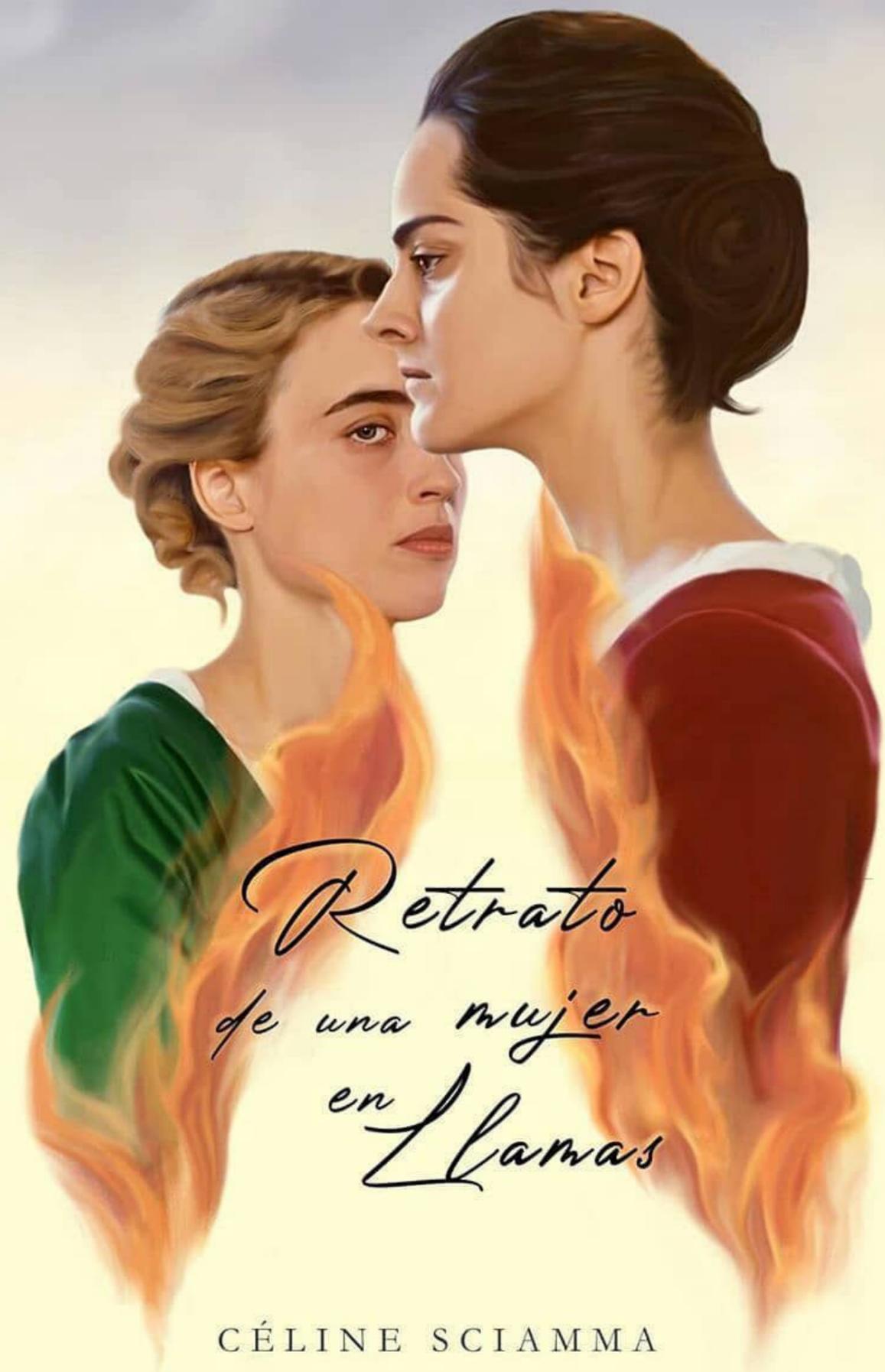
¹ Durante el breve periodo idílico, Marianne ya comienza a ver la imagen difusa de una Héloïse vestida de novia por los pasillos de la villa; son las primeras manifestaciones del recuerdo que la perseguirá tras la separación.



La pintora representa a los amantes con las manos extendidas, inclinados el uno hacia el otro en un gesto de despedida. De nuevo, a través del símbolo, se subraya el carácter consensuado de la decisión. En la escena final, separadas por un abismo de butacas, se produce un último encuentro: durante unos minutos, Marianne observa a una inconsolable Héloïse, que llora desesperadamente bajo el efecto de la música. Las amantes, como Orfeo, añoran su momento de plenitud, su lugar de equilibrio y expansión, apenas tangible a través del símbolo; de aquellos días perdura un retrato improvisado, una visión, un reflejo.

Sciamma se aleja de la norma para narrar esta deslumbrante historia de amor basada en el consentimiento. Tanto el amor como su representación simbólica han de nacer del acuerdo y del equilibrio de poderes. Héloïse y Marianne crecen, maduran y se expanden a través de su relación: frente a la primera mirada fría e inquisitiva de la pintora, responde el gesto rígido de una modelo insatisfecha ante una pintura vacía de sensibilidad. Cuando Héloïse comienza a analizar a Marianne y esta se despoja de su delantal de trabajo, comienzan a compartir sus papeles. A partir de entonces, Héloïse y Marianne aman apasionadamente, respetuosamente, equilibradamente. Tan solo el recuerdo de un amor así sería suficiente para justificar toda una existencia de resignación y dolor por la pérdida. El mito original de Orfeo y Eurídice aporta una visión opuesta: claramente etiquetados con los títulos de «héroe» y «doncella en apuros», los amantes coexisten en una estructura de poder muy limitada.

El interés diacrónico que suscita la materia mitológica permite establecer una línea de comunicación constante entre presente y pasado: en *Retrato de una mujer en llamas*, Sciamma reinterpreta uno de los mitos más reconocidos de la tradición helénica para arrojar luz sobre nuevas formas de amar y de mirar. La directora nos invita a descender a la oscuridad de los márgenes para recuperar las perspectivas olvidadas. En el ascenso, podremos apreciar el brillo de su vitalidad.



Bibliografía:

16 |

- | CAYLA, V., COUVREUR, B., (PRODUCCIÓN) Y SCIAMMA, C. (DIRECCIÓN). (2019): *Retrato de una mujer en llamas* [Película]. Francia: Lilies Films.
- | FLORES JURADO, J. (2020): «'El ascenso a la superficie': Euridice en *The world's wife* de Carol Ann Duffy y *Retrato de una mujer en llamas* de Céline Sciamma». *Anuario de letras modernas* 1: 11-29.
- | GONZÁLEZ DELGADO, R. (2008): *Orfeo y Euridice en la Antigüedad*, Madrid: Ediciones Clásicas.
- | GUAL, C. Y FUENTE, D. (2015): *El mito de Orfeo: estudio y tradición poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- | HERRERO DE JÁUREGUI, M. (2007): *Tradicón órfica y cristianismo antiguo*. Madrid: Trotta.
- | HOLTZ, J.: «Coming of Age in the Lesbian Gaze: The Films of Céline Sciamma», en *Film Daze*, a 13 de febrero de 2020.
- | JESI, F. Y PIGRAU, A (TRAD.) (1972): *Literatura y mito*. Barcelona: Barral.
- | MARÓN, P. Y VELAZQUEZ, J. (ED.) (2012). *Geórgicas*. Madrid: Cátedra.
- | MARÓN, P. Y CUATRECASAS, A. (ED.) (2012). *Eneida*. Madrid: Espasa.
- | NASÓN, P., GARZO, G., VERGUER, A. Y ANTOLÍN, F. (EDS.) (2011): *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- | O'FALT, C.: «'Portrait of a Lady on Fire': The Perfect 18th-century Digital Painting. Interview with Céline Sciamma and Claire Mathon», en *IndieWire*, a 28 de febrero de 2020.
- | SCIAMMA, C. (2019): *Portrait de la jeune fille en feu* [Retrato de una mujer en llamas]. [Cinta cinematográfica]. Lilies Films.
- | VALVERDE SÁNCHEZ, M. (2005): «El mito de Idomeneo, de la épica antigua a la tragedia moderna». *Myrtia* 20: 265-291.
- | VANDERWERFF, E.: «Portrait of a Lady on Fire director Céline Sciamma on Her Ravishing Romantic Masterpiece», en *Vox*, a 19 de febrero de 2020.
- | WEST, M.L. (1983): *Orphic Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- | YUSTE, J.: «'Retrato de una mujer en llamas', la pasión desbocada de Céline Sciamma», en *El Cultural*, a 18 de octubre de 2019.

CÉLINE SCIAMMA

La Santa Norma

| ANTONIO MARTÍN PIÑERO |

Imagina que estás en una iglesia. Al fondo, tras el púlpito, hay una cajita dorada. En esa cajita hay un libro que te dice cómo comportarte, qué está bien y qué está mal, lo que puedes y lo que no puedes hacer o decir y cuál será tu castigo si te saltas las normas. Ese libro se llama, nada más y nada menos, *Nueva gramática de la lengua española*.

Al igual que los pueblos puritanos viven con el miedo de un dios castigador y omnipresente, el mundo hispánico vive sometido al yugo, control y presión de la Real Academia. Afortunadamente, al igual que muchas de esas comunidades puritanas han hecho, podemos matar a Dios —metafóricamente, claro—.

Desde que entramos en el colegio, y con cierta —pero no demasiada— razón, se nos corrigen usos “desviados” de la norma, de lo que se ha convenido, por acuerdo social, que es más correcto. ¿Por qué se hace esto? Por la idea, infundada, de que «es que si hablas como quieras nadie te va a entender»; aunque ha demostrado ser útil, este argumento es una estupidez. Sobre una lengua, cual sea, actúan dos fuerzas: centrífugas y centrípetas. Por un lado, las fuerzas centrífugas son las que producen el cambio y la variación inherentes a cualquier sistema, mientras que las centrípetas, por su parte, son las que impiden que dicha variación se dé hasta el punto en que surja una nueva lengua. En el caso del latín, por ejemplo, cuando alcanzó su máxima expansión territorial, fueron más las fuerzas centrífugas que las centrípetas. En la actualidad, difícilmente se daría esta situación.



Cualquier miembro de una comunidad lingüística va a tender a la comunicación mutuamente comprensible, y por mucho que su habla se aleje de la norma esto nunca evitaría que se pueda dar a entender. Si lo evitara, existe una tercera fuerza interna a la lengua, la homeostasis del lenguaje, que se encarga, precisamente, de “solucionar” situaciones en las que la comunicación se ve comprometida y de encontrar una vía para volver al estado de intercomprensión.

Te preguntarás: «¿algo más?» ¡Pues sí! Porque hay un principio, el principio apodíctico, que viene a decir que «en una lengua solo se da lo que se puede dar», por lo que cualquier uso, forma, pronunciación, por muy profano a la norma que sea, si se da, es porque no supone ningún atentado a la lengua (si lo supusiera, como ya sabemos, ahí estaría la homeostasis). Una vez he puesto las cosas aburridas y técnicas sobre la mesa, ¡vamos a matar a Dios!

¿Qué es la “norma”? ¿Qué función tiene la RAE? Bueno, pues resumiendo un poco, la norma no es otra cosa que el conjunto de usos regulares, en una población determinada, convertidos en abstracción y usados como una suerte de estándar. Pero, como cualquier abs-

tracción, no tiene más importancia que la que le demos, y no existe en la realidad concreta del habla. Lo de la RAE ya es más difícil de explicar. Es una institución, histórica, que, al igual que otros cientos de instituciones y miles de lingüistas se dedica a estudiar la lengua. Si solo se dedicara a eso no habría problema. Pero no solo describe, que es lo único y lo propio que debiera hacer cualquiera que se dedicara a la Lingüística, sino que también prescribe: dice qué está bien y qué está mal, qué es aceptable y qué no. También se ha presentado como “la referencia”, “el dogma”, “lo que sabe”, pero a estas alturas deberíamos tener claro que lo más viejo no es necesariamente lo mejor, sino, en ocasiones, simplemente es lo más anticuado.

Concretando: la norma es algo arbitrario, y no algo divino, y la Real Academia es una de tantas instituciones, públicas y privadas, que se dedican al español, ni la única, ni la mejor, ni la que más razón tiene. Lancemos ahora la última pregunta: si esto es así, ¿por qué este empeño en que creamos que hay una y solo una forma correcta de hablar y que hay una y solo una institución que regula la lengua? La respuesta, simple: por el poder.

Si controlo cómo hablas te controlo a ti, pero no solo eso. Si convengo a un grupo de población, pongamos el humilde, pongamos el marginado, pongamos el que no tiene poder ni recursos, de que “habla mal”, no va a querer exponerse a “la burla” del discurso público, no va a querer que se le escuche, con tal de que no se le recrimine un (arbitrario) mal uso de la lengua, caerá en la autocensura, y sus problemas, sus exigencias, no serán dichas. Esto no es otra cosa que el dominio implícito, el «yo no tengo la culpa de que hable mal», pero es que no «habla mal», solo habla «como tú no has dado permiso para que hable», y por eso se calla. El ideal sería una educación que se centre en la glotopolítica, en el análisis crítico del discurso o en enseñar que las variedades, sean regionales, sean sociales, de una lengua están en pie de igualdad; una educación que no castigue por algo tan insólito como no saber identificar un complemento cuando, de hecho, ya sabes usarlo y efectivamente los usas, porque esa es tu lengua inicial, la que dominas, en la que te expresas. Solo en ese modelo que no busque marginar, castigar, censurar desde el inicio de la vida de la persona y ya como huella imborrable hasta el final, solo ahí, podremos hablar con libertad, a nuestra manera. Porque una cosa es “no entender” y otra bien distinta es “no gustar”. En la superioridad del habla correcta y normativa se vive muy bien, pero ya basta. Sin la Santa Norma, sin el dedo divino académico señalando quién puede hablar y quién no, se dirían muchas cosas incómodas.

**Que viva entonces,
querides mías,
la incomodidad.**

La percepción de la Divinidad en *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, la Hermenéutica de la obra de Mary Shelley

| NAÍM VALERIO YÁNEZ ALONSO |

Atrapados bajo la tempestad invernal en una mansión sombría, observando como los días pasaban sin que el sol despuntase sobre las gélidas laderas suizas, en la Villa Diodati, cinco jóvenes anhelaban que el sol abrasase sus cuerpos e imaginaban, bajo la humedad y la lluvia, historias terroríficas como si de un concurso se tratara. Así, el poeta George Gordon, mejor conocido en aquella época como Lord Byron, invitó a resguardarse durante estos tres días invernales a su doctor, John Polidori, y sus amigos Percy Shelley, Mary Shelley y Claire Clairmont. Se trató de un paisaje atípico, ya que pese a estar en verano, les sorprende repentinamente un clima estival debido a la erupción del volcán Tambora (1816). El relato de historias vampíricas y del cómo un científico que acabó convirtiéndose en un trastornado humano que quería asemejarse a la misma chispa de la divinidad, llenaban las estancias de aquella casa de romanticismo, miedo y literatura. Este hecho, provocado por las cenizas del volcán que impedía salir al exterior a los ocupantes de la mansión, provocó el nacimiento de obras relevantes como el vampiro moderno de Polidori y la obra que nos ocupa, *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley. He aquí el nacimiento de la historia de Shelley, la cual dando vida al doctor Frankenstein, consiguió que éste diera o intentara dar una vida aterradora a ese ser terrorífico, que no era hombre, pero tampoco una bestia. Su relato expone con claridad el mito clásico de Prometeo, el cual fue conde-

nado por robar el fuego de los dioses, y posteriormente, por este motivo, fue castigado con la ira de Zeus a permanecer encadenado y que un águila comiera cada día de su hígado, que se regeneraría por la noche, para volver a ser devorado por el día.

Abordaremos en la presente reflexión hermenéutica la analogía existente entre el relato bíblico de la Creación y la propuesta creacional de Mary Shelley en *Frankenstein o el moderno Prometeo*. El papel, por un lado, del Dios Creador —existente en algunas religiones e inexistente en otras— y, por otro lado, la capacidad del hombre para traspasar la barrera entre lo natural y lo atribuido a lo divino. ¿Dónde queda el papel de lo trascendente en la obra de Shelley? ¿Puede el hombre entrar en este “juego divino” de crear vida? Nuestro objetivo se basará en trazar la problemática que la novela de Mary Shelley pretende asumir con ser nosotros, los humanos, portadores-ladrones del fuego de la vida, como Prometeo, de esta cualidad atribuida a Dios a lo largo de la Historia. Se trata de ese aspecto trascendental, que entenderemos se encuentra en la obra de Shelley. El doctor Víctor Frankenstein, como científico loco, se atreve a atravesar la línea de la vida y la muerte. Por otra parte, basaremos nuestro relato en un compendio de imágenes que ilustrarán la sombra frankensteiniana, mostrando momentos que nos rememoran la obra y que reflejan el plano místico de la soledad, el papel divino y del ser humano para-con lo divino.

Trataremos, en un primer momento, la cantidad de ocasiones en las que se menciona diferentes términos trascendentes en la obra de Mary Shelley. Posteriormente, haremos una lectura análoga entre algunos relatos bíblicos, como la Creación en el Génesis y, en un último momento, nos fijaremos en la apuesta del ateísmo.

El primer aspecto en el que nos fijaremos corresponda a las ocasiones en las que Shelley menciona el término «Dios» en su obra. En un total de veinte ocasiones podemos observar que aparece explícitamente mentado el papel de la divinidad. Si bien es cierto que en su mayoría se tratan de expresiones como «Ay Dios mío», «Dios me perdone» o «Dios lo sabe», haciendo más referencia, al menos aparente, a una figura literaria que a lo que a la divinidad misma se refiere. Hemos de tener en cuenta de que aunque en la actualidad observamos la estela histórica de muchas religiones, cabe señalar que nos referimos necesariamente al Dios del cristianismo, ya que este reflejo de la divinidad es la que se encuentra en el contexto tanto históricamente en el que se encuentra la autora, Mary Shelley, como en el desarrollo de la propia historia frankensteiniana.

Fijándonos de forma contrastada a la apuesta anterior por la terminología divina, podemos observar también que la aparición, en conjunto, de la palabra «Satán», «Satanás» o «demonio» llegan a la treintena. No solamente porque Víctor se extraña ante lo aberrante de su Creación, sino porque la misma criatura se identifica con Satán. De aquí en adelante nos referiremos en el texto a la «criatura» del doctor Frankenstein, prefiriendo este término a «criatura», ya que pretendemos reflejar la importancia del ser creado, de la existencia a partir de la creación que es inherente al monstruo de Frankenstein.



En la lectura de la obra de Shelley, distinguimos que el monstruo devora varios libros, pero le tiene un especial cariño a *El paraíso perdido* de John Milton, exponiendo:

Pero *El paraíso perdido* despertó en mí emociones distintas y mucho más profundas [...] Como a Adán, me habían creado sin ninguna aparente relación con otro ser humano, aunque en todo lo demás su situación era muy distinta a la mía. Dios lo había hecho una criatura perfecta, feliz y confiada, protegida por el cariño especial de su creador (Shelley, 1818).

Se compara, en primer lugar, con la figura de Adán. Recordemos el pasaje bíblico en el que se crea a Adán para ilustrar análogamente ambas creaciones:

Dios dijo: «Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza; y que le estén sometidos los peces del mar y las aves del cielo, el ganado, las fieras de la tierra, y todos los animales que se arrastran por el suelo». Y Dios creó al hombre a su imagen; lo creó a imagen de Dios, los creó varón y mujer (...) Dios miró todo lo que había hecho, y vio que era muy bueno (VV. AA., 2019).

Se trata del primer relato de la Creación, de los dos aparecidos en el Génesis, pero es el más cargado de contenido que podemos comparar con esto que nos dice la criatura de Víctor: «Dios, en su misericordia, creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto es una abominable imitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esta semejanza. Satanás tenía al menos compañeros, otros demonios que lo admiraban y animaban. Pero yo estoy solo y todos me desprecian» (Shelley, 1818).

Por un lado, Dios ve que su obra es muy buena en la Creación bíblica. Por otro lado, el monstruo se queja precisamente de que su creador no ha sido misericorde con él. Vemos, entonces, en un primer lugar esta apuesta de

una criatura que es arrojada al mundo, ese *da-sein* heideggeriano del ser en el mundo. La criatura es, Adán es, ambos son arrojados por el Creador y luego la vida acontece.

En el caso del monstruo de Frankenstein vemos ya mencionado en la anterior cita que hemos leído que acontece más bien la vida como destrucción. La autora realiza mención expresa de Satanás y observaremos el porqué: «Con frecuencia pensaba en Satanás como el ser que mejor se adecuaba a mi situación, pues como en él, la dicha de mis protectores a menudo despertaba en mí amargos sentimientos de envidia» (Shelley, 1818).

Satanás, Satán o Lucifer, era llamado Luzbel antes de ser un demonio. Se trataba, según la tradición judeocristiana, de una de los más bellos seres angélicos que Dios había creado y se había revelado contra él por envidia, por creer ser mejor que él, comparándose, enviando su poder.

El monstruo entonces, no solo llega a compararse con Adán en cuanto a su creación, en cuanto al arrojamiento al mundo y al sentimiento de abandono de las manos de su Creador, sino que también se ve identificado con Satanás. Por la envidia que le generaba la felicidad de sus protectores, y también por el deseo constante del mal hacia Víctor.

En el relato bíblico reconocemos, también, que Adán no se siente solo. Le acompañan en el Paraíso un sinnúmero de seres que también son creados. Incluso, vemos cómo la criatura le pide a Víctor una compañera y él, con miedo a que fuera también aberrante o que se reprodujesen desistió. En este sentido, durante toda la obra, vemos la constante figura de la criatura de Frankenstein y sus quejidos incesantes debido a su soledad: «Ninguna Eva calmaba mis pesares ni compartía mis pensamientos —¡estaba solo!—. Recordaba la súplica de Adán a su creador. Pero ¿dónde estaba el mío? Me había abandonado y, lleno de amargura, lo maldecía» (Shelley, 1818).

La criatura, sola, abandonada, arrojada a su suerte, maldice a su Creador de manera constante. Y hemos dicho que es una experiencia no solo de esta criatura, sino también de nosotros, Adanes y Evas, Y también sucede así con muchas figuras del plano bíblico:

Vemos en primera de Reyes la figura Elías, que desea que el Creador, Yavé, lo elimine de su existencia: «Y deseando morir, dijo: Basta ya, oh Yavé, quítame la vida, pues no soy yo mejor que mis padres» (VV. AA., 2019).

También en Job, con esa figura del sufrimiento del justo, desea durante todo el libro de Job no haber nacido, no haber sido engendrado o no haber sido creado, haciendo esta analogía frankensteniana. «¿Por qué no morí yo en la matriz, o expiré al salir del vientre? ¿Por qué me recibieron las rodillas? ¿Y a qué los pechos para que mamase? Pues ahora estaría yo muerto, y reposaría. Dormiría, y entonces tendría descanso» (VV. AA., 2019).

Pero no solo estas figuras del Antiguo Testamento sienten abandono, desdicha y mal en su existencia. También ocurre en el Nuevo Testamento con la figura de Cristo: «*Eloi, Eloi, lamá sabactani* Grita el mismo Cristo en la cruz segundos antes de morir, que significa, “Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?» (VV. AA., 2019).

Dejando a un lado, creo que ya hemos hecho una comparación bastante seria y nutrida de la existencia y la Creación bíblica y del sentimiento de la criatura de Víctor, nos adentramos en una propuesta que vendría ya desde el movimiento ilustrado, que abanderó el Romanticismo y que Mary Shelley también plasma en su obra: la propuesta del ateísmo.



| Fotografía por Rishabh Dharmani en Unsplash |

Este “robo del fuego” a los dioses por parte del Dr. Víctor Frankenstein es una extrapolación del contexto en el que Mary y Percy Shelley vivían. Recordemos, por un lado, que Percy era profundamente ateo y fue sonoro su panfleto publicado en el año 1811 llamado *La necesidad del ateísmo*.

¿Es cuestión de casualidad que sea Ingolstadt el lugar elegido por la autora para la creación de la creatura? Para nada. No solo por el renombre progresista de la facultad de medicina en la Universidad de esta ciudad, sino que allí mismo fue fundada la sociedad secreta de los Iluminados o *Illuminati*, a la que el propio Percy Shelley pertenecía. Incluso, los procesos de alquimia y de investigación científica eran propios de este mismo contexto social romántico. En todo este marco, Percy había invertido mucho tiempo en leer, aprender y establecer sus propias deducciones sobre lo trascendente, como la siguiente: «La religión significa intolerancia en sí misma. Las diferentes sectas solo toleran sus propios dogmas [...] Saben que les temes; pero si te mantienes de pie al margen, entonces ellos te temen a ti».

Shelley fue el primer defensor público del ateísmo en Inglaterra, con todo lo que ello suponía. La firme creencia en sus propias ideas le llevó a verse expulsado de la universidad y a ser desheredado por parte de su familia. Podría haber evitado esta exclusión social simplemente retrayéndose de sus afirmaciones, pero fue coherente y prefirió vivir una vida difícil pero auténtica, al margen de todo lo que despreciaba.

En *La necesidad del ateísmo* (1811) Percy Shelley se declara ateo por falta de pruebas y aporta decenas de argumentos basados en la ciencia y en la observación, que dificultan la creencia en la existencia de una deidad. Así,

Percy Shelley entiende que cualquier dios es una mera hipótesis creada por el hombre, y plantea la sospecha de que ninguna religión acepta que se ponga en tela de juicio sus dogmas, sino que estos deben admitirse y darse por válidos. Entendemos que Mary Shelley, siendo una gran apasionada por los poemas expuestos por Percy Shelley, acompaña a su amado por el pasadizo del ateísmo. Este hecho se entiende aún más analizando el perfil de la autora a través de sus propios padres. Por un lado, la tendencia del escritor y político William Godwin, el cual es reconocido precisamente por ser una de las figuras del anarquismo británico más importantes de la época. Y, por otra parte, el papel de Mary Wollstonecraft, la madre de Mary Shelley, filósofa y feminista, la cual publicaría *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). En dicha obra refleja la necesidad de recuperar los derechos del papel de la mujer en la sociedad y la superación de las formas de opresión, en la que se incluiría la opresión propia de las religiones sobre el papel de la mujer.

Y llegados a este punto caben las preguntas:

¿Queda enfrentada una Creación bíblica y la creación de Víctor Frankenstein?

¿Es verdaderamente *Frankenstein o el moderno Prometeo* un texto sin-Dios, que podamos tachar como no trascendente?

¿Mientras Mary Shelly escribía *Frankenstein*, no tuvo presente el aspecto sublime de lo divino?

Hemos de enfocar nuestra reflexión en la invitación que nos aporta en nuestra retina el imaginario frankensteiniano. Comenzamos ante una imagen de un anecúmene, un lugar en el que no se puede habitar. Un mar helado. Ningún elemento amable. Ni hierba ni árboles ni personas. Un paisaje en el Ártico en el que posiblemente pensase Shelley para el viaje de su monstruo. Nos fijaremos en cinco puntos fundamentales: la pequeña Edad del Hielo, la erupción del Tambora, los glaciares del Mont Blanc, las islas Orcadas y el Océano Glacial Ártico. En un primer momento, nos fijamos por lo tanto en ese momento en el que Mary y Percy Shelley, Polidori y Lord Byron quedan encerrados en la Villa Diodati. Dentro de la historia moderna, observamos que se dio una situación climática buena alrededor del siglo XV. En el óptimo medieval hay un clima bastante bueno. Este óptimo medieval ayuda a explicar la expansión de los pueblos escandinavos por el norte de Europa y otras regiones hacia el oeste. Ocuparon el norte de Escocia, Islandia, Francia, colonias en Groenlandia y otros lugares. Incluso expediciones a América. Un ejemplo de esta realidad es el Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros del pintor flamenco Pieter Brueghel “el Viejo” (siglo XVI). Se presenta una realidad climática de Flandes (Países Bajos) con un ambiente climático frío. Observamos, posteriormente, los glaciares en Noruega que presenta las morrenas, que marcan el sucesivo avance del glaciar. Este enfriamiento generalizado presenta unos glaciares más activos y vigorosos que en la actualidad. Ha habido grandes cambios en los glaciares desde esta época hasta ahora. La Mer de Glace es uno de los glaciares más importantes del Mont Blanc y refleja claramente el nivel de hielo que ha descendido a medida que han pasado los años. Pero, ¿por qué se da esta realidad climática que vive Shelley? Las causas según la paleoclimatología son las manchas solares. Observamos en las imágenes

del mínimo solar (mínimo de Maunder y mínimo de Dailon) y el máximo solar la explicación a este fenómeno. Pero podemos anotar que otra causa pudo ser la interferencia de las emisiones volcánicas o aerosoles volcánicos. Las enormes nubes que generan son una mezcla de gas y ceniza que cumplen la función de parasol, lo cual disminuye la cantidad de sol que llegaba a la tierra. Si mezclamos los mínimos de Maunder y la cantidad de erupciones observamos una explicación clara del porqué de ese clima.

Una hipótesis de W. Ruddiman establece, a su vez, que actualmente deberíamos tener una temperatura más baja que la que hay en la tierra. Y que el gas metano y el anhídrido carbónico descenderían año tras año. Pero la intervención del hombre ha generado que suban ambos paulatinamente. Este hecho se da desde la revolución neolítica dejamos de ser cazadores para ser productores, generando un cambio evidente en la naturaleza. Esta hipótesis plantea que esta pequeña Edad de Hielo se produce por las enfermedades infecciosas que se desarrollan en la sociedad de la época. Plantea que entre 1350 y el siglo XVIII hay un descenso de población. Primero mueren los euroasiáticos –peste negra en el siglo XIV–. Una vez pasada la peste muchas tierras quedarían incultas, creciendo nueva vegetación, bajando el efecto invernadero y volviendo a enfriarse el clima. También, se da el caso de que en el siglo XVI, los europeos viajamos a América y llevamos con nosotros enfermedades como la viruela o, también, otros virus como la gripe. En el valle del Mississippi antes de la llegada de los blancos, hay una cultura del túmulo, construyendo de esta forma tribus. Las poblaciones americanas quedaron aisladas pero la sociedad euroasiática siempre ha estado en contacto, lo que ha generado una inmunidad que no posee América. En un segundo momento, nos fijábamos en la erupción

del Tambora en el año 1815: «El año sin verano». Sabemos que un choque de placas tectónicas genera terremotos. El magma generado da lugar a explosiones colosales. Así sucede con el Tambora, el cual genera una propagación abundante de ceniza. A su vez, el ácido sulfúrico generado por la explosión del volcán y la atmósfera genera anomalías térmicas en el clima en el año 1816. Justamente en Suiza es donde más afectó este clima. Debíó haber un ambiente bastante sombrío en aquel lugar, ya que además de la situación climática, acababan de terminar las invasiones napoleónicas, generando un paisaje de cosechas destrozadas y hambre.

Fijándonos en los glaciares del Mont Blanc cabe anotar la curiosidad de que éste comienza a ser conocido en esa época. Ya en el siglo XVIII se dan las primeras ascensiones al Mont Blanc. Solo habían subido cazadores y buscadores del cristal de roca. Ya en el siglo XIX se convierte en un hito y se construye el hotel de Montenberg. Cabe anotar que se ha producido un retroceso considerable del glaciar desde la época en la que Mary Shelley escribe *Frankenstein* o el moderno Prometo hasta ahora. Las islas Orcadas también son un paisaje recurrente en la obra. Se tratan de islas situadas al norte de Escocia y que poseen poblamientos desde el neolítico. Este hecho produce que todos estos asentamientos antiguos generen curiosidad para el espíritu de los románticos ya que se han generado ruinas a través de los años. Por último, fijamos la mirada en el Océano Glacial Ártico. No se trata de regiones continentales sino oceánicas que en el siglo XIX se conocen vagamente. Si bien es verdad que hay población en Groenlandia y en el Océano Polar. Existe, también, un tráfico notorio de productos y personas. En ocasiones ahí se va a cazar ballenas, para conseguir el aceite de ballena

para el alumbrado público. Causa también un paisaje propio del Romanticismo el hecho de que en invierno hay barcos que quedan atrapados por el hielo y terminan siendo destrozados. El paso del noroeste se llevó muchas embarcaciones que intentaban evitar el estrecho de Magallanes. Estos barcos dan lugar a obras como *El mar de hielo* de Caspar David Friedrich que tanto fascina a los románticos. Realmente, con todos los cambios que observamos en el medio natural, hoy podríamos realizar una hipótesis pesimista que concluya que el verdadero monstruo es el ser humano. El ser humano es quien ha destrozado la naturaleza, volviéndose incluso ajeno a ella.

En cualquier caso, esta reflexión que hemos abordado acoge la realidad, y a la vez la crítica, de la sociedad en la que nos encontramos en la actualidad, en la que nos hemos acabado convirtiendo en criaturas-monstruos del propio mundo. Es nuestro papel recuperar los entornos del medio natural, en ocasiones gélidos y ásperos como los expuestos en este texto y que reflejan la realidad vivida por Mary Shelley y en la que se inspira el entorno que acompaña al monstruo del doctor Frankenstein. La vida que acontece y que sucede ante lo sublime de lo natural y que debe de fascinarnos, en lugar de provocarnos un sentimiento de destrucción del medio natural. Es una realidad imperante pero, a la vez, todo un reto, el lograr que lo divino que impera en el relato de Mary Shelley cale a lo más profundo de nuestro análisis y podamos percibir la necesidad de la toma de conciencia acerca del cuidado que hemos de tener con todo lo que creamos y destruimos a nuestro paso.

Glaciares del Mont Blanc
Fotografía por Simon, Pixabay



Bibliografía:

- |· Varios autores, *Biblia de Jerusalén* (2019): Desclée de Brouwer, Bilbao.
- |· Shelley, Mary, (1818): *Frankenstein o el moderno Prometo*, (Rafael Torres [trad.]), Sexto Piso, Madrid, 2013.
- |· Martínez Agíss, Óscar (2015): «El monstruo reconstruido para la escena», *Brumal*, Vol. 3, Nº2, (04-11-2015), pp. 55-68.
- |· Aurre, Javier (2020): «Jugar a ser Dios», *Revista de cine: Experimentos*, Nº298, pp. 74-78.
- |· Aparicio Fernández, David (2010): «La emergencia de lo Siniestro en Dr. Frankenstein», *Trama y fondo: revista de cultura*, Nº29, p. 103-116.



RESEÑAS

“A Game Changing Masterpiece”

PROMISING YOUNG WOMAN

CAREY MULLIGAN

FOCUS FEATURES PRESENTS IN ASSOCIATION WITH FILMATION ENTERTAINMENT & LUCKYCHAP ENTERTAINMENT A FILM BY EMERALD FENNEL
"PROMISING YOUNG WOMAN" CAREY MULLIGAN BO BURNHAM ALISON BIRIE CLANCY BROWN JENNIFER COULSON LAWRENCE COOK AND CONNOR BRITTON COSTUME DESIGNER MARY VERBURG EXECUTIVE PRODUCERS GRAHAM AHAMONI COO ANTHONY WILLIS
EDITED BY SUSAN JACOBS EXECUTIVE PRODUCERS NANCY STEINER PRODUCED BY FRÉDÉRIC THORVAL EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL T. PERRY EXECUTIVE PRODUCERS BENJAMIN KHAGIN EXECUTIVE PRODUCERS FRONKA WALSH HENKEL EXECUTIVE PRODUCERS CAREY MULLIGAN EXECUTIVE PRODUCERS GLEN BASNER ALISON COHEN MILAN POPELKA
CASTING BY MARGOT ROBBIE COSTUME DESIGNER JOSEY McNAMARA EXECUTIVE PRODUCERS TOM ACKERLEY EXECUTIVE PRODUCERS BEN BROWNING EXECUTIVE PRODUCERS ASHLEY FOX EXECUTIVE PRODUCERS EMERALD FENNEL EXECUTIVE PRODUCERS PARRALY FENNEL EXECUTIVE PRODUCERS JESSICA HARRIS EXECUTIVE PRODUCERS DOUGLASS CHONGA FOCUS

REVENGE NEVER LOOKED SO PROMISING
CHRISTMAS

WRITTEN AND DIRECTED BY EMERALD FENNEL EXECUTIVE PRODUCER OF KILLING EVE

sundance

PROMISING YOUNG WOMAN | MARÍA GÓMEZ GARCÍA |

Promising young woman es una película del año 2020, dirigida por Emerald Fennell y con Carey Mulligan como actriz principal. Fue galardonada con el Óscar a «mejor guion original» en los Premios Óscar 2021, y nominada a «mejor película», «mejor actriz protagonista», «mejor director» y «mejor montaje».

Trata sobre Cassandra, una estudiante de Medicina que abandona la universidad y, con ella, todos sus sueños y planes de futuro. Esto se debe a la pérdida de su mejor amiga, que, tras sufrir de abuso sexual a manos de un compañero de su facultad mientras los demás alumnos contemplaban la escena, decide quitarse la vida.

La película destaca porque nos muestra cómo ha afectado ese suceso, años después, a las personas cercanas e implicadas. Contrapone a la mayor parte de ellas, que han seguido viviendo con normalidad, con aquellas que no han sido capaces de superarlo. Por tanto, nos enseña la forma en la que una acción así, que puede hacerse por diversión, por maldad o incluso por los efectos del alcohol, puede destruir muchas vidas. Además, el tema principal se alterna con varios subtemas, como las relaciones amorosas entre los protagonistas o la búsqueda de la venganza personal.

En cuanto al subgénero, se trata de una película con rasgos románticos y cómicos, aunque es, sobre todo, una crítica a la forma de actuar de las personas, en la que se utilizan varios elementos para que el mensaje principal pueda llegar al espectador, es decir, que busca la forma de enseñar que, muchas veces, las injusticias siguen sucediendo sin ser escuchadas y sin que se haga justicia. En este caso, se centra en el abuso o acoso sexual, en cómo sigue afectando sobre todo a las mujeres y en la forma en la que, la mayor parte de

las veces, se normaliza debido a la pasividad de la sociedad, dando incluso más prioridad al futuro del abusador que a la vida de la víctima.

Es una película que nos abre los ojos ante lo que está bien y lo que se hace mal, sea por causas internas, por la sociedad y cómo nos ha educado o por encajar en un canon. Nos lleva a plantearnos los límites de la maldad y a reflexionar sobre ellos, haciendo que algo cambie dentro de nosotros. No se centra en ser únicamente una denuncia, sino que también cuenta con intrahistorias y con una gran cantidad de subtemas, además de una fotografía y vestuario formidables, una protagonista carismática y característica e incluso alusiones a la cultura pop y a la religión, que son referencias visuales que buscan la transmisión de un mensaje.

En conclusión, es una película imprescindible para la sociedad actual, que no nos deja indiferentes y que nos hace replantearnos nuestra forma de actuar y lo que, desgraciadamente, sigue sucediendo día a día. El mal sigue apremiando y, sin embargo, la mayor parte de las veces se culpabiliza a la víctima. Consigue llenarnos de rabia, además de cambiar nuestra perspectiva del mundo y de cómo los problemas se ignoran constantemente. Para ello, utiliza diálogos y frases con una gran fuerza expresiva, como «Estás haciendo la suposición de que quiero cualquiera de ellos. Que quiero un novio, una clase de yoga, niños, mi trabajo... lo he intentado. Me toma diez minutos. No lo quiero».

Nos sorprende positivamente y nos muestra cómo funciona y está gestionada la sociedad actual, cómo las mujeres somos ignoradas y menospreciadas incluso por las propias mujeres, mientras que gran parte de los hombres que nos han maltratado a lo largo de los siglos han conseguido sus propósitos sin sentirse culpables y sin remordimientos.



CREACIONES



DIVINO Y PROFANO

| MARTA BURGOS RODRÍGUEZ |

EVOCACIÓN DE LO NEGRO

| GABRIEL DELGADO GONZÁLEZ |

Santo derroche y santo dolor,
santa memoria de lo perdido.
Contaban antiguas leyendas,
mitología bastarda,
que el ciego no peca y
el sordo no llora.

Pero hoy, yo,
Sísifo del recuerdo,
angustio a las penas
si así llamo a la euforia.

El llanto es un escalón,
una lápida que nos trampolinea
hacia lo eterno, hacia
la esencia.
No logro encontrar
la verdad:
¡Oh, Padre!,
¿por qué me has olvidado?
Yo por ti he sido Fausto sin clemencia,
don Juan sin elogio y
Otelo sin espada.

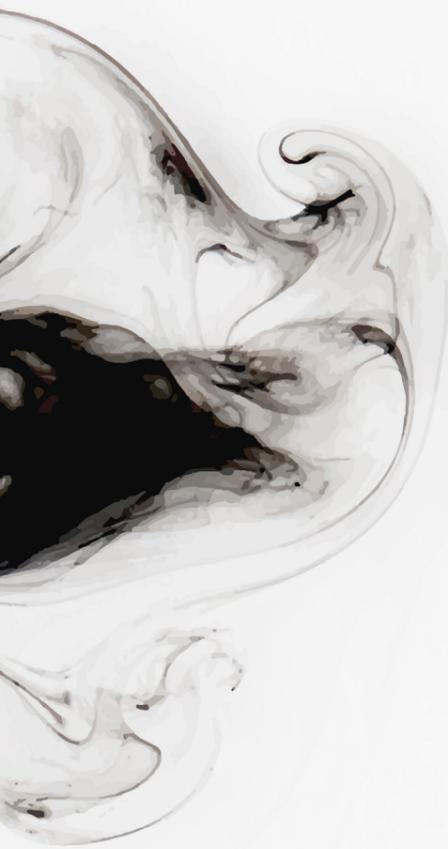
Canto, no a Aquiles,
sino al rostro de una nube,
al leve vapor,
causa de nuestra inocencia.

Como un gato me zambullo
en lo oscuro de la
noche.
Navego
hasta el altar de lo evocado.

Yo, Señor...

Que decliné tantos ojos,
tantas miradas cómplices en lo negro...
Pero no me arrepiento.

Porque hoy, yo,
Sísifo del recuerdo,
cabalgo a lomos de mi alma,
corcel negro de ojos lluviosos,
hacia el alba,
hacia el eterno crepúsculo
del sol desterrado.





01. ÁNGEL DEL DOLOR

| MIRANDA DÍAZ SÁNCHEZ |

Normalmente son figuras femeninas que reposan su cabeza sobre el brazo derecho, en señal de tristeza por la pérdida. Evoca ese sentimiento de tristeza que se suele manifestar de manera desbocada y casi que irracional. Estas representaciones suelen estar apoyadas encima de la plataforma de una tumba o a la entrada de un panteón (se suelen relacionar con una muerte trágica o temprana).

02. ÁNGEL DONCELLA

| MIRANDA DÍAZ SÁNCHEZ |

(También conocido como el Ángel Sensual) se trata de figuras de jóvenes ángeles femeninos que se representan con la vista fija en el cielo y las alas extendidas, simbolizando el signo de aurora y victoria. Los pliegues de la túnica casi dejan transparentar las formas del cuerpo (busto, abdomen y área pélvica). Aunque en la mayoría de representaciones aparecen con los brazos cruzados sobre el pecho en un gesto de pudor.



03. ÁNGEL DEL SILENCIO

| MIRANDA DÍAZ SÁNCHEZ |

En esta representación la figura hace señal de silencio colocando el dedo índice de la mano derecha sobre los labios. Ocasionalmente aparece al lado de la siguiente inscripción: "NO TURBÉIS EL SUEÑO DE LOS QUE AQUÍ REPOSAN". Este ángel se puede identificar con el espíritu guardián del cementerio (quizás relacionado a una influencia más pagana que cristiana) Su misión es imponer sigilo y sigilo a los visitantes, además de custodiar el camposanto de profanadores y saqueadores.



| 40 |



| 41 |

04. ÁNGEL CON ESPADA

| MIRANDA DÍAZ SÁNCHEZ |

En esta representación la figura del ángel adquiere rasgos masculinos y una constitución prominente que evoca respeto. En relación con el cristianismo este personaje se identifica con San Miguel Arcángel, encargado de castigar a los ángeles que se alejan de la Luz. En las representaciones escultóricas de carácter funerario sostiene una espada, a veces apoyada en posición dominante y otras alzada hacia el cielo. Este objeto puede ser visto como símbolo de redención y lucha entre la vida externa del hombre y su vida interior (espiritual).



05. ÁNGELES NIÑOS

| MIRANDA DÍAZ SÁNCHEZ |

Esta representación muestra la figura del ángel en forma de niño o bebé. Simboliza la promesa viva del paraíso y la inocencia. En la cultura cristiana los niños que iban al cielo eran considerados pobladores de un mundo infantil, en cierto modo adquirían algo de connotación divina. En ocasiones llevan una corona de flores en la mano (símbolo de la fragilidad de la vida) y al mismo tiempo se representan en numerosas ocasiones cerca de las tumbas de los difuntos más jóvenes.



LA SINCERIDAD DE LA LUNA

| GABRIEL GARCÍA GONZÁLEZ |

Un día como otro cualquiera, el señor Esperanza salió a pasear a sus perros como hacía habitualmente a las seis de la mañana antes de ir a trabajar en la imprenta. Media hora más tarde volvió a su casa, besó a su mujer en la mejilla, aún revuelta entre los nórdicos que le habían regalado el día de su boda; se vistió para el trabajo y fue a la cocina para tomarse el mismo café de todos los días con dos cucharadas de azúcar. Al abrir la puerta principal cogió su sombrero, se lo ajustó bien y, como si de un destello se tratase, apareció tras él un joven apurado poniéndose la chaqueta.

—¡Adiós, papá! —gritó mientras le chocaba el brazo izquierdo tratando de esquivar a su padre sin gran éxito.

El señor Esperanza se quedó mirando a su hijo desde la puerta con rostro inmóvil hasta que desapareció, fue entonces cuando pudo sonreír.

—En su primer día de trabajo llegando tarde... Pedro...—dijo para sí mismo.

De camino al trabajo Pedro se encontró con varios conocidos, le saludaban y sus cabezas seguían al cuerpo del joven que corría sobre las hojas color café, humedecidas por el sereno de la noche que el otoño regaba por el suelo. Cuando llegó a la estación y subió al metro, unos gitanos dando gritos le intentaron vender una rama de romero ennegrecida, Pedro la rechazó por su color y una de las gitanas se le acercó y le dijo:

—Por muy podridas que puedan parecer las cosas a simple vista, siempre hay algo que las hace especiales y por lo que no pueden ni deben ser olvidadas —dijo alejándose de Pedro sin dejar de mirarle.

Al llegar a la papelería se encontró a una chica de su edad que observaba el interior desde el escaparate. Pedro se acercó y abrió la puerta sin mirar a la joven, ella parecía algo tímida al igual que él y tampoco dijo palabra alguna. Cuando entraron a la tienda, el aire se notaba espeso y húmedo, a Pedro le recordó a los primeros días de clase en el colegio después de las vacaciones de verano, también había mucho polvo en el aire, incluso algunas arañas habían construido sus propias casas en las esquinas, pues la papelería llevaba cerrada desde hace algún tiempo. Cuando Pedro encendió las luces la chica comenzó deambular entre los pasillos, mientras él la observaba por los espejos colocados en las esquinas de la tienda. Hasta que de pronto la chica se quedó inmóvil. Entre las grandes estanterías una libreta con encuadernación francesa de cuero marrón captó su atención.

—¡Vino el otro día desde Madrid! seguramente sea de las mejores que tenemos ahora mismo —dijo Pedro apareciendo en un abrir y cerrar de ojos detrás de ella.

—¡Coño! —exclamó la chica de pelo negro y ojos anaranjados—solo estaba mirando, pero gracias igualmente —La chica lo miró con recelo y desapareció dejando atrás la puerta mientras Pedro, inmóvil, la perseguía con la mirada mientras introducía sus manos en los bolsillos y... notó algo, una rama de romero verde.

Al llegar a casa, después del largo día de trabajo, se tumbó en la cama pensando en lo que le dijo la gitana del metro, también en la chica que estaba por fuera de la papelería esperando a que abrieran y que al final no compró nada. Pedro cogió su libreta de la mesilla de noche y se levantó dirigiéndose hacia su escritorio, allí abrió su libreta y comenzó a escribir:

10-11-1965

Si pudiera describir todo aquello que pienso en una sola palabra, esa palabra sería "sinceridad". Sinceridad porque creo que es lo único que tenemos las personas dentro de nosotros mismos, sin embargo, hablando de sinceridad, no soy sincero con ustedes, me dirijo a quien me lea de esta libreta tirada vete a saber dónde y en qué año. Si me soy sincero, no quiero trabajar más en esa papelería de mi abuelo, me encuentro cansado, cansado de hablarle a la gente y encontrar mentiras a cada frase que dicen. A veces me olvido de lo esencial, de las cosas que me gustaría hacer y al instante recuerdo lo que debo hacer, las cosas que me gustan las dejo olvidadas, abandonadas en algún lugar de mi memoria que nunca resurgirán a pesar de cuanto tiempo pase, a pesar de las oportunidades que me den para prescindir de obligaciones ¿quién no quiere prescindir de obligaciones? y no importa cuantas personas pasen por mí, en frente de mí, tras de mí... me voy a quedar con la cabeza gacha esperando a que surja algún milagro. Quizá, algún día encuentre un libro, una persona, algo que me deje ser libre por un tiempo, que me desate y, así, ser sincero. Ese sería el milagro que espero.

Al día siguiente se levantó de la cama y volvió de nuevo a la papelería, esta vez con tiempo, sin chocarse con su padre, pero se encontró de nuevo con la gitana, sola en el vagón contiguo. Pedro comenzó a imaginarse la historia de esta mujer: quizás haya venido desde Sevilla hasta Barcelona para sacar dinero a los turistas con sus brujerías, quizás se haya visto obligada a ello para poder darle de comer a su familia, quienes ahora no estaban y parecía sola sin ellos. Pues así fue como día tras día se subía en el metro y se quedaba mirando a la misma hora a la gitana, sentada en el cuarto vagón, el mismo vagón de siempre, el mismo asiento de siempre. Como si fuera un autómatas, como si estuviera olvidada por sus familiares, como si fuera alguien desesperado que necesita urgentemente un abrazo. Todo esto lo pensó Pedro con tan solo mirarla, sin embargo, no pasaba nada, no hacía nada, tan solo se quedaba observando un rato a la misma mujer, en el mismo vagón, a la misma hora todos los días.

Hasta que un día, la mujer dejó de aparecer. Pedro esperaba a que en algún momento la gitana se volviera a sentar ahí, en su sitio, porque era su sitio y de nadie más. También recordó lo que le dijo el primer día que la vio, esa frase, ese momento fue un atisbo de libertad, la frase de una gitana que no conocía de nada. Recordó al mismo tiempo, sentado en el quinto vagón de camino al trabajo a la chica, pero solo la pensó un instante, no recordó nada de ella, ni el color de sus ojos. Al salir del trabajo el viernes por la noche, Pedro se fue a dar un paseo por las calles cercanas por donde vivía después de coger el metro y comprobar que una vez más la gitana no estaba. En su paseo pudo ver a gatos negros recorrer entre los coches, a las parejas darse besos en los parques bajo la tenue luz de una farola, a grupos de amigos emborrachándose y creando recuerdos, pudo escuchar a la brisa del viento en la solitaria calle... pudo ver a la luna mirarle con *sinceridad*.

Pedro esa misma noche llegó a casa dolorido, solo. Con una herida en el pecho que le llegaba hasta la garganta, una herida que los grupos de amigos a penas pudieron ver, una herida que las parejas de los parques no pudieron percatarse, los gatos negros huían de ella y el viento, único aliado, le susurraba canciones de hielo para congelar un sentimiento sincero. Sin embargo, fue la luna quien le causó esa profunda herida.

Por la noche, una calle... una librería... una papelería... un vagón de metro... pueden ser lugares mágicos, en estos lugares se crearon las más bellas historias de amor que jamás fueron contadas, las más trágicas y las más sinceras... esa misma noche Pedro perdió algo más que una parte de sí mismo.

Así fue como marchó, en la más clara de las noches dejó la libreta sobre la cama y, por un instante, pudo atravesar con la mirada las cortinas de su ventana, observó el cielo y recordó la brisa del viento, las hojas rodando y la lluvia del otoño que golpeaba los cristales de la calle. Por un instante pudo ser libre, olvidó el nombre de las cosas y el mundo nació de nuevo ante sus ojos.

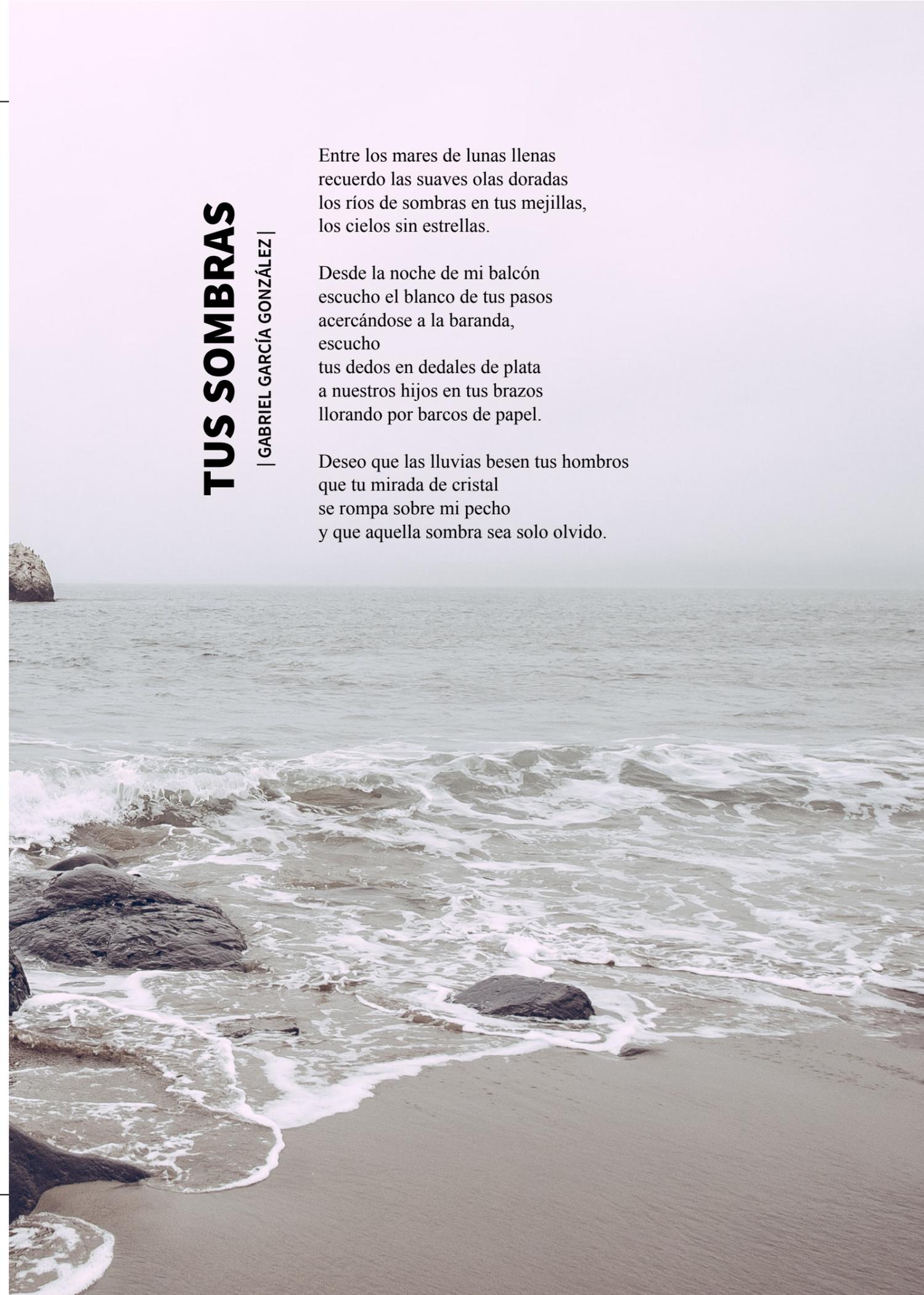
TUS SOMBRAS

| GABRIEL GARCÍA GONZÁLEZ |

Entre los mares de lunas llenas
recuerdo las suaves olas doradas
los ríos de sombras en tus mejillas,
los cielos sin estrellas.

Desde la noche de mi balcón
escucho el blanco de tus pasos
acercándose a la baranda,
escucho
tus dedos en dedales de plata
a nuestros hijos en tus brazos
llorando por barcos de papel.

Deseo que las lluvias besen tus hombros
que tu mirada de cristal
se rompa sobre mi pecho
y que aquella sombra sea solo olvido.





UN OJO DE VIDRIO

| CHARLES ROSENZWEIG |



Cipselas
Revista cultural