

Nº28
Año 3
Septiembre de 2017

AGUATINTA

NARRATIVAS DEL CRIMEN

DEL PAPEL A LA PANTALLA: EL NOMBRE DE LA ROSA

RELATOS DE UN MAGNICIDIO. ASESINATO DE KENNEDY EN EL CINE

JACK EL DESTRIPIADOR, ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD

EL NORDIC NOIR. FASCINACIÓN POR EL CRIMEN O LA SERPIENTE EN EL PARAÍSO



ARNE DAHL
ENTREVISTA EXCLUSIVA

• VIDA Y OBRA BARROCAS: ARTEMISIA GENTILESCHI • AMEDEO MODIGLIANI BAJO EL PRISMA DE MARCELO ESCOBAR • MILES ALDRIDGE, ENTRE WARHOL Y ALMODÓVAR
• VENDER Y DOSIFICAR LA DIFERENCIA • CARTA DE DESPEDIDA DE JOSÉ M. ARGUEDAS

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jorge Calvo, Santiago de Chile
Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
Benito Martínez, Ottignies-Louvain-la-Neuve, Bélgica
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

María de los Ángeles Barrera, Santiago de Chile
Cristina Duarte Simões, Montpellier, Francia
Marcelo Escobar, Santiago de Chile
Yolanda Onghena, Barcelona, España

CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

Diseño y diagramación: Claudia Carmona
Web y redes: TRENZAS Comunicaciones
Soporte técnico y medial: Alejandro Cornejo
Emailing: Felipe Riquelme Rivera

PORTADA:



La leyenda de Jack el Destripador adquiere una nueva forma narrativa en el mundo de los videojuegos, en *Assassin's Creed: Syndicate*. © Ubisoft, Francia.

EDITORIAL

Ambición, celos, envidia, despecho, venganza, todas emociones que suelen nublar el buen juicio, parecen ser la causa principal que hace a un ser humano acabar con la vida de un semejante. Pero hay casos que escapan a esas razones, la persecución de fines e ideales políticos o religiosos, por ejemplo, u otros que resultan más difíciles de comprender, como lo que podríamos referir como el placer de matar. Aun así, incluso este último, de una u otra forma, obedece a algo. Alguna causa subyace a ese placer, y explicar qué lleva a un hombre al crimen ha tenido ocupadas durante siglos a las disciplinas que estudian el comportamiento humano.

Por una vertiente paralela, desde los relatos de transmisión oral, pasando por el teatro clásico, la poesía o las más variadas corrientes literarias, hasta las narrativas cinematográficas, la historia ha conocido también el crimen desde la perspectiva de la creación. Y es ese enfoque el que abordamos en esta edición de AguaTinta, dedicada a las narrativas del crimen.

Para relatar la comisión de un homicidio o de una serie de ellos, parece haber ciertos códigos que el público, detalles más, detalles menos, identifica y sigue con cierta fascinación. Es el caso de la novela policial y de algunos géneros cinematográficos, en forma especial el *thriller*, que suelen estar asociados a éxito de ventas o taquilla. El emblemático caso de Jack el Destripador es un buen ejemplo que, naturalmente repasamos en este número. Como hacemos también con el magnicidio de John F. Kennedy llevado varias veces a la pantalla grande, o con la difícil misión de adaptar para cine una obra del calibre de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco.

En forma especial, destacamos la conversación que sostuvo con AguaTinta el celebrado autor sueco Arne Dahl, quien plantea su personal visión sobre las motivaciones que subyacen al crimen, así como la importante puesta al día sobre el policial escandinavo, llamado Nordic Noir, a cargo de un conocedor del tema: Jorge Calvo.

Como es habitual, plástica, fotografía, cine, literatura y otras disciplinas, esta vez la antropología, complementan esta edición que, esperamos, aporte a la reflexión en torno al arte y la cultura.

revista@aguatinta.org

EN ESTE EDITORIAL



4 ❖ Vida y obra barrocas:
Artemisia Gentileschi



12 ❖ Modigliani bajo el
prisma de Marcelo Escobar



14 ❖ Miles Aldridge,
entre Warhol y Almodóvar



24 ❖ *El nombre de la
rosa* del papel a la pantalla



28 ❖ El magnicidio de
J.F. Kennedy en el cine



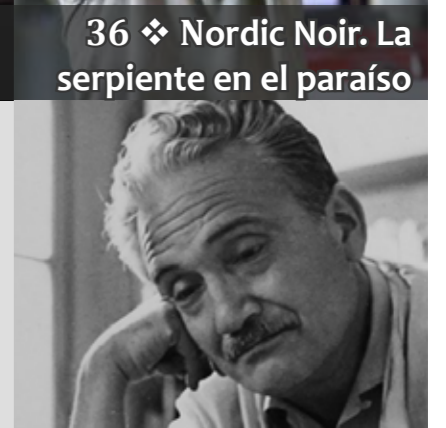
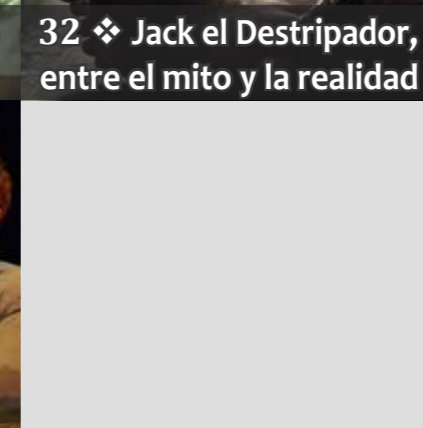
32 ❖ Jack el Destripador,
entre el mito y la realidad



36 ❖ Nordic Noir. La
serpiente en el paraíso



41 ❖ Arne Dahl en
entrevista exclusiva



48 ❖ Carta de despedida
de José María Arguedas

Colectivo AguaTinta
Avda. Portales 3960, of. 413
Santiago de Chile
revista@aguatinta.org
www.aguatinta.org
www.facebook.com/AguaTintaOrg
www.yumpu.com/es/AguaTinta
@AguaTintaOrg



AGUATINTA

Año 3, Nº28
Septiembre de 2017

Vida y obra barrocas: Artemisia Gentileschi

Por Claudia Carmona Sepúlveda

En más de una ocasión se ha ensalzado la figura de Artemisia Gentileschi como la de una luchadora que defendió el derecho de la mujer a desarrollarse en el arte, al punto de referirla como “la primera pintora feminista de la historia”. En otras, se ha puesto el énfasis en que haya sido víctima de violación por parte de su tutor, casi incitando una suerte de condescendencia. Son aproximaciones válidas, pero en las que el juicio subyacente, la interpretación de que dan cuenta, arriesgan llevar a un segundo plano lo que nos parece central: la calidad de su obra. Cuando menos a juzgar por los registros biográficos, su actitud ante el arte y sus ansias de aprendizaje no fueron una lucha consciente, ni mucho menos metódica, por la valoración del colectivo mujer, sino sencillamente la constatación de su propia pulsión creadora y de indiscutibles habilidades artísticas que no estaba dispuesta a sacrificar. Evidentemente las dificultades, prejuicios y limitaciones que debió enfrentar y el hecho innegable de que la violación es el peor –y muy frecuente– ultraje que sufre la mujer, devienen símbolos de una lucha aún no ganada y explican esos enfoques.

Pero para la historia del arte, la trascendencia del nombre de Artemisia Gentileschi obedece a razones eminentemente estéticas. Poner el foco en la calidad de sus lienzos es una aproximación mucho más justa que, probablemente, la propia artista agradecería.

Contexto artístico

Coincidiendo con la llegada del s.XVII, en Europa occidental surgía una nueva concepción del arte que respondía, alejándolo de él, al clasicismo del Renacimiento, en especial al de la fase conocida como Alto Renacimiento, en referencia al apogeo de ese período. Es el advenimiento del Barroco, que interpela al observador. Al equilibrio y la armonía renacentistas, a la representación reposada de la figura humana –que se conoce ya mejor gracias a los estudios de anatomía–, este nuevo enfoque opone las acciones. A la invocación del intelecto, opone una mirada que apela a las emociones. A la iluminación frontal de los objetos opone intensos claroscuros. A las líneas rectas, verticales u horizontales, opone diagonales y curvas. A la búsqueda de la belleza opone expresiones, un rostro crispado, seres contrahechos e, incluso, suciedad. Se busca el realismo en un sentido mucho más amplio que plasmar un cuerpo con precisión quirúrgica; ahora se procura retratarlo también en su imperfección. Y para que el observador reciba el mensaje, *sienta* la intensidad que se intenta proyectar, se lo erige como núcleo del cuadro, centrando en él la luz. Los pintores barrocos desdeñan la



▲ *Autoritratto come allegoria della Pittura*, 1638-39. Hoy en la colección de la Reina Isabel II, Castillo de Windsor, Reino Unido.

profusión de detalles de un fondo que compite con el foco de representación y hacen de aquél un territorio sombrío.

En Italia, el Barroco adquiere características propias de mano de algunos pinceles más osados que llevan estos fondos oscuros al extremo. El más preclaro ejemplo es el de Caravaggio (Milán, 1571 - Porto Ércole, 1610), que a la casi desaparición del fondo suma intensos claroscuros y un realismo muy emocional, inaugurando el tenebrismo barroco. Desarrolló su actividad pictórica principalmente en Roma, Nápoles, Malta y Sicilia, donde hizo escuela.

Artemisia, la que aprende y sorprende

Entre quienes continuaron el estilo del artista milanés –los caravaggistas– se contaba el pintor toscano asentado en Roma Orazio Gentileschi (1563-1639), quien hacía trabajos para la corte y dictaba cursos, principalmente



▲ *Susanna e i vecchioni*. Óleo sobre lienzo, 1610.

▼ *Giaele e Sisara*. Óleo sobre lienzo, 1620.



de dibujo. Su alumna más aventajada resultó ser su hija mayor, Artemisia, de cuyo talento nunca dudó el padre, por lo que se empeñó en apoyarla a desarrollar sus habilidades. Cuando fue obvio que sus propias enseñanzas eran insuficientes para tan adelantada estudiante, intentó que la admitieran en la escuela de Bellas Artes, territorio exclusivo de pinceles masculinos, y, al no conseguirlo, contrató para ella un tutor personal, Agostino Tassi Buonamici (Perugia, 1566 - Roma, 1644).

Artemisia había nacido en Roma el 8 de julio de 1593 y se había caracterizado desde pequeña por su espíritu voluntarioso y su avidez por aprender. Si bien sus hermanos también fueron iniciados en la pintura por el padre, fue ella quien destacó por, entre otras virtudes, un alto sentido estético, talento para representar cuerpos en movimiento y gran dominio del color.

Muy temprano asombraba con un lienzo que, a la usanza de los tiempos, tenía como tema un relato bíblico, pero en el que asomaba, inevitablemente, su mirada femenina. Es *Susana y los viejos*, óleo que refiere a una historia de la versión griega de la *Biblia* o *Septuaginta*, (siglo III a.C.), según la cual Susana, una bella y honesta joven casada con un noble, sorprendida mientras toma un baño, es acosada por dos ancianos jueces durante el exilio judío en Babilonia. Ante el rechazo de la joven que defiende su honor, los viejos la acusan de adulterio y es condenada a morir por lapidación. A escasos momentos de ejecutarse la sentencia, es salvada por el profeta Daniel. El lienzo, que no era el único que sobre el tema registraba la historia de la pintura, es, sí, el primero en retratar la lujuria y corrupción en la actitud de los viejos que la asedian, confabulan y la hacen callar, y la repugnancia en el gesto de la mujer.

En 1612 tuvo lugar un hecho que marcó su destino: Tassi, su tutor, la violó. Según algunas versiones, el hombre habría mostrado arrepentimiento y ofrecido reparación, desposándola, pero luego habría desistido tras comprobarse que ya estaba casado. Vinieron entonces siete meses de un juicio que resultó muy vejatorio para Artemisia, durante el cual fue sometida a humillantes exámenes e, incluso, a tortura. Tassi fue condenado a un año de prisión y a su exilio de la península itálica, entonces Estados Pontificios. Por su parte, Artemisia acabó aceptando un matrimonio con el pintor florentino Pierantonio Stiattesi, como forma de recobrar en algo su honorabilidad.

La pareja se trasladó a Florencia, donde la joven artista continuó pintando.



▲ *Allegoria dell'inclinazione*. Pintura al óleo (152 cm x 61 cm), realizada entre 1615 y 1916, con la intervención hecha por Baldassarre Franceschini, el Volterrano, hacia 1684.

La conversione della Maddalena. Óleo sobre lienzo, de 1,46 m de alto por 1,08 m de ancho, 1615-1616. Actualmente se conserva en el Palacio Pitti de Florencia, Italia. ►

Nuevos tiempos

La etapa florentina en la obra de Artemisia Gentileschi fue de crecimiento. Fue la primera mujer en ingresar a la Accademia del Disegno de esa ciudad. Tomó contacto con lo más granado del arte y el saber nacionales, incluyendo una relación de mutuo respeto con Galileo Galilei, la que se extendió por varios años, primero en forma personal y luego epistolar. Su trabajo fue valorado en particular por Buonarroti el joven, sobrino de Miguel Ángel, quien le encargó la realización de una pintura que aludiera al talento natural, a la inclinación por el arte. Así nace *Alegoría de la inspiración*, que decora el techo de la galería de la Casa Buonarroti. La figura femenina del fresco, desnuda, fue posteriormente vestida por El Volterrano, en respuesta a un encargo en ese sentido.

A esta etapa pertenecen los óleos *Maddalena penitente* (h. 1615-16), *La conversione della Maddalena* (1615-16), *Autoritratto come suonatrice di liuto* (h. 1615-17), *Giuditta con la sua ancella* (1618-19), *Santa Caterina di Alessandria* (h. 1618-19), *Giaele e Sisara* (1620) y *Cleopatra* (h. 1620).

En 1621, separada de su marido y llevando consigo a sus dos hijas, retorna a Roma justamente cuando Orazio Gentileschi había emigrado a Génova. Permaneció en la ciudad natal y prosiguió pintando. Más tarde continuó haciéndolo en Nápoles (1630-1638), hasta que se produjo el reencuentro con su padre, cuando éste la convocó a Londres, donde vuelven a trabajar juntos, esta vez en encargos realizados por la corte de Carlos I de Inglaterra.

Sólo un año duró esta colaboración, pues Orazio enfermó y murió, en medio de los cuidados de su hija, en 1639. Se ha hablado de una suerte de competencia entre



▲ *María Maddalena come Melanconia*. A la izquierda la versión realizada entre 1922 y 1925, exhibida hoy en el Museo Soumaya de la Ciudad de México. Fundación Carlos Slim. A la derecha, versión pintada en 1925 y expuesta en la Sala del Tesoro de la Catedral de Sevilla, España.

padre e hija; también se ha señalado que el apoyo de aquél llegó al punto de intervenir las pinturas de Artemisia; sin embargo, el largo período de trabajo independiente, alejada de su progenitor, prueba un talento indiscutible, y el estilo personal de la joven constituye credenciales suficientes de su oficio.

Fallecido Orazio, Artemisia se dio a la tarea de terminar los encargos pendientes, por lo que se mantuvo en Londres hasta 1642, cuando regresó a Nápoles, en el que se suele llamar el segundo período napolitano, donde contó con el mecenazgo de Don Antonio Ruffo de Sicilia y realizó aún algunos cuadros. Obras de esta etapa tardía fueron *Madonna e bambino con rosario*, *María Magdalena en éxtasis* y *Santa Apolonia*, pero destaca en forma especial una tercera versión de *Susana e i vecchioni*, en 1649 (había hecho una segunda en 1622), que hoy se exhibe en la Galería de Moravska, Brno. La práctica de realizar más de una versión de un mismo tema era frecuente en Artemisia, como se aprecia en el caso de *María Magdalena como Melancolía* exhibidas sobre estas líneas. Ambos lienzos gozan de gran prestigio y difieren en apenas algunos detalles, principalmente temperatura. Hoy los separa un océano.

En otros casos, la segunda o tercera pintura de la misma escena variaba a nivel de enfoque, constituyendo en definitiva una nueva aproximación y dando cuenta de la evolución técnica y personal de la artista.

Tras su muerte, ocurrida en Nápoles, en fecha estimada alrededor de 1654 y circunstancias no del todo claras, Artemisia Gentileschi cayó en el olvido.



▲ *Clío, la musa della Storia*, 1632. Hoy en la colección privada de Wildenstein, Nueva York, Estados Unidos.

La heroína hebrea que decapita al invasor

Entre la extensa obra desarrollada por Artemisia Gentileschi, la que probablemente más llama la atención y más frecuentemente se cita y reproduce es el óleo *Judit decapitando a Holofernes* (*Giuditta che decapita Oloferne*), cuya realización coincide temporalmente con la época en que se llevaba a cabo el juicio en contra de Tassi –dato no menor–, y que nos parece necesario revisar en detalle para dimensionar su relevancia.

Tema profusamente recurrido en la plástica universal y en otras artes incluso contemporáneas, la historia de Judit está también incluida en la *Biblia* griega o *Septuaginta*. Es un antiguo relato hebreo, aunque considerado apócrifo por el judaísmo, y pertenece al antiguo género literario llamado novela histórica hebrea, cuyo fin era la transmisión de relatos edificantes para la fe. Narra el episodio en que una hermosa y acomodada viuda, viendo que su pueblo, Betulia, estaba a punto de caer bajo el dominio del general babilonio Holofernes, planea una forma de rescatar a su gente: Sabiéndose una mujer de gran atractivo, pide audiencia con el general enemigo y lo visita en su tienda, acompañada de su sirvienta. Encuentra excusas para permanecer unos días en el campamento babilonio hasta ganar la confianza de Holofernes, con quien, una noche propicia, consigue quedarse a solas y emborracharlo hasta hacerlo perder el control sobre sí mismo. Llama entonces a

su sirvienta para que le ayude, toma la espada del enemigo y lo decapita.

La cabeza de Holofernes es retirada por ambas mujeres y llevada hasta las puertas de Betulia, donde el pueblo recibe la buena nueva con algarabía.

Entre las obras que han representado esta escena, o la han insinuado, se cuentan la escultura de Donatello (1453-1457), el óleo de Tintoretto (h. 1507), el fresco de Miguel Ángel (1509), el óleo de Paolo Veronese (1528), el de Lucas Cranach el Viejo (h. 1530) y el de Caravaggio (1599). Con posterioridad al de Artemisia Gentileschi, están el lienzo de Goya (1819-1823) y el de Klimt (1901). Ninguna de estas obras, ni las que le anteceden ni las que le suceden, muestran con la crudeza y convicción de la artista romana, el acto de decapitación.

La importancia que Artemisia Gentileschi daba al tema queda en evidencia por la realización, en momentos muy distanciados uno de otro, de dos óleos que complementan éste y que representan las escenas inmediatamente posteriores a la decapitación, ambos titulados de igual forma, *Judit y su doncella* (*Giuditta con la sua ancella*), y ejemplos de un notabilísimo tratamiento de la luz.

La observación de las tres obras resulta en una interesante secuencia narrativa que refuerza su condición de relatos de acciones, característica propia del Barroco.



▲ *Judit y Holofernes*. Óleo de Caravaggio, 1599. Indudablemente enmarcado en el Barroco, pero aún una escena 'limpia'.



▲ *Giuditta che decapita Oloferne*, óleo sobre lienzo en versión de Artemisia Gentileschi, realizado entre los años 1612 y 1613.

En él es evidente la influencia de Caravaggio; pero la tela destaca por el realismo logrado principalmente en la gestualidad corporal de Judit, cuyos brazos, paralelos entre sí, muestran la fuerza necesaria para sujetar, con ayuda de su sirvienta, a Holofernes, y cuyo puño se cierra con fiereza cogiendo su cabello y aplicando presión para inmovilizar a la víctima. La sombra del seno derecho aporta también movimiento y refleja el compromiso del cuerpo en la acción. Un mayor realismo está dado, asimismo, por la sangre que fluye de la garganta del decapitado y corre por las sábanas. El ceño fruncido de la heroína judía resulta una representación mucho más creíble que aquel, más bien incrédulo, del lienzo de Caravaggio. Tanto los brazos de Judit y los de su doncella como las piernas de Holofernes configuran una serie de líneas diagonales, muy propias del Barroco, que convergen en un punto central: la espada que cercena el cuello del invasor.

La pintura se encuentra en la Galería de los Uffizi, en Florencia, Italia.



▲ *Giuditta con la sua ancilla* (1625 - 1627). Óleo sobre lienzo, 182,2 cm de alto por 142,2 cm de ancho. En exposición en el Detroit Institute of Arts, Estados Unidos.



▲ *Giuditta con la sua ancilla* (1618-1619). Óleo sobre lienzo, 114 cm. de alto por 93,5 cm de ancho. Parte de la colección del Palazzo Pitti, Florencia.

FUENTES:

- * Ballesteros, Ernesto. *Historia universal del arte y la cultura*. Vol. 33 El Barroco en Italia. Hiares, Madrid, 1972.
- * Fernández y Spottorno (coord.). *La Biblia griega Septuaginta*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2008.
- * Pacciarotti, Giuseppe. *La pintura barroca en Italia*. Istmo, Madrid, 1997.
- * Khan Academy. Arte Barroco. Gentileschi: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy>
- * Khan Academy. Videos: *Gentileschi, Judith and Holofernes*: <https://www.youtube.com/watch?v=BHFuLS9NW6s>
- * Khan Academy. Videos: *Cómo reconocer una obra barroca*: <https://www.youtube.com/watch?v=EFHPAbHaoqk>
- * El libro de Judit: https://es.wikipedia.org/wiki/Libro_de_Judit

Revaloración de su obra

En el siglo XX, y en alguna medida debido a los estudios de género, tiene lugar un rescate del trabajo pictórico de Artemisia Gentileschi. Observar sus óleos y dibujos, ponerlos en contexto y atender a las condiciones en que los elaboró, ha significado la puesta en valor de, por ejemplo, su tratamiento del color y los claroscuros y de su gran dominio del escorzo, es decir, del alargamiento o acortamiento de las formas para evidenciar la visión en perspectiva.

La teatralidad de sus escenas, la fuerza de sus modelos femeninos como forjadoras de su destino, han llamado la atención de nuestros contemporáneos que le dedican en la actualidad cátedras completas en las academias de Bellas Artes de América y Europa.

Su vida inspiró, entre otras obras, seis novelas, una pieza de teatro y un filme, *Artemisia* (Agnès Merlet, 1997, Francia), iniciativa poco feliz a nuestro juicio, pues no sólo reelabora irresponsablemente el vínculo entre Artemisia y Agostino Tassi, convirtiendo una violación en una relación amante, sino que además altera por completo la cronología de la obra de la pintora y, con ello, desdibuja la evolución de su pintura, el aprendizaje de técnicas y las razones tras la elección de los temas.

Artemisia Gentileschi es considerada hoy una de las más destacadas exponentes de la pintura del Barroco italiano, al que aportó incluso un mayor dramatismo, un realismo expresivo que sorprendió a sus coetáneos y maravilla aún a quienes, con otros recursos y medios, anhelan plasmar en la tela la vida tal como es, con su fuerza y dinamismo.

Su propia biografía luce matices barrocos, al erigirse, iluminada por su talento, determinada como pocas, sobre el sombrío fondo que era el lugar de la mujer del siglo XVII y representar un mundo lleno de claroscuros, una vida donde también cabe el horror. Porque, como Artemisia bien lo supo, la realidad no es necesariamente bella.

AMEDEO MODIGLIANI

bajo el prisma de Marcelo Escobar

Un amor trágico en París

En enero de 1920, una joven y bella mujer en el último mes de su segundo embarazo, se lanzó al vacío desde la habitación que ocupaba junto a sus padres en París.

Jeanne Hébuterne terminaba con su vida tras enterarse de que su amante y padre de la criatura que llevaba en el vientre había muerto el día anterior, vencido por la tuberculosis. Era Amedeo Modigliani, que ingresaba a la inmortalidad en la más absoluta miseria y jamás se enteraría de que su obra estaría entre las más cotizadas en la plástica del siglo XX, y que su nombre quedaría inscrito como uno de los maestros de la modernidad clásica. La leyenda trágica del gran solitario comenzaba.

En los primeros años del siglo XX, París era la capital del mundo y exhibía orgullosa sus bulevares diseñados por el brillante arquitecto Haussmann; iluminada por 10.000 faroles y más de medio millón de bombillas, la recién estrenada energía eléctrica la convertía en la Ciudad Luz. En 1900, sus habitantes inauguraban la Feria Mundial, irradiando conocimiento sobre el planeta.

Antes de la guerra, la capital francesa era lugar de encuentro de personalidades fascinantes de diversa procedencia. Los barrios pobres de Montmartre y Montparnasse se convirtieron en una colmena poblada por literatos, músicos y pintores venidos de todo el mundo. Pronto esas calles, ya inmortalizadas por Toulouse Lautrec, renacían de la mano de artistas como Pablo Picasso, Juan Gris, Marc Chagall y otros que dieron nueva vida a la bohemia, llenando el ambiente de intelectualidad. Se gestaba la segunda etapa de la modernidad. Los tres postimpresionistas fundadores de esa época, Van Gogh, Gauguin y Cézanne, habían muerto hace poco.

El estado francés adquiere por entonces el lienzo *El almuerzo sobre la hierba*, de Edouard Manet, que había sido acusado de escandalosamente moderno en 1863. El ambiente estaba preparado para las nuevas tendencias. A este escenario llega Amedeo Modigliani en 1906.

Había nacido el 12 de julio de 1884, en Liorna, Toscana. Su madre era amante de la literatura y hacía traducciones de los poemas de D'Annunzio. Criado en un hogar culto, el pequeño Amedeo se movió entre libros y arte. A los 14 años enfermó de tifus y decidió convertirse en pintor.

Se matricula en la escuela de arte de Liorna y su formación transcurre entre joyas artísticas; recorre su país, Venecia, Florencia, Roma, absorbiendo la belleza y genialidad de los pinceles italianos. Antes de realizar trabajos propios, funda su estética en la observación metódica: admirar las

formas plenas de armonía del período clásico, de las que más tarde hará una versión elegante y estilizada unida a las nuevas tendencias, para conformar su estilo. Por entonces, Pablo Picasso inauguraba el cubismo con las *Demoiselles d'Avignon* (1907), marcando el inicio de la vanguardia, y pronto sería seguido por otros artistas.

El retrato estaba en retirada, debido en parte a la competencia de la fotografía en materia de representación. No obstante, instalado ya en París, Modigliani será el único autor que retoma esta antigua disciplina, retratando a sus conocidos y convirtiéndose en un cronista certero del París anterior a la guerra, mientras deambula por los bares y cafés de Montparnasse, donde se hace popular y querido.

La función de un retrato es revivir a una persona, a condición de un cierto parecido. El artista se funde con el sujeto de su obra, alimentándose mutuamente. Modigliani, al paso de los años, llega a desarrollar un fino sentido estético en este arte, que será su sello personal: Los ojos almendrados, en ocasiones asimétricos, pero que no dejan duda sobre el estado de ánimo del representado; la elegante estilización de los rostros, y la grafía pictórica aprendida de los maestros renacentistas. Modigliani escribe en una esquina del cuadro el nombre del retratado, con particulares letras desiguales, y pone, con este sencillo acto, distancia entre la persona en la tela y el artista tras el pincel. Les vacía un ojo, les alarga el cuello, los deforma con elegancia, deja en evidencia la asimetría de los modelos y, no obstante, son perfectamente reconocibles. Así los ve, así los pinta, embelleciéndolos. Con el tiempo, privilegiará la fisonomía por sobre el carácter de sus modelos.

Pero estalla la guerra y la sucesión de tragedias cambia la vida de todos. Enrolamientos, emigración, huida. Modigliani permanece en la capital gala, rechazado como recluta debido a sus pies planos, y vuelve al óleo, que había abandonado un tiempo, dedicado a la escultura.

Es durante los primeros años del conflicto que su fama de gran solitario se acrecienta. Podemos imaginarle en un París vacío, bebiendo y pintando todo el día. Existe una sesión de fotografías en la que aparece paseando junto a un grupo de artistas en la *rotonde* de Montparnasse, en plena guerra. Beatrice Hasting, una periodista londinense especializada en arte, describe su encuentro con un Modigliani sucio y feroz, un bohemio fatalista, el mismo que unos días más tarde vuelve a encontrar, esta vez afeitado e irresistible: "un cerdo y una perla", dirá la escritora más tarde. Seducida por el pintor, vivirá con él un tormentoso romance.

A pesar del alto grado de estilización de su obra, Modigliani no es aceptado entre los pinceles de primera línea y, sin embargo, todos le conocen y se dejan retratar por él. Gracias a Max Jacob conoce al marchante en arte Paul Guillaume, que posee una galería en la que exponen artistas rusos. Guillaume se convertirá en su mecenas más importante, pese a que nunca le organizó una exposición individual, pero le compra algunos cuadros y le vende otros, evidenciando su apoyo decidido. Luego conocerá a Leopold Zborowski, primero su más grande admirador y luego su mejor amigo, hasta el final. Se dice que Leopold era quien, altruista, le proveía de modelos y óleos.

En diciembre de 1917, tuvo lugar la única muestra individual en vida de Modigliani, en la galería de Berthe Weill, amiga de Zborowski. Allí exhibió sus ahora famosos desnudos, mujeres levemente ensoñadoras, con los ojos entornados, reposando gráciles en amplios divanes.

La leyenda cuenta que Modi (así le llamaban sus amigos) no sólo se limitaba a su papel de retratista, sino que terminaba con sus modelos en el mismo lecho donde las pintaba. Historias como esta elevaron al pintor a la categoría de mito desgraciado; sus relaciones turbulentas, el uso de drogas y su alcoholismo le convirtieron en ícono del artista mujeriego y de excesos, cualidad atribuida a los espíritus altamente apasionados.

Estos detalles resultan contradictorios con su trabajo fino, dedicado y comedido. Sus desnudos constituyen el mayor grado de estilización en su obra, fruto de una mirada educada en la historia del arte, durante su juventud en Italia. Son un ejemplo de sobriedad y atención a la forma: los frágiles cuerpos de color anaranjado son dibujados cuidadosamente y en contraste con fondos frugales; reposan en espacios de tranquila sencillez, apenas una sábana, a veces un gran cojín, son todo el decorado de sus pinturas, que impiden distracciones y nos obligan a concentrar la atención en esas delicadas figuras femeninas. Estas mujeres enfrentan al espectador con ojos muy abiertos o, en ocasiones, entornados, reflejando una sutil lujuria.

Modigliani nos muestra su mundo interior, mientras el real se desgarraba en una terrible guerra. Pinta gráciles cuerpos que descansan ensoñadores y relajados, sanos e ilesos, ajenos a la carnicería que se vive en las trincheras. Es su oposición a la barbarie de miles de heridos y mutilados llegando cada día desde el frente, y una forma de enfrentar su propia destrucción, pues ya entonces su salud no andaba bien. Dedicó todo 1917 a realizar estas obras, y sólo volvería al tema en forma esporádica.

Durante 1918, París vive el cuarto año de guerra, la población es evacuada y se restringen los suministros. La gente abandona la ciudad, también lo hace el pintor, acompañado del matrimonio Zborowski y de una joven de exótica belleza que estudia arte, Jeanne Hébuterne. Quienes la recuerdan la describen así: Suave, callada y frágil, un poco depresiva.

Durante una estancia obligada en la Costa Azul, Modigliani da vida a sus obras más populares y mejor cotizadas. Son retratos de gente anónima, campesinos, mujeres de mundo, delgadas criadas y, por supuesto, de su nueva musa. Jeanne es objeto de unos 25 lienzos en esta etapa que abarca los dos últimos años de la vida del pintor. En el tranquilo retiro su técnica se transforma, el particular colorido, otro de los sellos inconfundibles en la obra de

Modigliani, se torna más claro y luminoso.

En Niza, la musa da a luz a la pequeña Jeanne, quien se convertirá posteriormente en la más destacada biógrafa de su padre.

El artista que dedicó su vida a representar a otros, sólo se retrató en una ocasión, en 1919. Sus ojos apuntan al observador, la mirada es entornada y vaga; viste una chaqueta de paño café y lleva un gran pañuelo alrededor del cuello; en su mano derecha sostiene la paleta con los colores que caracterizaron sus últimos años, alegres tonos que, sin embargo, no reflejaban su estado de ánimo.

Su deceso tuvo lugar el 24 de enero de 1920 en la Charité de París. Sus restos y los de su amada Jeanne descansan en el célebre cementerio de Père Lachaise.

Se ha dicho de él que fue el gran pintor del dolor, pero lo cierto es que Amedeo Modigliani llevó una vida desenfrenada y libre, llena de pasiones y amores, y, ante todo, que dejó una obra inmortal y maravillosa.



Ilustración de Marcelo Escobar

Miles Aldridge. Entre Warhol y Almodóvar

Por Marcia Vega



Quisimos llenar de colorido estas páginas y nos dimos a la búsqueda de una obra que luciera tonos vibrantes, pero con un sello original. La encontramos en Miles Aldridge, el fotógrafo londinense que ilustra la postmodernidad e instala frente a su lente a las mujeres glamorosas que la habitan. Para hacerlo, crea escenarios en los que predomina el contraste cromático, generalmente cítricos, colores muy intensos, sintéticos. Introduce en estos ambientes gestos, acciones y elementos dramáticos, obteniendo como resultado imágenes ultracinematográficas, aunque con un dejo amargo e irónico, por lo que muchas veces ha sido comparado con Almodóvar. El predominio de tonos saturados, los juegos de luces, la experimentación y superposiciones, en tanto, lo acercan a la impronta de Warhol.

El estilo de Aldridge es resultado de una combinación de influencias. En primer lugar, sus estudios de ilustración; luego, su atención a la labor de cineastas visionarios como Derek Jarman, David Lynch, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni; también la elegancia de las obras de su colega estadounidense Richard Avedon y, finalmente, el recuerdo de las ilustraciones psicodélicas realizadas por su padre, Alan Aldridge.

Pero desandemos la ruta y repasemos brevemente su biografía, desde su nacimiento, ocurrido en Londres

en 1964. Su madre, Rita, era ama de casa e inspiró posteriormente parte del trabajo del fotógrafo, según él mismo relata. Su padre fue un ilustrador gráfico y director creativo que ayudó a conformar la iconografía de las décadas de 1960 y 1970 gracias a varias ilustraciones para álbumes de rock, entre ellos algunos fonogramas de The Beatles, así como portadas de libros, principalmente de ciencia ficción. El toque mordaz e inteligente de estas creaciones paternas y la presencia frecuente en casa de celebridades como John Lennon, Eric Clapton y Elton John,



▲ Georgia Frost. Calendario Lavazza.

▼ Jena Goldsack.



▼ 3D.





▲ Estelle Chen.



▲ Alana Zimmer en 'Chromo Thriller'.



▲ Red Marks #1.

marcaron la infancia de Miles y de sus hermanos Marc y Saffron. En 1976, Alan Aldridge se mudó a Los Ángeles, donde formó una nueva familia, dejando atrás a un Miles preadolescente.

La relación entre padre e hijo se mantuvo sólo a nivel de correspondencia vía postales. Pero la influencia de Alan sobre este último se hizo notar: Miles ingresó al Central Saint Martins College of Art and Design en Londres para estudiar Ilustración. Posteriormente, mientras vivía en un departamento en Bethnal Green, se dedicó brevemente a la realización de videoclips para Catherine Wheel y para



▲ Beige #4.



▲ Felicity Hayward.

bandas como The Verve y The Charlatans.

Accidentalmente derivó a la fotografía, cuando envió las mejores instantáneas de una amiga, realizadas por él mismo, a diversas revistas y agencias de modelos a las que la chica postulaba. El resultado fue que British Vogue llamó tanto a la aspirante como al responsable de las imágenes, reclutando a ambos. La carrera de Miles Aldridge como fotógrafo de moda –y de modelos–, se iniciaba oficialmente en 1993. Para mediados de esa década había reunido algún dinero, por lo que pudo viajar a Nueva York, donde comenzó a trabajar casi de inmediato.

Durante su primer encargo, retrató al dramaturgo Christopher Hampton y muy pronto ya estaba haciendo cubiertas para W Magazine. A partir de entonces, Miles Aldridge ha trabajado con British Vogue, Paris Vogue, American Vogue, Vogue Italia, The Face, Numéro, Teen Vogue, Vogue Nippon, GQ, The New York Times, The New Yorker, Harper's Bazaar y Paradis, así como en publicidad para los diseñadores Yves Saint Laurent, Giorgio Armani, Long-champ, L'Oreal, Hugo Boss, Carolina Herrera, Karl Lagerfeld y Paul Smith, y, en otros rubros, para Lavazza y Mercedes Benz.

La de Aldridge es fotografía de estudio, con encuadres muy cuidados, luz controlada y un minucioso trabajo de



▲ I Only Want You To Love Me #2.

▼ A Drop of Red #2.



▲ Homeworks #7.

producción en el que la textura y el color de cada objeto, hasta del más complementario, son fundamentales para el resultado que se persigue. Del mismo modo, el maquillaje de sus modelos adquiere un rol muchas veces protagonista, pues aporta el dramatismo buscado y esa apariencia característica de su trabajo que lo acerca en ocasiones a la estética del cómic.

En lo referente a temas, las fotografías de Aldridge a menudo representan a mujeres al modo *The Stepford Wives*. La expresión (esposas de Stepford) entró en uso común en el idioma inglés después de la publicación del libro homónimo de Ira Levin –el mismo de *El bebé de Rosemary*– y se utiliza para referir satíricamente a una esposa sumisa y dócil que parece conformarse con el estereotipo de relación servil, sin cuestionarla e, incluso, propiciándola. Mientras algunas tomas muestran modelos de mujeres perfectas, impecablemente vestidas y maquilladas, en habitaciones de absoluta funcionalidad y



▲ I Only Want You To Love Me #8.



▲ Like a Painting, Lily Cole.

desarrollando gustosas actividades propias de su rol, otras, en cambio, reflejan el hastío, sea en un rostro o un gesto de fastidio, sea mediante la irrupción en la escena de acciones reñidas con la aparente perfección del entorno, y otras van más lejos para dar paso a abiertas señales de rebelión. Es el giro del patrón *Stepford* a la mujer tipo Almodóvar.

En muchas de sus fotos Aldridge captura sujetos en un estado de contemplación dramática, haciéndolos más complejos e intrigantes que hermosos. La teatralidad de sus modelos se manifiesta tanto en un estado como en una acción, pero todas comunican. Su obra está lejos de la espontaneidad precisamente porque no la busca.

En 2009 la Steven Kasher Gallery presentó *Pictures for Photographs*, su primera muestra individual en los Estados Unidos. La exposición y un volumen monográfico fueron la coronación de un proyecto que combinaba dibujos y fotografías, nacido de una colaboración con Karl Lagerfeld y Gerhard Steidl. Sólo poco tiempo después, en el verano de 2013, el trabajo de Aldridge ya ameritaba una muestra retrospectiva en opinión de la Somerset House de Londres, que exhibió un conjunto de sus fotografías en la exposición titulada *I Only Want You to Love Me*. Como complemento, se hizo una edición muy exclusiva de un libro del mismo nombre: sólo 200 ejemplares firmados y numerados. Otro trabajo bibliográfico de Aldridge, ese mismo año, fue conformar el volumen 2 de *Zero Zero*, el proyecto creativo multiplataforma de zerozeroproject.com, en colaboración con el estilista y editor de modas Nicola Formichetti y la actriz y artista visual Kaimin.



▲ Lip Synch #1.



▲ Anna Cleveland.



▲ Immaculée, Alana Zimmer.



▲ Mari Agory para Vogue Italia.

A partir de 2007, muchas galerías de arte en el mundo, privadas y estatales, han acogido la obra de Aldridge y la han presentado a público, principalmente en Alemania, Francia, Países Bajos y Estados Unidos, además de, como es natural, su natal Reino Unido.

Un trabajo reciente del inglés es una serie de fotografías a un grupo de actores de la exitosa y muy de moda serie *Game of Thrones*, realizado para la revista TIME. Lo interesante es que en estas imágenes el tiempo parece haberse detenido, sintetizado. Los actores están evidentemente imbuidos en sus respectivos personajes, pero hay en cada fotografía elementos extemporáneos: o el maquillaje, o el peinado, o la vestimenta, o un accesorio introducido en el encuadre, no corresponden al tiempo narrativo. Esta serie, así como su habitual vínculo con lo mediático, refleja el interés del fotógrafo por trabajar con lo icónico, con conceptos, caracteres y situaciones que forman parte de ese marco común, que todos entendemos y que da sentido a sus permanentes guiños referenciales. La postmodernidad hecha símbolo visual.

Miles Aldridge fija en sus fotografías no sólo el objeto retratado, sino también su enfoque personal, como si se tratara de la aplicación de un filtro. En composiciones muy elaboradas y sirviéndose de la estridencia del color, desacraliza algunos símbolos e instala otros, siempre forzando límites.

Una selección de sus retratos pertenecen a la colección permanente de la National Portrait Gallery y del Victoria & Albert Museum, en Londres, así como del International Center of Photography, en Nueva York.



▲ Marilyn Manson y Lily Cole.



▲ Sule Rimi.



Anja Rubik para Vogue Italia. ▶



▲ Trabajo reciente sin título.



▲ Trabajo reciente sin título.



Roses Magic. ▶

“Mi trabajo no es sólo un sueño, sino un sueño de realidad. Todo está amplificado, pero es esencialmente sobre la realidad y esencialmente contemporáneo”



▲ Sophie Turner, serie Games of Thrones.



▲ Maisie Williams, serie Games of Thrones.



Sasha Pivovarova como María Callas. ▶

Dirección de fotografía

Por Marcia Vega



La femme NIKITA

Nikita, también llamado *La femme Nikita*, es un thriller de acción francoitaliano de 1990, escrito y dirigido por Luc Besson y protagonizado por Anne Parillaud.

Thierry Arbogast (1957), un prolífico y galardonado director de fotografía francés, con una carrera que abarca casi treinta años, compuso la luz para esta película y para varias más de Besson. Desde que colaboraron por primera vez en este filme, siempre han optado por no poner ningún filtro en las lentes porque les gusta la imagen tal cual es. Una búsqueda de una absoluta pureza en los trazos.

Arbogast ha ganado reputación no sólo por su audacia para filmar en cualquier lugar y clima, sino por su intensa preparación para cada película y su estilizada e hipnotizante composición, por lo general con una paleta de colores manipulados y una iluminación controlada pero eficiente. Contrariamente a otros directores y fotógrafos, Thierry Arbogast no estudió cine. Comenzó como asistente técnico de fotografía en pequeñas producciones y se destacó por su sentido técnico y sus ideas originales. Es gracias a su notable trabajo en *Nikita* que adquirió prestigio internacional. Con *L'Appartement* (Gilles Mimouni, 1996) hace una impresión

muy fuerte retirando por completo el verde de la gama de la película para enfatizar la diferencia entre presente y pasado. El reconocimiento llegó en 1996 con un César para *The Horseman on the Roof*, de Jean-Paul Rappeneau, y en 1997 con doble Palma Técnica en Cannes por *She's so Lovely* (Nick Cassavetes) y *Le Cinquième Élément* (Besson).

Thierry Arbogast se niega obstinadamente a trabajar para Hollywood, a pesar de las sumas colosales que se le ha ofrecido, y prefiere trabajar con directores franceses. O con Emir Kusturica, con quien colaboró en dos ocasiones, una de ellas fue *Black Cat, White Cat* (1998), en la que luce brillantes colores.

Además de los filmes ya mencionados, su extensa filmografía incluye: *Flammes* (Adolfo Arriet, 1978), *Gardien de la nuit*, (Jean-Pierre Limosin, 1986), *J'embrasse pas* (André Téchiné, 1991), *Ma saison préférée* (André Téchiné, 1993), *Léon* (Luc Besson, 1995), *Le hussard sur le toit* (Jean-Paul Rappeneau, 1995), *Magic Bus* (Emir Kusturica, 1997), *Jeanne d'Arc* (Luc Besson, 1999), *Les rivières pourpres* (Mathieu Kassovitz, 2000), *Bon voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003), *Angel-A* (Luc Besson, 2005), *Arthur et les Minimoys* (Luc Besson, 2006), *Badelon A.D.* (Mathieu Kassovitz, 2007), *Asterix et les jeux olympiques* (Thomas Langmann, 2008), *Adèle and the Secret of the Mummy* (Luc Besson, 2009) y *Lucy* (Luc Besson, 2013), entre otros.

Hoy, Thierry Arbogast es profesor en La Femis (Escuela Nacional Superior de Oficios de la imagen y el sonido, París) y miembro Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique, AFC.

Reseña: Lou Andreas Salomé

Por Cristina Duarte Simões

Lou, la liberada

¿Cómo representar en el cine la exuberante vida de Lou Andreas Salomé, una de las mujeres más brillantes de su tiempo?

Es el desafío que acometió la cineasta alemana Cordula Kablitz-Post, quien, para su filme llamado como la protagonista, optó por una manera bastante clásica y mesurada de contar la trayectoria de esta intelectual nacida el 12 de febrero de 1861 en Rusia y fallecida en Gotinga, Alemania, en 1937.

Lou Andreas Salomé no es la primera realización inspirada en la figura de esta mujer, cuya existencia y pensamiento corrieron a la par de los de Nietzsche, Rilke, Ree y Freud. Antes, la prestigiosa Liliana Cavani dirigió *Más allá del bien y del mal* (Italia, 1977), con Dominique Sanda en el rol de Lou. Es de destacar el parecido de las actrices que la han interpretado con la verdadera Lou.

Psicoanalista, escritora y feminista, Lou Salomé escribió una veintena de obras entre novela, ensayo y poesía. Voluntariosa e independiente, adelantada a su época (es una de las pioneras en ejercer la psiquiatría), siguió sus propias reglas de vida, yendo contra las convenciones sociales de su época. Fue atraída desde muy joven por las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, a quien conoció en 1911, siendo luego su discípula y amiga. El padre del psicoanálisis la admiró y no escatimó elogios para su "temida inteligencia".

La apuesta cinematográfica de Kablitz-Post para narrar esta vida extraordinaria fue armar un itinerario inteligente que toma como punto de partida el momento en que los nazis quemaron las obras de Sigmund Freud. Lou, en el ocaso de su vida, permanecía encerrada en su casa, pues el Nacionalsocialismo le había prohibido ejercer su profesión. El hecho desencadenante de la historia es la llegada a su vida de un joven editor que desea, a título personal, encontrarla y hacerse cargo de su biografía. Mediante continuos *flashbacks*, la protagonista cuenta, con voz cálida y vivificante, las principales etapas de su existencia: su temprana curiosidad intelectual y el desarrollo de su espíritu libertario, sus estudios, viajes, amores y amistades.

A pesar de un destacado desempeño actoral, tomas bien filmadas y un sonido impecable, la película no logra transmitir toda la audacia de la protagonista, debido a que su factura entra en contradicción con la mujer libre que, se sabe, fue. Salvo en algunas escenas, y como para romper el ritmo clásico, la cineasta nos brinda unas imágenes fijas donde Lou aparece en una calle de Viena o de Zurich que se asemejan a una enorme tarjeta postal. ¿Se deberá esto a que *Lou Andreas Salomé* es la ópera prima de Cordula Kablitz-Post?



▲ Nietzsche (Alexander Scheer) y Lou (Katharina Lorenz) en una escena del filme.

Lou Andreas Salomé
(Alemania/Austria, 2016)

Dirección: Cordula Kablitz-Post

Guión: Cordula Kablitz-Post y Susanne Hertel

Elenco: Katharina Lorenz, Nicole Heesters, Alexander Scheer, Liv Lisa Fries, Helena Pieske, Matthias Lier, Katharina Schüttler y Julius Feldmeier,

Género: Biografía

Duración: 113 min.

Del papel a la pantalla: *El nombre de la rosa*

Por Benito Martínez-Martínez

*Hacer una versión cinematográfica de una obra literaria es un trabajo delicado y peligroso. Una larga lista de estrepitosos fracasos jalona la historia del cine. Sólo algunos bien dotados, con oficio, una dosis de suerte o desmesuradamente locos lo han logrado con éxito. Contra muchos pronósticos este parece haber sido el caso del realizador de *El nombre de la rosa*, un filme que, como se aclara al principio, es un palimpsesto de la novela homónima de Umberto Eco.*

Lo que sigue es un intento de comprensión de cómo una experiencia tal fue posible, no una sinopsis de la historia. Si no ha leído la novela, léala; si no ha visto la película, véala, aquí no se la vamos a contar. Suerte...

Maitines: La historia de la historia

Siglo XIV, las cúspides de Europa se pueblan de abadías y monasterios desde la época del emperador Carlomagno, que las utilizó como pilares de su poder político-religioso; las órdenes, consolidadas al calor de las Cruzadas se imponen en altura, agregando un simbolismo arquitectónico más a la sociedad medieval: nosotros estamos arriba, vosotros abajo; nosotros cerca del cielo, vosotros próximos al infierno; es sólo en la obediencia a nuestros dictados que alcanzaréis la tan deseada paz eterna y el favor de Dios. Fuertes tensiones políticas atraviesan de una parte a otra este contexto: de un lado el Papa Juan XXII, defensor de las riquezas de la Iglesia, de otra el emperador Ludovico, para quien el poder eclesiástico era una poderosa amenaza y que, en consecuencia, apoya a aquellos que defienden la pobreza de Cristo y la Iglesia.

Falso debate teológico y verdadera confrontación política teñida de alusiones a las escrituras y a grandes figuras del cristianismo, como Santo Tomás de Aquino. Dominicos y franciscanos representan los extremos de esta confrontación. La santa Inquisición recorre el continente condenando al fuego a librepensadores, sabios, científicos, teólogos e incluso a la gente del vulgo por el solo hecho de cuestionar los rígidos principios de la Iglesia, bajo la acusación común de entendimiento con el maligno y brujería. Todo el conocimiento, todo el saber que de una u otra forma ponen en duda los dogmas o el poder temporal de la Iglesia es escondido de la vista pública o quemado; arden los cuerpos y arden los libros.

Laudes: el crimen y sus alrededores

Como en una extraña cadena de ADN, la narración de *El nombre de la rosa* (1980) está construida en tres espirales temáticas –niveles de lectura, dirían otros–, dos amplias y menos definidas a la vez, pero no por ello de

menor importancia, que son, en primer lugar, el tema del debate teológico sobre la pobreza de Cristo que opone al emperador Ludovico, con la alianza clara de la orden de los franciscanos espirituales, y a Juan XXII, Papa de Aviñón, aliado de la orden benedictina. Los primeros, defensores de la idea de la pobreza absoluta del mesías, “que no poseía ni las ropas que llevaba”; los segundos, a favor de las riquezas de la Iglesia, “necesarias para cumplir su misión”.

La existencia de un segundo tomo de la *Poética* de Aristóteles forma la pared opuesta de esta cadena de ADN, un tratado sobre la risa que los benedictinos, y con ellos el gran poder eclesiástico, consideran una manifestación del demonio.

“Me pregunto –dijo Guillermo– por qué rechazáis tanto la idea de que Jesús pudo haber reído. Creo que, como los baños, la risa es una buena medicina para curar los humores y otras afecciones del cuerpo, sobre todo la melancolía. A lo que responde Jorge de Burgos:

“La risa es signo de estulticia, el que ríe no cree en aquello de lo que ríe, pero tampoco lo odia. Por tanto, reírse del mal significa no estar dispuesto a combatirlo, y reírse del bien significa desconocer la fuerza del bien”.

De esa manera, Guillermo de Baskerville –que ha recorrido las principales abadías de Italia favorables al emperador y defensoras de la idea franciscana, para preparar el debate que se realizará en la impresionante abadía-fortaleza, “cuyo nombre incluso conviene ahora cubrir con un piadoso manto de silencio”, como dice el narrador Adso de Melk (que quizás pudo decir, con Cervantes, “de cuyo nombre no quiero acordarme”)– se encuentra desde el principio implicado en la investigación de una sucesión de muertes misteriosas, y más tarde, siguiendo sus sospechas, en la búsqueda obsesiva del segundo tomo perdido o quizás nunca escrito de la *Poética*, y dedicado supuestamente a la comedia, o sea, a la risa. A su



▲ Guillermo de Baskerville (Sean Connery) y Adso de Melk (Christian Slater), en el filme de Jean Jacques Annaud.

llegada, ya la primera muerte ha tenido lugar.

Y aquí tenemos el tercer elemento de la espiral temática a la que aludíamos, que tanto el lector de la novela como el espectador del filme retienen como narración principal; la historia policial no es sólo el hilo conductor de toda la narración, sino que sirve de cemento que sostiene la estructura de la obra en su conjunto y de guía para el escrutinio de esta novela erudita, poblada de citas verdaderas o apócrifas, en latín u otras lenguas, que forma en sí misma un laberinto como el descrito para la biblioteca de la abadía.

Las referencias literarias no faltan; desde el inicio, el pasaje de la búsqueda del caballo Brunello y las deducciones de Baskerville que llevan a su captura –además del apellido que nos conduce a una de las más conocidas aventuras escritas por Conan Doyle– nos presentan al personaje como una especie de Sherlock Holmes medieval. Un estilo de análisis que lo caracterizará durante toda la narración.

Prima: Palimpsesto

Para Jean Jacques Annaud, realizador de *El nombre de la rosa* (1986), el cine “toca primero la emoción y a través de ésta alcanza al intelecto; la literatura se dirige al intelecto y llega a provocar la emoción”. En este contrapunto encuentra el destacado director francés la clave de la adaptación cinematográfica de una obra literaria. De esta idea parte su método de trabajo, particularmente afilado y certero en el palimpsesto de la novela de Umberto Eco.

La cinta cuenta, como tema central, una historia policial, imbricada íntimamente con el tema de la cultura y el saber prohibidos por un régimen totalitario como el de la Iglesia, una historia “enmascarada”, según Annaud (en mi opinión, entrelazada) en debate teológico; este último, sobre la pobreza de Cristo, que opone ética a poder. El filme subraya la importancia del primer debate

sin abandonar el segundo, pero llevándolo al plano de “contexto histórico-teológico”.

Para ello, Annaud extrae la estructura de la narración policial como tronco principal y en ese tronco injerta, como ramas, las otras aristas de la historia relatada. Treinta y tres guionistas son necesarios para llegar a tal resultado; todo contando con una obsesión maniaca del director por la autenticidad: decenas de especialistas de altísima graduación asesoraron la elaboración del vestuario, las herramientas, los alimentos, los ambientes y hasta la textura y humedad de los monasterios seleccionados para constituir los diferentes sets.

Así, la historia de los asesinatos y la parábola sobre el saber y su acceso restringido se retroalimentan, enriquecidos por un lenguaje cinematográfico extraído de lo mejor de Hitchcock (Annaud lo estudió al detalle para la realización del filme) y un Guillermo de Baskerville que debe a Sherlock Holmes mucho más que su nombre.

En cuanto a los personajes, Annaud siente más empatía que Eco por Adso de Melk; para el escritor, Adso es limitado en su entendimiento de las enseñanzas de su preceptor (un imbécil, según el autor), mientras el filme nos acerca al personaje con ternura, como una brizna de humanidad en medio de la oscuridad y el terror.

Tercia: La traición

No se puede traducir sin traicionar, no se puede versionar sin traicionar. De eso se trata.

El realizador transforma las prioridades de la historia. A las prioridades literarias impone las cinematográficas y logra, sin embargo, conservar el marco total de la narración en un sutil balance entre respeto por la obra original y recreación de ésta. Según cuenta él mismo, el autor de la novela le confió que no deseaba intervenir en el guion. “Mi libro es mi libro y tu película es tu película; no me interesa

que repitas mi narración; me interesa ver tu interpretación personal”, le habría dicho Eco en una conversación personal. El erudito italiano pudo ver el filme terminado incluso antes que su realizador.

Los distintos niveles de lectura de la novela se encuentran más o menos intercambiados en el filme de Annaud. En el libro, el debate teológico que enfrenta al emperador Ludovico y al Papa Juan XXII sobre la pobreza de Cristo, reviste un peso fundamental; es el motivo de la presencia de Guillermo de Baskerville y su novicio en la lúgubre abadía benedictina del norte de Italia. Una vez allí, el abad solicita sus servicios para investigar la muerte reciente y misteriosa de uno de sus monjes iluminadores, es decir, ilustradores de los manuscritos guardados en la biblioteca.

Aunque respeta este orden de cosas y no deja de mostrar los preparativos del debate que debe realizarse a la llegada de los franciscanos –Guillermo es el primero en llegar– el filme pasa rápidamente a otra lectura; la de la intriga policial, que será aquí el hilo conductor de toda la historia. Además, el realizador francés aligera la narración de todo elemento no cinematográfico para elaborar sus imágenes, que apuntan directamente a la sensibilidad emocional del espectador y no a su racionalidad.

Agrega entonces los recursos fílmicos necesarios, desde el laberinto de la torre –Eco no especifica cuántos pisos, ni la altura de las escaleras, ni el número de escalones u otros detalles– hasta diversas metáforas cinematográficas; a la primera mención de la Inquisición, por ejemplo, se monta la imagen de la sangre bañando el rostro de un monje.

Nona: Who is who

De esta adaptación se impone presentar algunos ejemplos, comenzando por la caracterización de los personajes principales y sus acciones. El actor norteamericano F. Murray Abraham trae a la película el aura de su personaje Salieri en *Amadeus*, de Milos Forman, estrenada dos años antes, pero logra imponer un Bernardo Gui majestuoso. Un personaje que se anuncia como “temible” antes de su llegada y que muestra desde el primer encuadre el ser maligno que encarna en la película. Su llegada inminente provoca incluso la huida de Ubertin de Casale, –hay que salvarlo, según Baskerville– pese a que en la novela huye mucho más tarde.

Esta huida y todo el ambiente del filme alrededor del personaje de Gui apuntan a uno de los recursos principales de la película, ganando tiempo al evitarse narrar toda la evolución del personaje y, a la vez, entrando directamente en materia, apelando al miedo y a la emoción del espectador y no a una aproximación intelectual, que no tiene cabida en una cinta de dos horas.

Annaud utiliza actores norteamericanos y europeos de variada procedencia: teatro, cine incluso cabaret, de diversas regiones, pero todos o la mayoría con marcados rasgos físicos que, desde la primera aparición en pantalla, transmiten un estado de ánimo, situación o personalidad que expresa el papel que tienen asignado en la versión para celuloide. Mención aparte para la actriz chilena Valentina Vargas, único personaje femenino que, con belleza y talento, da a la narración un toque de humanidad sin la cual la historia quedaría como colgada en el aire.



▲ Adso y el personaje (Vargas) que supuestamente representa la rosa.



▲ El actor estadounidense Ron Perlman como Salvatore.

Vísperas: ¿Annaud vs Eco?

Tanto el novelista como el cineasta juegan con lo sobrenatural, aumentando el misterio y la tensión, pero el último se apoya en los ambientes creados al efecto, en la imponente presencia física de personajes como Salvatore, Jorge de Burgos o Bernardo Gui y en elementos arquitectónicos como el ambiguamente presentado portal romano, donde las figuras talladas de demonios parecen cobrar vida. La amenaza de la Inquisición, el laberinto creado para la película y el fuego completan el ciclo del miedo.

Así, los personajes fílmicos quedan fotográficamente definidos y en su deriva se diferencian algo más o menos de sus equivalentes en la novela de Eco; también lo son las interacciones entre ellos, que ahorran largas explicaciones o el rodaje de escenas, que montadas unas tras otras, alargarían demasiado la película. El montaje paralelo es uno de los recursos principales de la cinta; el incendio de



▲ Caracterización de Jorge de Burgos



▲ Interior del Kloster Eberbach, recreado como Scriptorium.

la biblioteca y la quema de los monjes en la hoguera hacia el final del filme, así como la escena de sexo y el encuentro de Guillermo con Salvatore en el cementerio, son dos momentos con toques maestros.

Este montaje paralelo sirve también para relatar al espectador partes de la historia que los protagonistas no ven y que por tanto Adso no podría narrar: escenas de la vida cotidiana, el asesinato del herbolario por Malaquías, el bibliotecario –que no sucede de esa manera en el libro–, la autoflagelación de Berenger; unas dentro de la narración principal, otras creando el suspenso, los ambientes y antecedentes de la historia policial. Todo en función del misterio y la tensión que se pretende –y se logra– transmitir al espectador, con una fuerza e impacto más inmediato de lo que puede hacerlo la novela.

Completas: Aristóteles, Borges, Kurosawa

“El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales (...). Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores infinitamente (...). Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo que fielmente duplica las apariencias”.

La anterior cita no es de *El nombre de la rosa*, ni de Umberto Eco; es de *La biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges. La influencia o repercusión de la pluma del escritor argentino en su correligionario italiano está reconocida en su obra a modo de homenaje, tanto en la idea básica de la biblioteca laberíntica de la abadía, como en el impresionante personaje de Jorge de Burgos. “Todos me preguntan por qué mi Jorge evoca, por el nombre, a Borges y por qué Jorge es tan malvado. No lo sé. Quería un ciego que custodiase una biblioteca (me parecía una buena idea narrativa) y biblioteca más ciego sólo puede dar Borges. También porque las deudas se pagan”. La honestidad intelectual del autor queda salva.

La culpa es de Aristóteles, que en su *Poética* insinúa o menciona la continuación de su obra en un segundo tomo dedicado a la comedia. La sola mención ha creado a través de la historia una armada de buscadores, especuladores y pseudoeruditos que rastrean e incluso afirman la existencia del supuesto libro. Guillermo de Baskerville lo da por perdido, mientras que para Jorge de Burgos jamás ha sido escrito.

Culpa también del realizador japonés Akira Kurosawa, que en 1950 realiza una de las mejor acabadas adaptaciones

cinematográficas de una obra literaria, *Rashomón*, un conjunto de relatos de Ryunosuke Akutagawa. Es también, y quizás con mayor razón que la película de Annaud, un palimpsesto de la obra literaria, a la que evidencia una fidelidad casi milimétrica, recreándola al mismo tiempo con una fotografía de planos fuertes, largas secuencias y la presentación de personajes bien marcados, no sólo por su discurso o actuación, sino, como en el caso de *El nombre de la rosa*, por la particular tipología de los actores.

Toda obra es una obra de obras, un resultado y una reconstrucción de libros y de filmes anteriores, cuyos códigos se van acumulando y confrontando en el espíritu del lector/espectador. “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”, escribió Gertrude Stein; aquí la rosa pasa de la novela al filme sin dejar de serlo; su nombre se pierde, o quizás lo vemos pero no lo percibimos, si –como dicen algunos– la frase *el nombre de la rosa* se refiere, en la Edad Media, al poder de la palabra, un poder que se desvela mientras miramos a otro lado, a lugares más evidentes en la historia que nos cuentan.

¡Penitenziagite! ¡Vide cuando draco venturus est a rodegara el alma tuya! Signora bellissima, aquí la película, aquí el libro, me no know, no sabe ¡Cave il diablo! Tutti non est insipiens, do you like?

FUENTES:

- * Borges, Jorge Luis. *La biblioteca de Babel*, en *Cuentos completos*. Penguin Random House, España, 2011.
- * Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Lumen, Barcelona, 1983.
- * Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen, Barcelona, 1985.
- * Annaud, Jean Jacques. *El nombre de la rosa* (Francia / Italia / Alemania, 1986).
- * Allion, Yves y Díaz, Remy. *Entrevistas a Jean Jacques Annaud: Le nom de la rose, Making of*, Warner Bros., 2004.



▲ Detalle de la ilustración de la portada del libro de Eco, en edición de Lumen, Penguin Random House Grupo Editorial, España, 2010.

Relatos de un magnicidio: El asesinato de John F. Kennedy en el cine

Por Vivian Orellana Muñoz

Presente a lo largo de la historia universal, el magnicidio tiene sus raíces en un pensamiento fanático, asociado a ideas religiosas y/o políticas. Produce un efecto impactante y desestabilizador en la sociedad pudiendo desencadenar una crisis política interna o internacional. Uno de los primeros que registra la historia de Occidente fue cometido contra el emperador romano Julio César, quien fuera apuñalado por Bruto y Casio en las puertas del Senado.

El cine ha encontrado en esos hechos una buena fuente de inspiración para narrar, desde distintos ángulos y enfoques, acontecimientos que cambiaron el curso de la historia.

De los cuatro magnicidios que involucran la muerte de un presidente en Estados Unidos, dos han pasado inadvertidos para el cine: el de James Garfield, ocurrido el 19 de septiembre de 1881, cuando le disparó un abogado desempleado, y el de William McKinley, asesinado por un anarquista el 5 de septiembre de 1901. En cambio, la cinematografía ha visitado en diversas ocasiones los de Abraham Lincoln, a quien le dispararon mientras asistía al teatro, el 14 de abril de 1865; y al ocurrido casi un siglo después, en Dallas, Texas, y que aún está lleno de sombras: el de John Fitzgerald Kennedy (JFK), muerto a tiros el 22 de noviembre de 1963.

El cine, máquina de hacer ficciones, también permite una mirada a los hechos de la historia. A veces desde la intimidad de sus protagonistas; otras, desde el manifiesto de ideas y convicciones, o, simplemente, desde la espectacularidad del momento. Por eso el de Kennedy es un gran tema para la pantalla, ya sea grande o chica. Esta vez, AguaTinta se detiene en filmes que han tomado algunas de las múltiples aristas del asesinato de JFK.

Debido a las circunstancias en que se dio muerte al presidente en ejercicio, fueron establecidas dos comisiones para llevar a cabo su investigación: la Comisión Warren, que concluyó que hubo un único francotirador, Lee Harvey Oswald, y el Comité Selecto de la Cámara sobre Asesinatos de Estados Unidos, creado en 1976 para esclarecer los asesinatos tanto de John Kennedy como de Martin Luther King, el que llegó a la conclusión final de que pudo haber más de un tirador de élite en el sitio, dejando abierta la posibilidad de una conspiración.

Esto trajo consigo innumerables conjeturas sobre

quién o quiénes planearon el crimen, las que –sumadas al tenso clima político en que vivió Kennedy, con la Guerra Fría, la Crisis de los Misiles y el peso de la derrota en Bahía Cochinos (Playa Girón, Cuba)– alimentaron la imaginación de guionistas que, basados en documentos y libros que involucran directamente a la CIA, el FBI o a la mafia, hicieron propia la teoría del complot. Así, la muerte de Kennedy pasó a ser una suerte de ícono en la cinematografía.

Hollywood y algunos productores independientes han rodado películas acerca de este asesinato político, el más impactante y mediático del siglo XX. Entre ellas destaca un filme experimental de Andy Warhol, *Since* (1966), en el que critica la forma en que los medios de comunicación enfrentaron este suceso histórico.

Luego vendrá *Executive Action* (1973), dirigida por David Miller y protagonizada por Burt Lancaster, coescrita por Donald Trumbo, Donald Freed y Mark Lane, autor del libro *Rush to Judgment*, donde por primera vez es expuesta la teoría de complot, desechando la versión oficial de la Comisión Warren. Y, unos años después, *Winter Kills* (1979), de William Richert, comedia negra con un reparto en que figuran Jeff Bridges, John Huston, Anthony Perkins, Eli Wallach, Richard Boone y Toshirō Mifune.

Con su realización *Rudy* (1992), John Mackenzie se enfoca en Jack Rudy, el dueño de clubes nocturnos que asesinó a Lee Harvey Oswald. Ese mismo año, *Love Field*, de Jonathan Kaplan, narra desde el punto de vista de una ama de casa, interpretada por Michelle Pfeiffer, el impacto que en la gente corriente causó la muerte del presidente.

Inspirado en este magnicidio, el filme francés *L...*



▲ John F. Kennedy y su esposa Jacqueline a minutos de su arribo a Dallas el 22 de noviembre de 1963.

comme Icare (1979), de Henri Verneuil y protagonizado por Yves Montand, cuenta el asesinato del presidente de una república ficticia, herido mortalmente por un desequilibrado llamado Daslow, anagrama de Oswald, quien le dispara desde la azotea de un edificio y luego se suicida. Mientras que *Parkland*, de Peter Landesman (2013), narra los eventos que ocurrieron en el Hospital Memorial de Parkland, después del asesinato de Kennedy.

Más allá de la ficción, hay un filme casero que ha atraído las miradas desde que se conoció su existencia: se trata de los 30 segundos que el día del asesinato filmó el fotógrafo amateur Abraham Zapruder, con su cámara de mano, una Zoomatic de la emblemática Bell & Howell, desde un pedestal de cemento, muy cerca del lugar por donde pasó la comitiva al momento de los disparos, y que muestra el preciso momento del atentado. Por ello, fue parte del juicio contra Oswald y el gobierno de Estados Unidos pagó 16 millones de dólares para resguardarlo en el Archivo Nacional de ese país. Es considerado el primer acontecimiento histórico filmado de forma amateur (<https://www.youtube.com/watch?v=C7rLYh52fPE>).

Por parecernos antagónicos en su tratamiento cinematográfico y narrativo, hemos separado dos filmes más, en los que nos detendremos: *JFK* (1991), de Oliver Stone, y *Jackie* (2016), de Pablo Larraín; el primero, por tratarse de un filme de corte abiertamente ideológico que apuesta por una de las interpretaciones no oficiales del caso, y el segundo, porque se adentra en la intimidad del personaje secundario del drama: la popular esposa que, en segundos, se transforma en una viuda sobre la que caen los ojos del mundo occidental.



▲ Escena del filme *Executive Action* (David Miller, 1973).



▲ Jeff Bridges recibe instrucciones de William Richert durante la filmación de *Winter Kills*. Imagen: www.williamrichertfilms.com.

JFK (Oliver Stone, 1991)

“Pienso que *JFK* cuestiona los conceptos de la realidad y de la historia. Es una película que discurre también sobre nuestra relación con la historia. Cualquiera puede tergiversar la realidad. Los medios, el poder de un gobierno, el ojo de una cámara son capaces de ello (...). En el caso del asesinato de Kennedy, basta con echar un vistazo a la película de Zapruder para darse cuenta hasta qué punto algunas evidencias saltan a la vista. Todo es visible al ojo desnudo” (Oliver Stone)⁽¹⁾.

Coescrito por Stone y Zachary Sklar, basado en los libros de investigación *On the Trail of the Assassins*, del propio juez Jim Garrison, y *Crossfire: the Plot that Killed Kennedy*, de Jim Marrs, *JFK* es, desde el punto de vista de su director, un relato contra el mito de las investigaciones originales que dieron por único culpable a Lee H. Oswald, quien fue, a su vez, asesinado por el empresario Jack Ruby.

Durante más de tres horas, Stone narra cómo el juez de Nueva Orleans, Jim Garrison (interpretado por Kevin Costner), cuestiona el informe de la Comisión Warren y decide investigar los errores garrafales cometidos en dicha investigación para preguntarse quiénes fueron los culpables de este asesinato, pues no le convence la idea de un asesino que actuara en solitario.

El filme comienza con imágenes de archivo en blanco y negro que muestran el contexto político de los años 60, como la situación con Cuba y Fidel Castro, y la guerra de Vietnam. Otras, en colores, presentan la vida familiar del mandatario. También incluye las imágenes de Abraham Zapruder quien, como ya fue dicho, estuvo entre el público aquel día y cuyo rodaje fue pieza clave en la investigación.

En el filme –como en la realidad– el juez comienza su propia búsqueda motivado por un deber de justicia y veracidad. Garrison encarna al hombre de virtud, al

idealista patriota estadounidense que desea el bienestar de su país, el restablecimiento de la verdad. Entre los aspectos que investiga están la falta de seguridad en el trayecto del coche que llevaba a las autoridades por la ciudad de Dallas y la trayectoria de las balas con respecto a las heridas que poseía el cuerpo, y llama “la bala mágica” a la teoría de que sólo una de las tres balas hirió tanto a Kennedy como a John B. Conally Jr., el alcalde de Texas que iba también en el auto descapotable. Su conclusión, basado en ello y en que Oswald no era un tirador de élite, es que hubo más de un hombre tras los disparos.

Poco a poco, reúne testimonios que dan cuenta de que Lee H. Oswald, exmarine, formaba parte de una red organizada de anticastristas, compuesta por mafiosos y cubanos en el exilio, dirigida por la CIA. Acusa al presidente Lyndon B. Johnson, quien asumió luego del magnicidio, de haber complotado contra Kennedy, por considerarlo un problema para el negocio de armas, ya que pensaba retirar progresivamente las tropas de Vietnam.

Con esos elementos, más otros tantos, Stone creó una película polémica, logrando relatar satisfactoriamente la teoría de conspiración expuesta por el magistrado. Por ello fue muy criticado por algunos, incluyendo a Jack Valenti, consejero del expresidente Johnson, quien lo acusó de hacer un filme “propagandista”, al estilo de Leni Riefenstahl, la cineasta de la Alemania nazi. A ello, Stone respondió en una entrevista:

“Es un comentario irresponsable de parte de Jack Valenti. No soy un propagandista (...), soy un artista, soy alguien que piensa con toda independencia. Estoy convencido de que Kennedy fue asesinado por el Estado de una manera u otra. Y de que le han mentido al pueblo de Estados Unidos sobre este asesinato. Pienso además, muy sinceramente, que esta nebulosa que rodea al crimen de Kennedy daña a nuestro país”⁽²⁾.



(1) Boulenger, Gilles. *Le petit livre de Oliver Stone*. Editorial Cinéditions, París, 1997, pág. 90.

(2) *Ibid*, pág. 93.

Jackie (Pablo Larraín, 2016)

Aunque, en un principio, el guion escrito por Noah Oppenheim (ganador del premio al Mejor Guion en el Festival de Venecia, en 2016), estuvo en manos del director Darren Aronofsky (*El cisne negro*) éste lo derivó al cineasta chileno Pablo Larraín, quien aceptó el desafío.

Jackie cuenta los días posteriores al asesinato de Kennedy mostrando a una mujer elegante y con mucha templanza, y a la vez, a una viuda que sufre, se deprime y por momentos se siente desesperada, sin saber cómo enfrentar su nueva vida junto a sus pequeños hijos.

El hilo conductor de la narración es la entrevista que un periodista hace a Jacqueline Kennedy –interpretada por Natalie Portman (nominada a los Oscar como mejor actriz por este rol)– quien lleva pocos días de duelo. El relato combina escenas en blanco y negro, que resultan en imágenes más fidedignas, y *flash-backs* recurrentes que dan cuenta de su vida de primera dama y de sus recuerdos

sobre el atentado, momentos en los que su voz se quiebra.

Larraín propone una mujer diferente a la del imaginario colectivo que sólo ve en ella un ícono de la elegancia de los años 60, siempre vestida por famosos estilistas, que súbitamente pasa a ser la viuda más famosa del mundo. Aquí se la muestra desde una arista menos glamorosa, pues Oppenheim escogió preguntarse sobre su vida y su duelo, sobre su reacción ante las presiones del personal de protocolo y seguridad, y a las de un país que la seguía en cada aparición en la prensa. El realizador chileno apostó por exponer el trágico destino de la mujer en sus dimensiones íntima y emotiva, según señala Oppenheim:

“No me tomó mucho tiempo escribir el primer borrador del guion, sólo unas pocas semanas en realidad. Había estado leyendo sobre el tema toda mi vida e hice un esfuerzo final de investigación antes de empezar a escribir. Después de ese primer borrador, una vez que Pablo [Larraín] se unió al proyecto, me empujó a profundizar en la verdad emocional de su experiencia”⁽³⁾.



Un fanático detrás del crimen

Dado que muchos magnicidios son obra de fanáticos, es bueno aclarar que ese término encuentra su origen en la forma latina *fanaticus* proveniente de *fanum* que significa ‘culto’ o ‘templo’. El mito cuenta que, movido por un delirio sagrado, un sacerdote de la diosa Belona (diosa de la guerra de cuyo nombre deriva *bellum* y de éste ‘bélico’) se mutila y vierte su sangre. Belona es asimilada a Cibeles, diosa madre del suelo, la patria y la guerra, y es la que trastorna a su servidor; el semidió Atis, quien se emascula.

Por analogía, la figura de la automutilación se convierte en la idea de este ser fanático, desequilibrado que, poseído por la “furia divina”, mutilará también a los otros, pues cree estar llamado a encarnar los mandamientos de la patria, lo divino, el Estado o la causa de un pueblo.

Así resultaron asesinados Indira Gandhi, Mahatma Gandhi y Anwar el-Sadat, por citar algunos. Por otra parte, no son pocos los intentos de magnicidio fracasados por un buen trabajo de inteligencia política, por falta de preparación o porque la llamada suerte lo quiso así. Entre estos casos están los del exmandatario cubano Fidel Castro, a quien la CIA intentó asesinar numerosas veces, el de Ronald Reagan y el del papa Juan Pablo II.

(3) Noah Oppenheim: *el hombre detrás de la historia de Jackie*, en Revista Paula, 17 de noviembre de 2016. Artículo de Pilar Navarrete.

Jack el Destripador, entre el mito y la realidad

Por Patricia Parga-Vega

Normalmente, los asesinos en serie son descritos como seres insensibles, privados de toda humanidad, verdaderos “ogros” o “monstruos”. Sin embargo, y a pesar de la atrocidad de sus crímenes, estos individuos lejos de ser locos, cargan con una experiencia de vida donde a menudo se encuentran los orígenes de su camino delictual⁽¹⁾. AguaTinta se sumerge en la historia de uno de los más famosos criminales, aunque no el más cruel, el asesino en serie londinense llamado Jack el Destripador, quien, desde su aparición en los registros de Scotland Yard, se transformó en objeto de una inagotable y macabra fascinación en Inglaterra y allende los mares; un personaje que ha sido inspiración de obras literarias, teatrales, cinematográficas, musicales y de investigación psicosocial.

Durante el transcurso del otoño de 1888, cinco prostitutas fueron degolladas y salvajemente mutiladas en el barrio de Whitechapel, al este de la ciudad de Londres. Un autodenominado “Jack, el Destripador” se atribuía dichos crímenes enviando cartas a la prensa, sembrando el terror y convirtiéndose en el principal interés de la crónica de la época. El enigma sobre la verdadera identidad de este asesino va a perdurar durante más de cien años, fascinando a las generaciones de *riperólogos* (por *ripper*, ‘destripador’ en inglés) y alimentando las teorías más excéntricas. No menos de 167 sospechosos fueron detenidos durante la investigación, entre los cuales figuran Lewis Carroll, el mismísimo nieto de la Reina Victoria y el pintor Walter Sickert⁽²⁾. Todo ello, hasta que el 7 de septiembre del año 2014, el periódico Daily Mail publica un impactante titular: “Descubren quién fue Jack el Destripador a partir de pruebas de ADN. El misterio se levanta 126 años después de los hechos”⁽³⁾.

Un poco de historia

El apogeo del Imperio Británico así como de su Revolución Industrial está consignado en plena Época Victoriana de Gran Bretaña. Aunque por lo general se utiliza esta denominación para referir al período de mandato de la reina Victoria (1837-1901), los historiadores aún debaten si su inicio es realmente la promulgación del Acta de Reforma de 1832, etapa que fue precedida por la Regencia y termina con la muerte de la soberana.

“La reina Victoria tuvo el reinado más largo en la historia de los monarcas británicos [superada en febrero de 2017 por la Reina Isabel II] y los cambios culturales, políticos, económicos, industriales y científicos que

sucedieron durante su reinado fueron notables. Cuando Victoria ascendió al trono, Inglaterra era esencialmente agraria y rural; a su muerte, el país se encontraba altamente industrializado y estaba conectado por una red de ferrocarril en expansión. Tal transición no fue suave, como tampoco estuvieron libres de incidentes las décadas anteriores. Los primeros decenios del reinado de Victoria fueron testigos de una serie de epidemias (con mayor impacto el tifo y el cólera), fallos en la producción de grano y colapsos económicos. Hubo disturbios por el derecho al voto y la derogación de las Leyes del Maíz, que habían sido creadas para proteger la agricultura inglesa durante las Guerras Napoleónicas al comienzo del siglo XIX⁽⁴⁾.

A mediados del siglo XIX, los principales distritos londinenses, entre ellos East End, donde se encuentra el barrio Whitechapel, estaban sobrepoblados a causa del flujo de inmigrantes irlandeses, y la llegada, a partir de 1882, de refugiados judíos de Europa del Este y de la Rusia Imperial. Esta situación repercutió en el decaimiento del empleo y por tanto en la calidad de vida, aumentando una clase baja duramente empobrecida, el crimen y la violencia, el alcoholismo y la prostitución. De acuerdo a estimaciones de la Policía Metropolitana de Londres, Scotland Yard, en octubre de 1888 había 62 burdeles y 1200 prostitutas sólo en las pocas calles que conforman el barrio de Whitechapel. El malestar social se constataba a través de las manifestaciones y protestas por la situación económica entre 1886 y 1890, entre las cuales sobresalió el llamado Domingo Sangriento de 1887⁽⁵⁾.

Para simplificar el escenario y poder sumergirse en el ambiente terrorífico de la época de Jack el Destripador, es necesario comprender que al final del siglo XIX, Londres se

divide en dos partes: al oeste del río Támesis, la población más pudiente que vive en la prosperidad, mientras que toda la miseria se concentra al este. Allí se encuentra Whitechapel, barrio de mala fama debido al hambre, la enfermedad, el alcoholismo y la prostitución reinantes, pero también por su cercanía a teatros y establecimientos de ocio masculino, desde burdeles hasta locales de venta de alcohol y espectáculos eróticos muchas veces protagonizados por menores de edad. Los policías sólo se aventuraban a hacer sus rondas de seguridad o intervenir en un incidente en grupos de cuatro.

Los asesinatos en serie de prostitutas

En el verano de 1888, el pánico, estupor e indignación se apoderaron de Londres y de todo el Reino Unido al enterarse por los periódicos del sadismo y crueldad de que fue capaz un solo hombre. La época victoriana asistía a la primera mediatización de un asesino en serie. Pese a que la muerte violenta de prostitutas era algo corriente, la brutalidad de los crímenes sorprendió incluso a los más insensibles. Aunque no había certeza de que todos hubieran sido obra de una misma persona, cinco de ellos compartían varios elementos: cortes en la garganta de la víctima, mutilaciones en las áreas genital y abdominal, extirpación de órganos y desfiguración del rostro.

Dentro de los llamados asesinatos de Whitechapel, destacan los de las cinco víctimas canónicas, llamados así por su patrón común. Todas eran prostitutas a las que el atacante extrajo algunos de sus órganos sexuales, como el útero o la vagina. Este aspecto es al que menos atención se ha prestado en la multitud de publicaciones que expertos en criminología y otros autoproclamados *riperólogos* han publicado en diversas casas editoriales del planeta, que prefieren concentrarse en la investigación –evidentemente incompleta–, pero sobre todo en las teorías en torno a la identidad del agresor, abasteciendo así la máquina de fantasías.

Jack el Destripador no fue el primer asesino serial, lo inédito estaba en la cobertura mediática dada a su accionar. Ello gracias a las reformas fiscales aprobadas durante 1850 que favorecieron la distribución masiva de rotativos a bajo precio, lo que implicó un mayor auge para periódicos y revistas, entre las que destacaba la *Illustrated Police News*, cuyos esfuerzos se encauzaron en dar publicidad al homicida⁽⁶⁾.

Las víctimas del Destripador fueron mujeres de unos cuarenta años, excepto la última, de 25 años. Todas habían estado casadas y eran madres, pero a causa de su separación o viudez debían prostituirse para ganar el sustento y se veían obligadas a buscar clientes en las calles de Whitechapel, lo que las convertía en presas fáciles.

La primera muerte fue la de Mary Ann Nichols, cuyo cadáver fue encontrado en la madrugada del 31 de agosto y evidenciaba el empleo de dos cuchillos que bien podían ser instrumentos quirúrgicos, lo que hizo pensar a algunos que el agresor era un médico. Annie Chapman, por su parte, fue asesinada el 8 de septiembre, su cuerpo había sido minuciosamente destripado y presentaba un corte en la tráquea. El 30 del mismo mes, muere de forma brutal, Elizabeth Stride. Su cabeza estaba casi completamente separada del cuerpo, sin embargo no fue destripada,



▲ Imagen del filme *From Hell* (2001, Albert y Allen Hugues). Archivos del 7eArt.

supuestamente porque el asesino se vio interrumpido por la llegada de un testigo. Furioso por no poder terminar su trabajo, se vengó atacando a una segunda mujer esa misma noche.

Es así como el cadáver de Catherine Eddowes fue hallado con la nariz mutilada, degollada y abierta en canal desde la vagina al esternón. Su homicida le extrajo el útero que ocupaba un feto. Al cadáver también le faltaba un riñón que más tarde fue enviado al comisionado Mr. Lusk. Fue la muerte de ambas mujeres (Eddowes y Stride) lo que causó en la ciudad de Londres un pánico mayor, porque era la primera vez que se sabía de dos ataques en una noche. Se comentaba que el asesino llevaba los cuchillos en una bolsa de cuero negra, por lo que la policía se refería a él como Mandil de Cuero, y, en cuanto a los conocimientos en medicina que se le atribuían, eran una opinión compartida por cirujanos que intervinieron en las investigaciones judiciales. Hubo quienes aseguraban que se trataba de un famoso médico que vengaba la muerte de su hijo, quien habría contraído una enfermedad producto de su contacto con prostitutas, e incluso se dijo que el asesino podía ser algún miembro de la familia real.

El 28 de septiembre, la Agencia Estatal de noticias recibió una nota firmada por el homicida: “Odio a las prostitutas y seguiré destripándolas hasta que me canse”.

Mary Jane Kelly fue asesinada el 9 de noviembre. Su cadáver fue encontrado en la habitación que alquilaba en el número 13 de la calle Miller’s Court, sobre la cama tendida, boca abajo, desnuda y con las orejas, la nariz y los senos arrancados.

(1) Holmes ST, Tewksbury R, Holmes RM. *Síndrome de Identidad Fracturada: Una nueva teoría sobre asesinos en serie*. Diario de Justicia Contemporánea criminal. Universidad de Louisville, 1999.

(2) https://es.wikipedia.org/wiki/Walter_Richard_Sickert

(3) <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2746321/Jack-Ripper-unmasked-How-amateur-sleuth-used-DNA-breakthrough-identify-Britains-notorious-criminal-126-years-string-terrible-murders.html>

(4) Grimaldi Herrera, C. *Doble moral en la época victoriana: puritanismo y prostitución. Jack el Destripador*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, noviembre de 2009, www.eumed.net/rev/cccss/06/cgh7.htm.

(5) Bloody Sunday (Domingo sangriento). Violenta dispersión hecha por la policía montada a obreros que manifestaban por mejores condiciones de vida y contra la política de Irlanda, en el Trafalgar Square de Londres, el domingo 13 de noviembre de 1887.

(6) Curtis, Lewis Perry. *Jack The Ripper & The London Press*. Yale University Press, 2001.

Las cartas

La policía enfrenta no pocas dificultades para ver claro en este asunto y recibe decenas de cartas al día, supuestamente escritas por el asesino. En realidad, sólo algunas de ellas serían autógrafas, las otras habrían sido escritas por bromistas deseosos de divertirse revolviendo las pistas de los policías. Se sospecha que incluso algunas habrían sido redactadas por periodistas que buscaban material para publicar en sus artículos... ¡Difícil dilucidar todo eso!

Sin embargo, la agencia de prensa Central News Agency de Londres, recibe un mensaje anónimo el 25 de septiembre de 1888, firmado con el sobrenombre de Jack the Ripper (Jack el Destripador). A este mensaje se le conocerá como *Dear Boss* (*Querido Jefe*) y su emisor afirma ser el autor de las muertes de agosto de ese año en el East End londinense. La misiva, rápidamente transmitida a Scotland Yard el 29 de septiembre, fue luego objeto de diversas publicaciones en la prensa. Está dirigida a un destinatario desconocido, apodado como *Boss*, que bien podría ser el director de la Central News Agency. Fue escrita con tinta roja y tiene varias faltas de ortografía. Su contenido es:

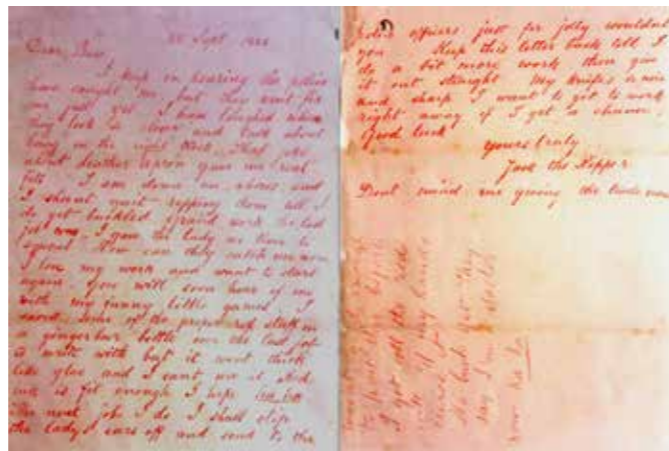
"Querido Jefe: Constantemente oigo que la policía me ha atrapado, pero no me echarán mano todavía. Me he reído cuando parecen tan listos y dicen que están tras la pista correcta. Ese chiste sobre Mandil de Cuero me hizo partir de risa. Odio a las putas y no dejaré de destriparlas hasta que me harte. El último fue un trabajo grandioso. No le di tiempo a la señora ni de chillar. ¿Cómo me atraparán ahora? Me encanta mi trabajo y quiero empezar de nuevo si tengo la oportunidad. Pronto oirán hablar de mí y de mis divertidos jueguecitos. Guardé algo de la sustancia roja en una botella de cerveza de jengibre para escribir, pero se puso tan espesa como la cola y no la pude usar. La tinta roja servirá igual, espero, jaja. En el próximo trabajo le cortaré las orejas a la dama y las enviaré a la policía para divertirme. Guarden esta carta en secreto hasta que haya hecho un poco más de trabajo y después publíquenla sin rodeos. Mi cuchillo es tan bonito y afilado que quisiera ponerme a trabajar ahora mismo si tengo la ocasión. Buena suerte. Sinceramente suyo, "Jack el Destripador".

Y en una especie de *post scriptum* dispuesto verticalmente, el redactor del comunicado se mofaba:

"No se molesten si les doy mi nombre profesional. No estaba bastante bien para enviar esto antes de quitarme toda la tinta roja de las manos. Maldita sea. No ha habido suerte todavía, ahora dicen que soy médico, jaja"⁽⁷⁾.

Tres días después de la recepción de la carta en la Central News Agency, el cuerpo de Catherine Eddowes fue encontrado mutilado, con una de sus orejas efectivamente cercenada, pero ésta jamás fue enviada a la policía. La importancia de esta carta está dada por que el autor se identifica como Jack el Destripador. A partir de entonces la carta adquirió gran relevancia y fue reproducida por la prensa, con la esperanza de que alguien reconociera la letra.

El 1 de octubre, fecha del sello de correos, la Central News Agency recibió la postal *Saucy Jacky* (Jacky el descarado). La caligrafía y el tono eran similares a los de la carta *Querido Jefe*, en ella el autor aseguraba que dos



▲ *Dear Boss*, patrimonio del Museo del Crimen, también conocido como Museo Negro, de Scotland Yard, en la ciudad de Londres.

víctimas más habían sido asesinadas en sitios cercanos entre sí, y calificaba el homicidio como "un doble evento", supuestamente en alusión a las muertes de Stride y Eddowes. Sin embargo, el documento fue enviado más de 24 horas después de las muertes, cuando ya los medios informaban a la población lo sucedido.

La postal decía:

"Cuando le pasé el dato no lo hice en clave, querido Jefe, mañana tendrá noticias sobre el trabajo de Saucy Jacky; esta vez un doble evento. La primera de ellas chilló un poco y no pude terminar. No tuve tiempo de quitarle las orejas para la policía. Gracias por no haber divulgado mi última carta hasta que me pusiera a trabajar de nuevo. "Jack el Destripador".

Con posterioridad a los asesinatos de 1888, el original de la postal *Saucy Jacky* desapareció de los archivos policiales.

El presidente del Comité de Vigilancia de Whitechapel, George Lusk, recibió la carta *From Hell* (*Desde el infierno*) el 16 de octubre. La carta venía en una pequeña caja que también contenía la mitad de un riñón preservado en etanol y el autor aseguraba que se había comido el resto del órgano frito. Aunque algunas fuentes dedujeron que el riñón pertenecía a Eddowes, cuyo cadáver carecía de él, otras referencias concluyeron que se trataba solamente de una broma macabra. Sin embargo, tras el examen realizado al riñón por el cirujano inglés Thomas Openshaw, éste determinó que el órgano sí era humano y que efectivamente provenía del costado izquierdo de la víctima. Días más tarde el cirujano recibía una carta escrita por el asesino.

Traducción de la carta *From Hell*:

"Mr. Lusk:

"Señor, os envió la mitad del riñón que tomé de una mujer; la preservé para vosotros. La otra pieza la freí y la comí, fue muy agradable. Quizá os envíe el ensangrentado cuchillo que lo sacó si sólo aguardáis un poco más.

"Atrapadme cuando podáis".

Sólo las tres cartas reproducidas más arriba fueron consideradas como verdaderas por la policía, tras el análisis de diferentes aspectos, y se conservan en el apartado dedicado a Jack el Destripador del Museo del Crimen (Museo Negro) de Londres, a excepción del original de la misiva



▲ *Saucy Jacky*, facsimil de la postal.

Desde el infierno que fue extraviada. Lo mismo ocurrió con el riñón que la acompañó y con otros artículos del caso: se perdieron, pese a su preservación en los archivos policiales.

Sir Charles Warren, Jefe de Scotland Yard, fue acusado por la prensa y la población de no poner suficientes medios para solucionar el caso. Entre el centenar de sospechosos interrogados había un carnicero judío, un barbero polonés, un abogado, un cirujano, un responsable de pompas fúnebres, un marino alemán y varios otros. Es increíble la cantidad de sospechosos en los que luego alguien creyó identificar al homicida. En una de las últimas investigaciones realizada por el periodista francés Michel Moatti y publicada en su novela histórica *Retorno a Whitechapel* (2013), Jack el Destripador es John McCarthy, propietario del inmueble donde vivía Mary Jane Kelly. Otras teorías, elaboradas años después de cometidos los crímenes, pueden parecer más o menos convincentes, pero ninguna de ellas ha sido probada fehacientemente. Hay quienes piensan que Jack sólo asesinó a una o dos de las mujeres y no a las cinco que se le atribuyen. Esta hipótesis es bastante lógica si se piensa en la reputación de Whitechapel. Otros van más lejos señalando que todo fue un muy bien logrado montaje de marketing y que las cinco muertes no guardan relación entre sí.

Curiosamente, el fenómeno de la llamada prensa *people* es propio de la sociedad británica, donde aún hoy el pueblo sigue siendo proclive a la prensa de escándalo, también llamada prensa del corazón, que se publica a diario y es de bajo costo. Algunos medios prosperan desde los tiempos de Jack el Destripador (*The People*, 1881; *Daily Mail*, 1896; *Daily Express*, 1900; *The Daily Mirror*, 1903; *Sunday*, 1915; *The Sun*, 1964). En Alemania o Francia, en cambio, existen revistas populares, pero ningún diario, y las observaciones suelen ser menos virulentas, más próximas al registro esperado de un medio informativo.

Las mujeres en la Época Victoriana

En toda esta historia de horror, las mujeres han sido las grandes ausentes y, por tanto, las principales afectadas. Su sexualidad aterrorizaba al Albión de la reina Victoria, donde se aconsejaba a las jóvenes esposas asustadas por las violaciones de sus maridos "que cerraran los ojos y pensarán en Inglaterra". Las heroínas de ficción del siglo XIX de reprochable pasado sexual, como Nancy la prostituta de *Oliver Twist*, inevitablemente morían en medio de atroces

sufrimientos. Todo eso no impidió que Londres acabara convertido en un burdel gigante, propicio a los tráfico en toda clase.

En 1885, un periodista de la Pall Mall Gaceta reveló, en un impresionante reportaje, el monumental tráfico de niños en que las élites victorianas se hallaban implicadas, lo que impulsó al cuerpo legislador a elevar la mayoría sexual de las niñas de los 13 a los 16 años. Londres era llamado "*the whoreshop of the world*" (el burdel del mundo).

La *riperóloga* francesa Sophie Herfort publicó una obra sobre el tema, *Jack el Destripador desmascarado*, donde revela como su sospechoso a un policía de Scotland Yard llamado Melville Macnaghten. Herfort explica haber abordado poco la cuestión de la misoginia del asesino en su libro, en particular porque, según señala, el editor "prefería que me concentrara en la investigación". Con todo, reconoce que, en este asunto, el contexto dista mucho de ser un simple aspecto decorativo. En 1888, las mutilaciones femeninas eran corrientes en Londres. Las histerectomías eran una forma de control de la natalidad y se practicaba de buen grado la escisión para aliviar a las mujeres de esta enfermedad femenina que era la histeria o para paliar los períodos menstruales dolorosos. Si una mujer sufría de síntomas de depresión, fatiga, o un apetito sexual juzgado desproporcionado, la única respuesta era la ablación del clítoris.

En su libro *The Age of Sexcrime*, Jane Caputi, historiadora y docente en la Florida Atlantic University, interpreta los crímenes del Destripador como una suerte de *backlash* (contragolpe) misógino, un golpe antimujeres, un resurgimiento del orden patriarcal ante la condición femenina que, muy lentamente, avanza hacia el camino de la emancipación. Las víctimas destrozadas serán las cabezas de turco de una sociedad en proceso de cambio ineludible. De ahí la intensa mediatización de los crímenes, tan atroces como espectaculares. El cuerpo de la prostituta, considerado como un simple bien de consumo, es reducido a pedazos tras su muerte y se expone a la mirada inevitablemente horrorizada del público. En primer lugar, el cadáver se encuentra en la calle, luego se fotografía y estas imágenes son difundidas profusamente por la prensa, que se deleita informando a sus lectores algunos detalles insoportables, como los intestinos de Mary Jane Kelly depositados por el asesino sobre su mesa de noche. Incluso hoy se puede ver, con un simple clic en Wikipedia, las fotografías forenses de Mary Jane Kelly, Annie Chapman, Catherine Eddowes, Isabel Stride, Mary Ann Nichols. La sociedad de la época se estremece, se preocupa, enloquece, pero luego los crímenes se detienen y la vida se reanuda.

"Jack, se ha vuelto un 'ícono cultural', un héroe pop"⁽⁸⁾, señala Caputi. Lo más triste de todo esto es que ningún homenaje o reconocimiento a las víctimas ha sido realizado en Inglaterra hasta el día de hoy, mientras que, en cambio, multitud de documentales, libros sensacionalistas y otra serie de manifestaciones han sido consagradas al hombre que destrozaba mujeres y de quien nada se sabe a ciencia cierta.

(7) Pombo, Gabriel Antonio. *Jack el Destripador: La leyenda continúa* (2010), págs. 344-345.

(8) Caputi, Jane. *The Age of Sexcrime*. UW Press, Londres, 2000.

El Nordic Noir. Fascinación por el crimen o la serpiente en el paraíso

Por Jorge Calvo

Aún permanece en la retina de los lectores el recuerdo de la trilogía *Millennium*, del periodista y novelista sueco Stieg Larsson, que hace pocos años disparó los *rankings* de venta a la estratosfera. Para muchos era difícil de comprender, pero el fenómeno de la novela policial escandinava se apoderaba de los mercados de lectura. Esto se veía venir cuando un par de décadas atrás el nombre de Henning Mankell y su *alter ego* Kurt Wallander preludivieron el advenimiento de un nuevo tipo de novela policial. En el pasado quedaban los rebuscados acertijos y los detectives buenos para beber, fumar y soltar puñetazos. Tanto los crímenes como la investigación adquirían una dimensión real y humana a la altura de seres ordinarios, que, además, vivían en el seno de una sociedad que comenzaba a considerarse el paraíso del bienestar.

Tanto Larsson como Mankell han partido, pero dejaron inquietantes seguidores como el danés Jussi Adler Olsen, creador del Departamento Q y del inspector Carl Mørck; el islandés Arnaldur Indridason, que con *La mujer verde* ya ha dicho demasiado, o el prolífico y despiadado Jo Nesbo, un noruego de recursos incuestionables. En la misma Suecia, donde se podría nombrar a varios, agregaré dos nombres que considero excelentes, Hakan Nesser, autor de *La mujer del lunar*, y Jan Arndt, que, bajo el seudónimo de Arne Dahl, irrumpió con una serie de novelas que han sido llevadas a la pantalla chica y se ha convertido en uno de los escritores más vendidos, no sólo en el género, sino en todo el espectro literario.

Los autores del llamado Nordic Noir han provocado un nuevo *boom* literario introduciendo personajes, como la deliciosa hacker Lizbeth Salander de la trilogía *Millennium*, el inspector Kurt Wallander, hijo literario de Henning Mankell, o Carl Mørck, en Copenhague, y se han vuelto más populares que un Sherlock Holmes o un James Bond. Entonces resulta necesario precisar que este fenómeno no es producto del azar ni de la casualidad. Tampoco se relaciona con milagros u oscuros maleficios.

Un reciente artículo de Le Monde Diplomatique, sobre el declive que viene experimentando la venta de libros en las últimas décadas, establece que, mientras en todos los géneros se observa una disminución sostenida de la demanda, el único que aumenta sin cesar sus ventas es el policial.

Sucede que hasta hace muy poco se consideraba a la novela policial como un subgénero literario, una suerte de pariente pobre, una advenediza en el mundo de las letras. Sin embargo, la estadística muestra que la llamada Novela Negra se alza hoy como triunfadora en el consumo mundial de libros.

Y en una posición de privilegio encontramos una constelación de autores escandinavos. Las causas de esta irrupción son tan diversas como la profundidad de sus raíces que se afincan en ámbitos tan disímiles como la sicología, la cultura del bienestar y el fin de la guerra fría.

Breve paseo por el género policial

Poe y Conan Doyle inauguran el género y son los primeros escritores en invitar al lector a recorrer las lúgubres y húmedas callejuelas del crimen. Corrían los días en que Jack el Destripador, oculto bajo un zaguán, observaba al erudito Sherlock Holmes y al siempre cordial Watson descender de un elegante carruaje para ingresar a una mansión victoriana, discutiendo sobre oscuras y perversas motivaciones, incubadas por audaces sujetos que habían pasado tiempo en el trópico o en la remota india y conocían de venenos exóticos y fulminantes como el *Conium maculatum*, también llamado cicuta, que se empleó para asesinar a Sócrates, o la *Strychnos toxifera*, o *curare*, en la que los indígenas untaban sus flechas.

Desde aquellos días, la novela de detectives, que se ocupó fundamentalmente de “resolver el misterio de la habitación cerrada”, ha pasado por la mano de autores de la talla de George Simenon, Patricia Highsmith, Umberto Eco y Agatha Christie y ha introducido una serie de inolvidables investigadores: el Inspector Maigret, el belga del bigotito hirsuto; Monsieur Poirot, y la siempre curiosa e inefable Sra. Marple. En síntesis, estos autores construían laboriosamente un enigma y desafiaban al lector a competir con el detective en la resolución del crimen perfecto. Pero, así y todo, caía en la categoría de subgénero, no considerada *literatura* por no apuntar a la construcción de aquello que los eruditos alemanes llamaron *weltanschauung* (cosmovisión de la realidad).

Cuando, en las décadas de 1920 y 1930, el género languidecía, experimenta una significativa revitalización de la mano de autores como Dashiell Hammett (*Cosecha*

roja) y Raymond Chandler (*Un largo adiós*), considerado el verdadero creador del género policial. Era la época de la Ley Seca en EE.UU., que posibilitó el nacimiento de pandillas gansteriles dedicadas al contrabando de alcohol.

Por aquel tiempo, Chandler escribió un artículo titulado *El simple arte de matar*, donde sostiene: “Hammett sacó el crimen del jarrón veneciano y lo arrojó al callejón; no necesita seguir ahí para siempre, pero fue una buena idea... Hammett devolvió el crimen a la clase de gente que lo hace por un motivo, no sólo para proporcionar un cadáver, y con los medios al alcance, no con pistolas de duelo talladas a mano, *curare* o peces tropicales. Llevó al papel a esa gente tal como es, y la hizo hablar y pensar en la lengua que usa habitualmente con esos propósitos (...). Fue parco, frugal, duro, pero hizo una y otra vez lo que sólo los mejores escritores pueden hacer. Escribió escenas que parecía como si nunca hubieran sido escritas antes”.

Estos narradores introducen a detectives como Sam Spade y Philip Marlowe, que son seres de la periferia, del arrabal, deambulan en los bajos fondos y se internan en circuitos periféricos. Se codean con la hez de la sociedad, con fulanos de mala catadura y moral ambigua o dudosa, y el protagonista (el héroe) consigue sobrevivir gracias a un elemental código de honor. Nace el *hard boiled* o novela negra. El rey Humphrey Bogart encarna a estos detectives en el cinematógrafo y los hace famosos.

Llega entonces la Segunda Guerra Mundial y aparecen sobre el tapete los crímenes en masa.

La postguerra y la sociedad de bienestar

Al concluir la guerra, con Europa central reducida a escombros, en Escandinavia, especialmente en Suecia, se vive un clima diferente, se respira futuro. Los adelantos tecnológicos y el advenimiento de una sociedad mejor impregnan el ambiente. Apenas en un par de décadas los gobiernos socialdemócratas han conseguido satisfacer ciertas necesidades esenciales y las luce con orgullo: en primer lugar, paz –más de 150 años sin participar en un conflicto bélico–, pero también bienestar económico, sindicatos robustos, la emancipación de la mujer, el amor libre “a la sueca”, el nudismo y el culto a la belleza. Es el único país sobre el planeta donde se imparte instrucción sexual a niños de siete años. Son un emblema del progreso e imponen el concepto de *sociedad de bienestar*. El mundo los mira como el edén. En poco tiempo, Suecia transita de una estructura social agrícola a una sociedad moderna e industrializada, cuyo sistema político se basa en las libertades públicas y la igualdad de oportunidades. Pero todo paraíso tiene su serpiente. Ya entonces se hablaba de problemas, juventud desadaptada, rebeldía o alcoholismo. Según el realizador Ingmar Bergman, Suecia estaba espiritualmente subdesarrollada.

Los precursores del policial nórdico Per Wahlöö y Maj Sjöwall

Per Wahlöö y Maj Sjöwall, un matrimonio que escribe a cuatro manos, se instala en la base del actual éxito del policial escandinavo. Discuten tramas y personajes, y su posición política comunista los lleva a desarrollar una visión crítica de la sociedad. El crimen es el recurso para poner el idílico modelo sueco delante del espejo y evidenciar sus contradicciones. Wahlöö y Sjöwall dan vida

al legendario inspector Martin Beck, quien lleva 50 años como comisario de la Brigada Nacional de Homicidios de Estocolmo. Es un individuo alto, de apariencia siniestra, rostro demacrado, mandíbula poderosa y ojos azules de mirar triste. Bebe café, fuma cigarrillos Florida; no se cuida. Padece continuos dolores estomacales. Su mundo es el Estocolmo de los sesenta, una sociedad con valores en evolución. Luego de 17 años de matrimonio con Inga, la convivencia se ha deteriorado. Es un obsesionado por el trabajo que prefiere actuar solo y, con paciencia infinita, desbroza el enjambre de pistas de un caso, pero puede interrumpir una reunión de análisis de evidencias para partir a cuidar a su hijo si su esposa está ocupada. Per y Maj escribieron una serie de diez novelas, que, con millares de ejemplares vendidos en el mundo, inaugura un derrotero que desde entonces se ha llamado *la vertiente social de la novela negra*.

En *El alegre policía* (1968), mientras un gran contingente se encuentra movilizado cubriendo una manifestación contra la guerra de Vietnam, dos miembros de la policía de Estocolmo descubren un autobús lleno de pasajeros masacrados. Así comienza una de las mejores novelas del dueto, cuyas páginas retratan una Suecia que, bajo el disfraz de la democracia casi perfecta, oculta las mismas infamias policiales y políticas de cualquier otro país de Europa occidental. Del trabajo suyo y de su esposa, Per dijo en una entrevista, que operaba “como un bistrú para abrir el vientre de una ideología empobrecida y exponer la cuestionable moral burguesa del seudobienestar”.



▲ Maj Sjöwall y Per Wahlöö a principios de la década de 1970.

Los continuadores

El poderoso impacto de *Millennium* (2005), la trilogía póstuma de Stieg Larsson que arrasó con el mercado librero, obedece sin duda a sus cualidades de *best seller*, pero también a que es testimonio periodístico y denuncia de la corrupción económica. Escritas en clave de *thriller* político-policial, las acciones de sus protagonistas, el reportero Mikael Blomqvist y especialmente la joven hacker Lizbeth Salander, los emparentan con el legendario James Bond, de las novelas de Ian Fleming, o con el agente Carl Hamilton, alias Coq Rouge, de Jan Guillou.

El proyecto narrativo emprendido por Larsson es

gigantesco y, por una parte, se propone develar –y es la misión que un viejo empresario encarga al reportero Blomqvist– los horribles secretos que oculta una poderosa familia sueca, que incluyen golpizas, violaciones y asesinatos de mujeres, así como vínculos con el nazismo, y, por otro, narrar la compleja historia de la joven Salander, que padece lo indecible en el tortuoso laberinto burocrático sueco, cuando el servicio de inteligencia, para proteger al padre –un coronel KGB fugado de la URSS en tiempos de la guerra fría–, la hace desaparecer en el infierno bien intencionado de sus instituciones.



▲ Stieg Larsson.

Se cuenta que Stieg Larsson, luego de firmar contrato con su editorial, regresó a la revista donde escribía y falleció de un repentino infarto, sin llegar a conocer las repercusiones de su trabajo. Nuevas teorías y mitos urbanos sostienen que no fue él quien escribió la trilogía y se ha llegado a señalar que fue asesinado. La novela explora rincones escondidos, hace confluír, como dos enormes ríos, las historias del nazismo y el comunismo y cumple con traer a la superficie todo lo que de oscuro, tenebroso y sucio se oculta bajo impecables y blancas alfombras.

Por su parte, Henning Mankell, habiendo conquistado ya el sitio de honor del relato policial, asoma precedido por la sólida reputación del inspector Kurt Wallander, un policía amante de la música clásica, en especial la ópera, algo subido de kilos y melancólico que, con naturalidad y calma, se enfrenta al racismo, a las mafias políticas, a las sectas religiosas y a los ecos fascistas de la Segunda Guerra Mundial. Mankell se ha declarado amigo de la solidaridad y todavía piensa que el mundo puede ser un lugar mejor. Ha creado este personaje de mediana edad, más bien tranquilo, que jamás dispara un balazo, para explorar la ola de criminalidad que crece a su alrededor. Lo de Wallander es un estado mental, una suerte de corriente de la conciencia: observa, lee escenarios, mentes y expresiones en los rostros; reflexiona y saca conclusiones, que pueden ser erradas. Todo eso lo vuelve un tipo normal, pero con un profundo sentido de la verdad interior.

Mankell leyó *El viejo y el mar*, de Hemingway, con 7 años de edad y lo impresionó la visualidad de la obra; quería

estar en el bote, luchando junto al viejo. Desde entonces lo único que ha querido es ser escritor; no se le ocurre qué otra cosa podría hacer. Se muestra sorprendido por los efectos que causa Wallander en el público y confiesa que usa la novela policial y el crimen –ese momento en que la línea del mal intersecta la línea del bien– para examinar las contradicciones de la sociedad, entre los hombres, entre la realidad y el sueño y al interior del hombre. La gente hace cosas inesperadas; existe la fachada; aquello que se muestra y la trastienda.

Esta idea de actuar en conciencia se percibe muchísimo más en determinados entornos. El modo de ser de Wallander resulta fascinante para un medio protestante, calvinista y luterano: la cultura anglosajona.

Mankell reconoce, por un lado, la influencia y la paternidad literaria de la pareja Walhlöö y Söwall y, por otro, que sin Martin Beck jamás habría existido Kurt Wallander, incluso sostiene que Beck es el abuelo de Kurt.

El mundo ha cambiado

En los últimos cincuenta años la sociedad benefactora y el estado paternal han desaparecido y el paraíso se ve amenazado por diferencias crecientes: el aumento de inmigraciones, la pérdida de beneficios, el descontento; todo ello se traduce en más violencia. Mankell cuenta que Wallander nació porque lo necesitaba para atacar a la xenofobia. Sabe que la gente cree cada vez menos en que el mundo pueda mejorar. Es entonces cuando mirar a la sociedad y al hombre desde el crimen se pone al servicio de una necesidad literaria para construir aquella *weltanschauung*; la literatura policial escapa de la condición de subgénero para transitar por las grandes estepas literarias junto a obras del calibre de *Crimen y castigo*, de Fódor Dostoievski, y asistimos al diálogo entre Kurt Wallander, el pacífico policía de clase media, y Raskolnikov, agitado por una conciencia que también lo vuelve espantosa y bellamente humano.

Desde los lejanos sesenta y el paraíso del bienestar, la sociedad escandinava se ha desplazado hacia las calles desprotegidas de la despiadada competencia neoliberal, y estos escritores, con sus inspectores y detectives, han dado cuenta de estos cambios, capturando el fluir de la realidad y sus enigmas en hipnóticas y seductoras obras literarias.

En lo que va del siglo XXI, hemos podido observar que un nuevo tipo de peligros acecha la *normalidad* en la que creemos existir. Esto es mucho más patente en Europa, con los conflictos en el Medio Oriente que han lanzado oleadas de inmigrantes sobre el viejo continente, la radicalización religiosa que trae nuevas y despiadadas amenazas, y con esta sofisticada y posmoderna trata de seres humanos que persigue diversos propósitos: órganos para trasplantes, uso y abuso de menores, esclavitudes sexuales y de las otras. Todo apunta al surgimiento de un nuevo paisaje criminal y a la aparición de diversos delitos que plantean complejos retos y la necesidad de formas más sofisticadas de investigación. De este modo, la literatura criminal evoluciona y nos encontramos con un escritor sueco que se alza como un renovador del *thriller* policial, al hacerse cargo de estos renovados escenarios del crimen (AguaTinta ha tenido el privilegio de dialogar en exclusiva con él, en entrevista que se reproduce a continuación de este artículo). Es Arne Dahl, seudónimo del escritor y crítico literario sueco Jan Arnald (Sollentuna, 1963).

Como Arne Dahl, ha venido entusiasmado desde 1999 al público y a la crítica, con una saga de novelas criminales que ya suman alrededor de una veintena. Los primeros once libros conforman la serie *Intercrime* y narran las aventuras del agente Paul Hjelm y el Grupo A, una unidad especial de investigación de la policía de Suecia. Estas historias han sido traducidas a más de veinte idiomas y han dado pie a realizaciones para cine y televisión.

Nos ocuparemos de dos novelas de esta serie, publicadas en español por la Editorial Destino del Grupo Planeta: La primera de ellas se titula *Misterioso* (1999) y es donde todo se inicia. En ella hace su debut el Grupo A y conocemos al inspector Paul Hjelm, que enfrenta un proceso de disciplina interno por disparar a un extranjero durante una situación de secuestro. Se le acusa, además, de racismo. Convencido ya de que será expulsado de la fuerza, inesperadamente un superior le propone unirse a un selecto grupo de investigadores denominado Grupo A. Comienza por ocuparse de la muerte de dos empresarios asesinados del mismo modo, dos tiros en la cabeza y sin rastros de casquillos: las indagaciones muy pronto se centran en el hallazgo en el lugar del crimen de una cinta con una curiosa grabación del tema *Misterioso*, del jazzista Thelonious Monk.

La segunda novela lleva por título *El que siembra sangre* (1998) y es a la que dedicaremos más tiempo.

Ha transcurrido un año desde la constitución del Grupo A. La real necesidad de que exista esta unidad especial para la resolución de crímenes violentos de carácter internacional, pese al éxito conseguido al resolver el primer caso, comienza a ser cuestionada por los círculos policiales suecos. Justo entonces, el Grupo A recibe un aviso: un asesino en serie que ha dado muerte a un hombre en un macabro ritual en la terminal aérea de Newark,

en Nueva York, viene a bordo de un avión con destino a Estocolmo. No saben ni su nombre ni el aspecto que tiene. El equipo completo se traslada raudo al aeropuerto. Sin embargo, el criminal huye y empieza a matar.

El Grupo es un equipo de élite particularmente híbrido, integrado por un abogado finlandés arrepentido; un ex físicoculturista atiborrado de esteroides que llegó a ser Mister Suecia, hoy en su mediana edad y virtuoso del *bel canto*; Kerstin Holm, la única mujer; de facciones finas y hermosa nariz; Viggo, el chico malo del grupo, y un personaje francamente postmoderno: Jorge Chávez, nacido en Suecia e hijo de chilenos exiliados.

Sin duda, Jan Arnald sabe disponer las piezas del enigma. A poco andar, el flujo narrativo captura con su tensión e intensidad, la acción adquiere características vertiginosas y surgen personajes inquietantes. La trama de esta novela se despliega en diversos escenarios –desde una tórrida Nueva York hasta una Estocolmo sumergida bajo una persistente cortina de lluvia– y alcanza a ratos dimensiones casi poéticas: “(...) la lluvia, el diluvio que se negaba a cesar, la eterna y machacona oscuridad que ahoga cualquier atisbo de claridad; la humedad que se colaba por cualquier recoveco, enmoheciéndolo y pudriéndolo todo. Luego rápidamente el centro, la propia fuente original, un convulso y aullante infierno, la cuna del diluvio, el origen de la misma putrefacción. Una oscuridad más honda, incomprensible en el fondo. Y finalmente, la salida hacia la claridad, la paz, la luz (...)”.

Dahl usa un lenguaje preciso y certero; frases breves y eficaces que van construyendo la atmósfera que debe tener una novela de estas características para que nos succione con su fuerza centrípeta: Los crímenes que se suceden son de una brutalidad inaudita e inhumanos, el proceso investigativo que desencadena y que mantiene ocupados a los agentes del Grupo A, explora distintas



▲ El personaje de Paul Hjelm interpretado por Shanti Roney, para el filme *Misterioso* (Suecia / Alemania / Finlandia, 2011), basado en la obra de Dahl.

pistas y alternativas: Nos encontramos a la caza de un asesino en serie que ha cometido una veintena de asesinatos para luego desaparecer por 15 años y, sin explicación alguna, retornar con un brutal y espectacular crimen en el aeropuerto de Nueva York, y trasladarse después a Estocolmo, donde las muertes continúan.

El cóctel que nos ofrece Arnald es un compuesto heterogéneo, integrado por una serie de esquirolas que hemos tenido ocasión de conocer en la segunda mitad del siglo XX; nos enteramos de la existencia de un comando secreto en la guerra de Vietnam, nos internamos en los laberintos de la guerra fría, por ahí, agazapados entre bambalinas, acechan los fantasmas de la KGB y de la CIA, también aparecen células dormidas, fundamentalistas, el peligro latente de las redes de Al Qaeda... Gradualmente el rompecabezas va adquiriendo forma, todos los recursos sirven al autor para urdir una trama compleja y sutil. Y quiero destacar que esto adquiere especial relevancia, ya que, sin importar los efectos especiales o los juegos de prestidigitación que despliegue el demiurgo, de pronto existe un instante en que, inevitablemente, estamos en el área chica y el balón está picando. Es cuando asoman las fuerzas ocultas que subyacen a la acción; cuando las motivaciones devienen tremendamente humanas y reales; cuando nos susurran al oído las voces de los clásicos y, por los intersticios que va dejando la investigación, vemos perfilarse la silueta de Sófocles, Edipo, los antiguos temas de la tragedia griega, además de otros más modernos, como la infinita soledad de los seres en las grandes urbes, ciudades en que mujeres salen tras desconocidos que les engendren un hijo que crecerá sin padre.

En fin. Constatamos que a partir de los años 90 el mundo comenzó a experimentar cambios decisivos que, para bien o para mal, afectan a enormes regiones del globo. En estas últimas décadas, para muchas personas la sociedad de bienestar sueca ha dejado de ser tal. La vida se ha vuelto peligrosa.

Arne Dahl es, sin duda, un excelente continuador de sus brillantes predecesores y es esta nueva realidad la que nos presenta. Una vez concluida la lectura y cerrado el libro, las interrogantes comienzan a resonar en nuestras mentes: ¿Son los medios de comunicación el único contrapeso posible frente al poder militar y económico?, ¿o son los propios medios la verdadera amenaza? ¿Se ha convertido el fundamentalismo en la sola y real alternativa a un libre mercado desenfrenado?

En síntesis, la denominación Nordic Noir engloba a escritores de diversas generaciones, quienes, por encima de sus diferencias estilísticas y argumentales, poseen dos elementos en común: el talento para echar a funcionar eficaces mecanismos de misterio, y la voluntad y capacidad de radiografiar una región atravesada por una crisis de valores. Hoy por hoy, la expresión engloba, además de la escrita, a las plataformas audiovisuales que suman público a las narrativas del crimen.

ARNE DAHL: “Nunca escaparemos del crimen”

En la septentrional Suecia, solidario país que acogió durante quince años al autor de esta entrevista, Jan Arnald, más conocido como Arne Dahl, hace un alto en sus múltiples actividades para entablar un diálogo virtual con AguaTinta, estrechando el vínculo de colaboración literaria y de hermandad con el austral Chile, nación que el escritor escandinavo visitara en 2014. Compartimos a continuación parte de sus reflexiones en torno a escritura y crimen.

Por Jorge Calvo

Jan Arnald es doctor en Teoría de la Literatura, escritor y editor, y se ha desempeñado como redactor en diversas publicaciones periódicas, entre las que destacan Artes y la revista de la Academia Sueca que cada año otorga los premios Nobel. Nació el 11 de enero de 1963 en el municipio de Sollentuna, ubicado al norte de Estocolmo. Actualmente escribe para la revista Aiolos y colabora como crítico en el periódico sueco Dagens Nyheter.

Debutó en la literatura con la novela *Chiosmassakern*, en 1990, a la que siguieron la publicación del volumen de cuentos titulado *Nalkanden*, en 1992 y su tesis doctoral *Genrernas tyranni*, cuya traducción directa sería *La tiranía del genio*, en torno a la obra de su compatriota, el escritor Artur Lundkvist, en 1995. Sobre la figura de este autor ha vuelto hace unos años con una nueva novela, *Maria och Artur*, editada en 2006.

No obstante, la reputación de la que goza hoy encuentra su base más sólida en la creación de un complejo universo donde el crimen es perseguido por la unidad policial sueca denominada Grupo A. La saga de once títulos se ha convertido en todo un suceso y tiene la particularidad de hacerse cargo de hechos reales acontecidos durante un año en particular, los que sirven de contexto, y a menudo de núcleo dramático, de la narración. Así, la primera novela de la serie titulada *El que siembra sangre*, aparecida en 1998, cubre acontecimientos de ese mismo año. La segunda, en ser publicada fue *Misterioso*, en 1999, y es un retroceso al origen de la historia, ya que se ambienta en el Estocolmo de 1997. De ahí en adelante, cada título se enmarca en los años 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, hasta cerrar con el que cubre el acontecer de 2007, *Elva*, publicado en 2008. Esta saga es la que firma con el seudónimo de Arne Dahl y le sitúa en la novela negra, o Nordic Noir en su caso.

El éxito de la oncena significó la puesta en escena de estas historias del investigador Paul Hjelm y su variopinto equipo. Las realizaciones comenzaron a exhibirse en 2011 y llevan, todas, el nombre del autor como parte del título. Las dos primeras son las adaptaciones en formato de largometraje *Arne Dahl: Misterioso* (2011) y *Arne Dahl: Ont Blod* (2012). Las siguientes han dado forma a los episodios de *Arne Dahl: la serie*, un total de ocho, entre 2012 y 2015.



▲ Arne Dahl en el Centro Cultural de España. Noviembre de 2014.

Las mismas credenciales trajeron a Arne al extremo sur del mundo, cuando en 2014 fue invitado a participar en las mesas de discusión sobre novela negra y policial, como parte del encuentro Santiago Negro, desarrollado en el Centro Cultural de España, en la capital de Chile.

Entre los galardones recibidos por Arne Dahl destacan el premio Palle Rosenbrantz (Dinamarca, 2004), el Silverpocket (Suecia, 2005), dos veces el Deutscher Kimi Preis (Alemania), el Radio Bremen Crime Fiction Award en 2010 y la nominación al premio Europeo de Literatura Negra del mismo año.

A continuación, la entrevista concedida por el autor sueco a AguaTinta:

Jan, sabemos que posees una sólida formación literaria, que has trabajado en revistas relacionadas con el tema y publicado variedad de libros de ficción. Pero, para conocerte un poco mejor, nos gustaría saber también cómo llegas a la literatura, qué te motiva a estudiarla y a escribir.

La literatura ocupó tempranamente un lugar en mi vida. Yo tenía prisa y a los diez años leía libros que tal vez no debía leer: historias de suspenso que no sólo eran de suspenso, sino también sangrientas y aterradoras. En resumen, *thrillers* y policiales. Cuando a los veinte años decidí dedicar mi vida a la literatura grande y seria, en cierto modo logré evadir el recuerdo de que alguna vez todo había comenzado con la literatura criminal. Pero así sucedió. Leí mucho y en cierto momento, alrededor de los trece años, estuve listo para intentar mis primeros escritos. Durante este año, hace muy poco, encontré en el sótano

de la casa de mis padres, un grueso paquete de carpetas que apenas reconocí; sólo cuando los desempaqué pude ver que eran mis primeros *thrillers* y relatos policiales, escritos más o menos entre los trece y los quince años. De modo que la literatura en mí se presentó temprano y llegó a través de la narrativa policial. Después desapareció un poco. Procuré hacerme de una “verdadera profesión” y estudié para técnico en telecomunicaciones en el Colegio Superior. Pero no me alejé de mi destino. A los veinte años, al concluir mis estudios superiores y a través de la literatura latinoamericana, me encontré de regreso. Vi todo lo que era posible hacer y también hasta dónde se podía llegar en el mundo de la magia. Me di cuenta de que ése era mi destino. Empecé de inmediato a escribir mi primera novela. Me tomó media década terminarla y, para entonces, ya era estudiante del doctorado en Literatura en la Universidad de Estocolmo.

Y, al escribir, volviste al género policial de tus primeras lecturas...

Para mí, la novela policial siempre ha consistido en exponer las estructuras sociales. Al mismo tiempo, disfruto casi infantilmente de los misterios. Amo el misterio, esa historia que te atrapa y no te suelta. También considero que la novela policial –que siempre se juega en el límite entre la vida y la muerte– resulta extrañamente adecuada para describir situaciones existenciales extremas. Otra virtud es que aborda el tema de lo que es justo y lo que es incorrecto, trata básicamente sobre la justicia. En definitiva, ese tipo de lectura absorbente, que el relato policial en su mejor momento puede ofrecer, es una de las experiencias importantes de la vida: verse arrojado

a algo profundamente desagradable, donde la mentira, los embustes y la injusticia se vuelven adversarios y, sin embargo, sentir que la justicia puede, al menos en cierto modo, prevalecer.

¿Hay algunos autores con los que te sientas vinculado especialmente?

Como escritor sueco de novela policial, yo me he formado en los principios de la dupla Sjöwall - Wahlöö. Algunos consideran que soy su legítimo heredero en la actual literatura. Se basan en la idea de que he desarrollado una larga serie de libros, que muestran una colectividad, que representa una década de desarrollo social y político sueco. He tomado el relevo. Sin embargo, en la edad adulta, he leído literatura inglesa, escocesa y americana, mucho más que sueca. Hoy, probablemente soy un escritor internacional bastante típico.

¿Qué relación estableces entre el crimen y la condición humana? ¿Estamos los seres humanos condenados a cometer crímenes?

Estamos condenados a establecer reglas para poder convivir. Los períodos sin leyes de la prehistoria y la historia humanas muestran con terrible claridad lo que sucede cuando no existen las leyes: los falsos y fuertes aplastan a los débiles. Y donde hay reglas, siempre hay un intento de romperlas para obtener beneficios personales. Una sociedad se define por aquellos puntos donde los límites de lo permitido se sobrepasan, es decir, cuando se cometen delitos, y entonces los nuevos tipos de delitos que surgen vienen a mostrar los cambios fundamentales que se han operado en la sociedad. En épocas de brutalidad creciente, se puede asumir que la sociedad se vuelve más egoísta y más desesperada. Los tiempos de grandes delitos económicos, por su parte, muestran la importancia que ha adquirido el dinero, lo que también es síntoma de una tremenda desigualdad. Y así sucesivamente. Nunca escaparemos del crimen. Por lo tanto, tampoco evitaremos las novelas sobre el crimen. No escaparemos de la novela policial.

Es evidente que en los últimos años se ha producido un cambio en la sociedad sueca, se nota esto también en la narrativa. ¿Notas una diferencia entre el tipo de crímenes que muestran las novelas suecas de fines del siglo pasado y las actuales?

Yo empecé a escribir novelas precisamente a fines de los años noventa y, como se comprende, éstas trataron en gran medida sobre cómo el neoliberalismo comenzaba a reemplazar el clásico modelo socialdemócrata sueco. El pensamiento solidario se convirtió, en forma sorprendentemente rápida, en egoísmo y codicia. Al comienzo, fue muy importante para mí ver cómo la consideración y el cuidado del otro fueron reemplazados por la crueldad y el egocentrismo; cómo el capitalismo global pulverizó el humanismo en el molino.

En nuestros días esto es más obvio: el capitalismo global ha ganado. Ahora el tema con la literatura criminal es hasta qué punto se atreve a ir si este nuevo modelo realmente logra reemplazar a la democracia lenta y laboriosamente conquistada. Pero lo realmente nuevo en la última década, es que el neoliberalismo no es el

único poder malvado –quizá ni siquiera es el peor–; el fascismo acecha desde todos los ángulos posibles: desde el extremismo religioso hasta el nacionalismo antihumanista que, incluso, puede hacer ver al neoliberalismo como una luz reconciliadora.

¿Consideras que estos cambios en el modo de vida han vuelto más peligrosa la sociedad? ¿Existe hoy un mayor riesgo de crímenes que antes?

Yo creo que existe una condición básica: la sociedad se vuelve más peligrosa, para todos, justamente mientras más desigual es. Las grandes diferencias entre ricos y pobres producen un ambiente explosivo y aumentan la criminalidad, tanto arriba como abajo. Además, el regreso de la religión como fuerza social –sobre todo, por supuesto, el islamismo y también la derecha cristiana en los Estados Unidos– crea una sociedad más peligrosa y más agresiva.

Tu obra ha despertado mucho interés en el público, tus libros han sido muy leídos y llevados con éxito a la pantalla, en películas y series en muchos países ¿Por qué crees tú que existe esa fascinación por el crimen entre los lectores y espectadores?

Pienso que en gran medida esto obedece a que me ocupo de un género que trata sobre el miedo de la gente. Cuando la sociedad parece ser malvada y peligrosa de un modo no fácilmente visible, se cumple una función psicosocial al canalizar el miedo hacia algo más evidente, algo que fluye en una historia de suspenso, tanto en el cine como en la literatura. Cuando se lee una novela policial se sabe al menos a qué temer. Se sabe que se llega a una solución, a una respuesta, tal vez, incluso, a una verdad. Estoy cada vez más convencido de que la novela policial cumple una función terapéutica en la sociedad de hoy. Es la promesa de que, a fin de cuentas, la justicia puede vencer o, cuando menos, está cada vez más cerca de lograrlo.

Cuéntanos, finalmente, en qué estás ahora. ¿Sigues la misma línea de desarrollo? ¿Cuál es tu próximo proyecto?

Como ya he señalado, yo siempre he sido un escritor social y políticamente orientado, aunque más bien soy alguien que formula preguntas en lugar de dar respuestas sólidas como una montaña. Pero hace un par de años, me sentí cansado de ser tan “social”, porque serlo se traducía cada vez más en demasiada investigación y menos tiempo para dedicar a la escritura propiamente tal, a la creación misma. Así que empecé de nuevo, regresé un poco a las raíces de la literatura criminal y purifiqué el suspenso, convirtiéndolo en un suspenso más psicológico. Eso no significa que mi nueva serie –de la que han salido ya dos libros, *Utmarker* e *Inland*, y de la que ya estoy escribiendo el tercero– sea políticamente ingenua o esté ajena al acontecer del mundo. Pero sí creo que cada día me aboco más a aquellos crímenes que no pueden ser explicados simplemente con acuerdo a modelos políticos. Estoy indagando más y más en las eternas preguntas, creo.



▲ Jorge Calvo y Arne Dahl, durante la visita de este último a Santiago de Chile, en 2014.

Vender y dosificar la diferencia

Por Yolanda Onghena (*)

Étnico y auténtico son dos adjetivos que están de moda. Todos nos hemos acostumbrado a una oferta étnica de todo tipo de productos diferentes de los habituales. Podemos comprar raciones de cultura de los *otros*, por más que no siempre apreciamos su compañía. Para algunos ya no son fruto de una alteridad a la venta sino un mercado propio en expansión; para otros, en cambio, es una búsqueda de una experiencia auténtica de *otro* consumo inmediato sin necesidad de desplazarse. En medio, o incluso opuestas a todas las movi­lidades reales, virtuales y/o efímeras que marcan nuestra actualidad, surgen una etnicidad estática y una autenticidad radical.

Podemos diferenciar entre una autenticidad histórica, que como explicación se vuelve esencialista en cuanto entra en relación con otras culturas: una historia de perdedores y vencedores, de víctimas sin responsables reconocidos; y otra forma de autenticidad que sería más personal: aquello que a cada uno de nosotros nos parece auténtico según el momento y el contexto. Esta autenticidad dinámica aparecería en interacción con las personas y sus prácticas sociales. En este sentido, podemos ver como existen, por un lado, relatos de autenticidad histórica que reinventan la tradición para hablar de mitos de origen e identidades únicas que deciden, dosifican y excluyen lo *no auténtico*, y otras que buscan relacionar y contextualizar identidades. En todo este panorama, es urgente preguntarnos ¿quién decide lo que es auténtico y lo que no lo es? ¿Quién impone unos factores de diferenciación entre autenticidades esenciales y estáticas en una realidad cada vez más móvil, más fluida y más virtual?

La autenticidad está muy presente para pensar nuestra sociedad y crear categorías de *no autenticidad*. Es una visión esencialista que no sólo ignora o rechaza al otro, sino que lo petrifica y le niega cualquier evolución, aprisionándolo en su tradición y sus mitos fundadores. Lo fosiliza en un monolitismo estático que nos facilita situarlo o silenciarlo, ignorarlo o rechazarlo. Y de paso, situamos a todos ellos donde a nosotros nos conviene, y nos tranquiliza saber que para ellos no cambia nunca nada. Los pobres seguirán siendo pobres, el subdesarrollo tiene que permanecer en subdesarrollo y cualquier iniciativa individual, cualquier huella de algún cambio o evolución será borrada; sólo quedará el silencio o, más bien, la ausencia.

Pero como hemos dicho al principio, lo étnico y lo auténtico están de moda. Y el énfasis en lo propio sólo

se puede tirar adelante excluyendo todo lo que parece desviarse de esta especie de autenticidad. Teniendo en cuenta que las fronteras étnicas no son fijas sino que pueden ser borradas o redibujadas, reforzadas o manipuladas, tenemos que sustituir el concepto estático de identidad étnica por uno dinámico: etnicidad para dar prioridad al carácter fluctuante de la frontera étnica por encima de las características estáticas de un grupo. De esta manera, Fredrik Barth, antropólogo noruego, situaba la etnicidad como un proceso que a lo largo del tiempo llega a producir, reforzar o transformar una etnia. “Pensar la etnicidad en relación con un solo grupo y su cultura es como intentar aplaudir con una mano. El contraste entre *nosotros* y *otros* es lo que está integrado en la organización de la etnicidad”. El grupo étnico existe porque hay un grupo que cree en su existencia. Unos reivindican su grandeza, otros sólo buscan demostrar su decadencia. Por esta razón, además, el término étnico siempre se ha utilizado para designar gente diferente de nosotros: ellos son étnicos, nosotros no. Sin embargo, en la actualidad podríamos decir que todos somos *étnicos* en medio de extensiones de vacío cultural, con un solo elemento auténtico en común: nuestra diferencia. “Lo diverso no es la diferencia –dice Édouard Glissant, poeta y filósofo martiniqués–, sino las diferencias que se encuentran, se ajustan, se oponen, se ponen de acuerdo y producen algo imprevisible”. Para que haya relación hace falta que haya diferencias, pero lo imprevisible de esta relación da miedo y puede llevarnos a cerrar filas. Para aceptar lo *im-previsible* y darle la posibilidad de *prever* un futuro hay que alterar la jerarquía del baremo según el cual se decide, se dosifica y se excluye.

Y es en este sentido que, en el momento que echamos de menos respuestas y propuestas congruentes y fiables, tanto la etnicidad como la autenticidad surgen como vendedores y dosificadores de diferencia. Las cosas y los fenómenos son lo que son, con o sin etnicidad y autenticidad. Si la noción de etnicidad está más bien atada a un lugar y la idea de autenticidad nos deja atados al tiempo, lo étnico y lo auténtico quedan cada vez más diluidos, más difíciles de definir e incluso más caducos, en un momento en que el aquí y el allá y presente y pasado están interrelacionados y no necesitan negarse ni olvidarse para pensar un futuro posible entre y para todos. ¿Hasta dónde la etnicidad y la autenticidad sólo existen en la mente de las personas?

Gotas de tinta

La polaridad del ser

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Mujer para algunas culturas, hombre para otras, la Luna es en las más diversas tradiciones representación metonímica de la noche, y ocupa un extremo del lazo en cuyo opuesto se instala (consecuentemente, masculino o femenino) el Sol, como materialización del día. La idea recurrente de la persecución que protagonizan estos astros por el firmamento lleva implícito, para algunos grupos humanos, el castigo que el hombre intenta aplicar a la mujer por una traición que también presenta variados matices entre una latitud y otra, pero que las hermanas en la instauración del patriarcado.

Aunque se saludan al cruzarse de lejos, durante el crepúsculo y al alba, tampoco se dan alcance Noche y Luz de Día en el “gran vestíbulo de bronce” que Hesíodo describe en la *Teogonía*, pues “cuando una va a entrar, ya la otra está yendo hacia la puerta, y nunca el palacio acoge entre sus muros a ambas”. Análogas interpretaciones vierte la mitología *selk’nam*, así como la vikinga y la de los *inuit*, aunque para estas dos últimas, Sol, procreador, es mujer y Luna es hombre.

Lo que sí trasciende a una y otra culturas es la explicación de la vida a partir de dualidades: la luz y la oscuridad, el cielo y la tierra, el bien y el mal, el todo y la nada. El mismo origen del mundo se ha explicado a partir de la lucha entre el caos y la calma. Cada uno carece de las características de la contraparte; se definen, pues, por oposición, y esto es, precisamente, lo que los une en una relación de necesidad ontológica: ser lo que el otro no. Ser porque existe un otro.

El Cuarto Gran Principio Hermético contenido en el documento anónimo llegado a nuestros días como *Kybalión*, encuentra solución en el concepto de polaridad, según el cual calor y frío son los extremos de un mismo lazo y temperaturas intermedias son grados, expresión de mayor o menor proximidad a uno de ellos; entre la luz y la oscuridad está dispuesta toda una gama de matices que denominamos colores.

A nivel de signo lingüístico, lo propio hicieron el positivismo y el estructuralismo de fines del siglo XIX y principios del XX, aislando el significante en unidades mínimas distintivas, noción que encontraría en los

“pares en oposición fonológica” del lingüista ruso Nicolai Trubetskoi el correlato de este definirse en función de un opuesto. En los estudios semánticos son los rasgos de significado los que acercan o distancian conceptos como frío y calor, que la cosmovisión taoísta asocia, respectivamente, al *Ying*, la fuerza negativa, femenina y húmeda, y al *Yang*, la fuerza positiva, masculina y seca, que, sin embargo, se buscan.

La desaparición del opuesto que nos define y justifica es también la nuestra. Que Helios dé caza a Selene, desandando eslabón a eslabón la cadena que los une, desatando nudo a nudo el lazo que los separa, significaría ni más ni menos que la negación de su propia existencia, un encuentro que, en este caso, podría apagar para siempre el Sol y la Luna.



(*) Yolanda Onghena Duyvewaerdts es investigadora en estudios interculturales asociada a CIDOB, Barcelona Centre for International Affairs, y este artículo fue originalmente publicado en el portal de esa organización (<https://www.cidob.org/es/>) en febrero del año en curso.

Reseña literaria

Por María de los Ángeles Barrera Jofré

La humanidad develada

Un crimen bestial, en medio de una guerra desmedida; un narrador que intenta explicar los sucesos acontecidos veinte años antes –empeño que se revela luego como una excusa para exigir un perdón que nunca llegará-. Todos los personajes son descritos prolijamente, víctimas de sus circunstancias, con el único fin de encontrar al verdadero culpable de la muerte de una niña de 10 años.

Ambientada en un pueblo pequeño de la Francia que azotó la Primera Guerra Mundial, *Almas grises*, de Philippe Claudel, es una novela intensa, que pone el foco de interés en lo sombrío del ser humano.

Lo que más inquieta de este relato es el tono gris que envuelve a cada personaje, como la metáfora en aquel cielo casi siempre nublado debido a la pólvora estallada en el frente a pocos kilómetros del lugar. Y es aquí donde el autor procede con una pluma refinada, con una lógica atractiva, llevándonos por páginas que se alejan del hecho principal, pero que nos permiten conocer diversas dimensiones humanas.

Lo notable es que es el propio narrador quien se cuestiona todo lo sucedido, poco a poco se nos revela su imperiosa necesidad de contar esta historia para sí mismo y para quien ama, y mientras, como en una pintura, nos introduce en la miseria de cada personaje –de la que él mismo no está exento-, va entrelazando elementos de su historia personal, pocos, pues de él sólo sabemos con certeza que es policía.

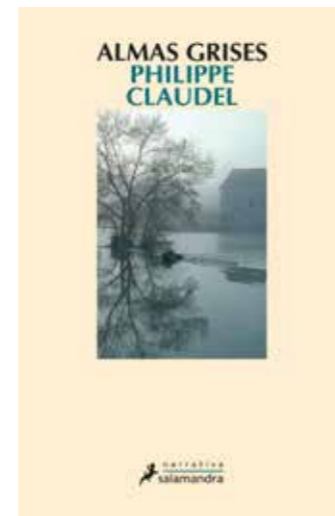
En palabras de su autor, *Almas grises* transcurre en “un pueblo imaginario, sólo existe en la novela y se trata un poco de una parábola. Quería hablar de la situación de hombres y mujeres que viven al lado de la guerra. La acción tiene lugar en..., no en..., aunque la situación es universal y atemporal” (Diario El País, España, conversación con lectores el 28 de agosto del 2008).

Philippe Claudel alcanza con esta obra la etiqueta de escritor esencial. Nacido en la ciudad

de Nancy, Francia, el 2 de febrero de 1962, es novelista, académico y guionista. Durante diez años ejerció la docencia voluntaria en la cárcel, en hospitales y en una fundación para niños con discapacidades.

Entre sus novelas destacan, además: *La nieta del señor Linh* (2003), *El informe de Brodeck* (2008, premio Goncourt des Lycéens), *Aromas* (2013) y *La investigación* (2014). Por *Almas grises* obtuvo en 2003 el premio Renaudot. Y, en su filmografía: *Antes del frío invierno* (2014), *Silencio de amor* (2011) y *Hace mucho que te quiero* (2008).

Philippe Claudel es un autor cuya obra debe ser leída y vista, para reencontrar humanidad.



Título: *Almas grises*
Autor: Claudel, Philippe
Editorial: Salamandra
Año de Edición: 2005
Género: Ficción / Policial
ISBN: 9788478889327

Inéditos

Bajo el cielo del Tortoni

Jorge Calvo

“Quiero volverme loca”, declara, revolviendo despacio el café con una cucharilla. Es todo lo que importa; mira el suelo empedrado de almas como si contemplara el infierno. Suspira hondo, semeja un témpano. En sus pupilas arde un fuego raro. Con un tono desganado, confiesa que en otra vida fue bruja. “Eso tampoco les agradó”. La habían empalado o quemado en una plaza pública una pandilla de mentecatos disminuidos por la neblina.

Clavando la vista en el vacío agrega que en algún pretérito existía Dios, azotaba con rayos, solía manifestarse en la furia del huracán, en el poderío ciego de las avalanchas, últimamente se hace el invisible, se le puede adivinar a veces en la metástasis y en los deshielos.

Ella en cambio se conforma con la locura.

Se ha propuesto algo que sobrecoja y desbaste a quienes la rodean, habla mirándose las pesuñas, frunciendo los labios, enviándome miraditas provocadoras. Ansía ser jungla o volar como una flecha, ingresar profundo en el corazón de alguien. Infiltrarse en mis sueños. “Ser loca legítima es muy difícil” para alguien que ha sobrevivido en cuevas, masticando huesos. La ciudad es un basural. Antes, al menos, existían buenos moteles. Hoy primero te cobran y después te roban el automóvil o te violan, nada permanece.

El futuro es pura ilusión, el ayer desaparece seguido.

Este día es el primero y el último y aquí estamos desperdiçándolo.

Vestida de rojo me hunde los senos en el pecho, postergamos el momento de la penetración. Y dice:

–Me gradué con honores en las monjas alemanas.

–Esas monjas no existen– respondo.

–Deberían existir– alega ella –así al menos se habrían evitado los campos de exterminio.

Es preciso reconocer su autenticidad; aunque siempre lleva prisa su angustia es mortal y no le permite deshacerse como ella quisiera.

“Please, stand by me”.

Sé que bajo esa cáscara blanca puede ser vertiginosa como un arroyuelo a inicios de la primavera. Aspira a una metamorfosis, le encantaría refundarse a sí misma, encarnar la locura.

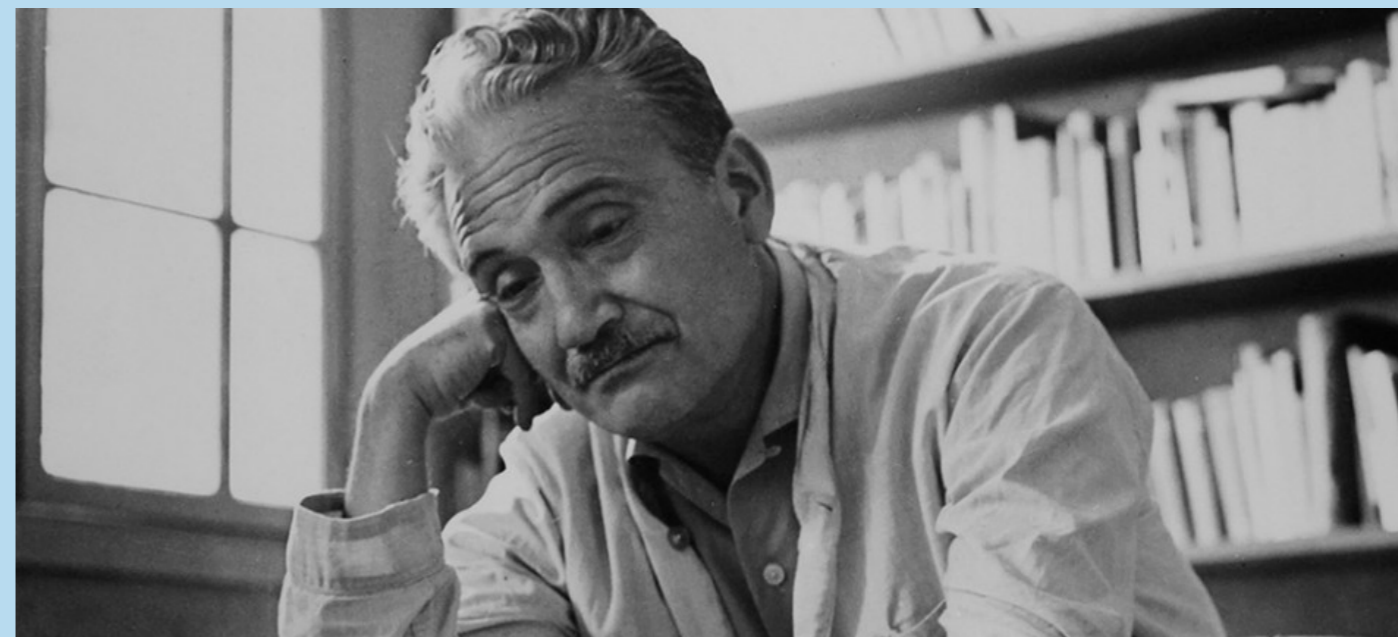
Sin embargo no puede prescindir de mi presencia. Dice que sueña conmigo; me ha visto paseándome por sus venas; leyéndole el ADN. Entonces, a Dios que se pasea disfrazado de garzón, le ordenamos otro cortado.



Jorge Calvo (Santiago, 1952)

Escritor chileno. Autor de los volúmenes de cuentos *No queda tiempo* (1985), *El emisario secreto* (2004) y *Fin de la inocencia* (2003), y de las novelas *La partida* (1991), *Ciudad del fin de los tiempos* (2010) y *El viejo que subió un peldaño* (2015). Varias veces antologado y galardonado en Chile y Suecia, país en el que residió quince años. Editor de narrativa de la revista Huelén en los años 80 y posteriormente colaborador para la revista sueca Res-publica. Becas Klas de Vylder 1994, Suecia, y Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2000, Chile. Premio Municipal de Santiago de Chile 2004. Actualmente es director literario de Cactuscultural.cl, director de Narrativa y Difusión de Signo Editorial Ltda., miembro del Directorio de PEN Chile y conduce los programas radiales de literatura Barco de Papel y Palabras Peligrosas.

Carta de despedida de José María Arguedas al rector y los estudiantes de la Universidad Nacional Agraria^(*)



Señor Rector de la Universidad Agraria y Jóvenes Estudiantes:

Les dejo un sobre que contiene documentos que explican las causas de la decisión que he tomado:

Profesores y estudiantes tenemos un vínculo común que no puede ser invalidado por negación unilateral de ninguno de nosotros. Este vínculo existe, incluso cuando se le niega: somos miembros de una corporación creada para la enseñanza superior y la investigación. Yo invoco ese vínculo o lo tomo en cuenta para hacer aquí algo considerado como atroz: el suicidio. Alumnos y profesores guardan conmigo un vínculo de tipo intelectual que se supone y se concibe debe ser generoso y no entrañable. De ese modo recibirán mi cuerpo como si él hubiera caído en un campo amigo, que le pertenece, y sabrán soportar sin agudezas de sentimiento con indulgencia este hecho.

Me acogerán en la Casa Nuestra, atenderán mi cuerpo y lo acompañarán hasta el sitio en que deba quedar definitivamente. Este acto considerado atroz yo no lo puedo ni debo hacer en mi casa particular. Mi Casa de todas mis edades es ésta: la Universidad. Todo cuanto he hecho mientras tuve energías pertenece al campo ilimitado de la Universidad y, sobre todo, al desinterés, la devoción por el Perú y el ser humano que me impulsaron a trabajar. Nombre por única vez este argumento. Lo hago para que me dispensen y me acompañen sin congoja ninguna sino con la mayor fe posible en nuestro país y su gente, en la Universidad que estoy seguro anima nuestras pasiones, pero sobre todo nuestra decisión de trabajar por la liberación de las limitaciones artificiales que impiden aún

el libre vuelo de la capacidad humana, especialmente en el hombre peruano.

Creo haber cumplido mis obligaciones con cierto sentido de responsabilidad, ya como empleado, como funcionario, docente y como escritor. Me retiro ahora porque siento, he comprobado, que ya no tengo energía e iluminación para seguir trabajando, es decir, para justificar la vida. Con el acrecentamiento de la edad y el prestigio, las responsabilidades, la importancia de estas responsabilidades crece y si el fuego del ánimo no se mantiene y la lucidez empieza, por el contrario, a debilitarse, creo personalmente que no hay otro camino que elegir, honestamente, que el retiro. Y muchos, ojalá todos los colegas y alumnos, justifiquen y comprendan que para algunos el retiro a la casa es peor que la muerte. He dedicado este mes de Noviembre a calcular mis fuerzas para descubrir si las dos últimas tareas que comprometían mi vida podían ser realizadas dado el agotamiento que padezco desde hace algunos años. No. No tengo fuerzas para dirigir la recopilación de la literatura oral quechua ni menos para emprenderla, pero con el Dr. Valle Riestra, Director de Investigaciones, se convino en que esa tarea la podía realizar conforme al plan que he presentado.

Vaya escribir a la Editorial Einaudi de Turín que aceptó mi propuesta de editar un volumen de 600 páginas de mitos y narraciones quechuas. Nuestra Universidad puede emprender y cumplir esta urgente y casi agónica tarea. Lo puede hacer si contrata, primero, con mi sueldo que ha de quedar disponible y está en el presupuesto, a Alejandro Ortíz Recamere, mi exdiscípulo y alumno distinguido de Levi-Strauss durante cuatro años y lo nombra después.

El se ha preparado lo más seriamente que es posible para este trabajo y puede formar, con el Dr. Alfredo Torero, un equipo del más alto nivel. Creo que la Editorial Einaudi aceptará mi sustitución por este equipo que representaría a la Universidad. En cuanto a lo demás está expuesto en mi carta a Lazada y en el "Último Diario" de mi casi inconclusa novela. "El zorro de arriba y el zorro de abajo", documentos que acompaño a este manuscrito.

Declaro haber sido tratado con generosidad en la Universidad Agraria y lamento que haya sido la institución a la que más limitadamente he servido por ajenas circunstancias. Aquí, en la Agraria, fui miembro de un Consejo de Facultad y pude comprobar cuán fecunda y necesaria es la intervención de los alumnos en el gobierno de la Universidad. Fui testigo de cómo delegados estudiantes fanatizados y algo brutales fueron siendo ganados por el sentido común y el espíritu universitario cuando los profesores en lugar de reaccionar sólo con la indignación lo hacían con la mayor serenidad, energía e inteligencia. Yo no tengo ya, desventuradamente, experiencia personal sobre lo ocurrido durante los trece meses últimos que he estado ausente, pero creo que acaso los cambios hayan sido tan radicales. Espero, creo, que la Universidad no será destruida jamás; que de la actual crisis

se alzará más perfeccionada y con mayor lucidez y energía hasta cumplir su misión.

Las crisis se resuelven mejorando la salud de los vivientes y nunca antes la Universidad he representado más ni tan profundamente la vida del Perú. Un pueblo no es mortal y el Perú es: un cuerpo cargado de poderosa sabiduría ardiente de vida, impaciente por realizarse; la Universidad debe orientarla con lucidez, "sin rabia", como habría dicho Inkari, y los estudiantes no están atacados de rabia en ninguna parte, sino de generosidad impaciente, y los maestros verdaderos obran con generosidad sabia y paciente. ¡La rabia no!

Dispensadme estas póstumas reflexiones. He vivido atento a los latidos de nuestro país. Dispensadme que haya elegido esta Casa para pasar, algo desagradablemente, a la cesantía. Si es posible, acompañadme en armonía de fuerzas que, por muy contrarias que sean, en Universidad y acaso sólo en ella, puedan alimentar el conocimiento".

La Molina, 27 de noviembre de 1969.

(*) El viernes 28 de noviembre de 1969, el destacado escritor, traductor, etnólogo y académico peruano José María Arguedas (Andahuaylas, 18 de enero de 1911 - Lima, 2 de diciembre de 1969) se disparó un tiro en un salón de la Universidad Nacional Agraria donde ejercía labores de docencia e investigación. Tras cuatro días de agonía, falleció en el Hospital del Empleado, en el distrito limeño de Jesús María. Había dejado dos cartas de despedida, una dirigida a su esposa, la chilena Sybilla Arredondo, y la que reproducimos en estas páginas, tal como aparece transcrita en la Gazeta de esa Casa de Estudios (<http://www.lamolina.edu.pe>), a partir de los archivos históricos de la institución.

Ojo con el libro

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

Asesinos en serie: Dentro del monstruo. Robert K. Ressler

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/q0ht5wu51kzobhf/Ressler_DentrodelMonstruo.pdf?dl=0



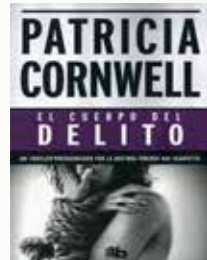
La expresión “asesino en serie”, tan utilizada en las sagas policiales, fue acuñada por el criminólogo Robert Ressler, quien trabajó durante 20 años para el FBI.

Ressler fue pionero en introducir los perfiles psicológicos para buscar rasgos comunes entre los criminales. Durante su carrera participó en una multitud de casos de homicidios múltiples, experiencia que ha sido plasmada en diversos libros cuyo valor recae en estar escritos sin morbo y en limitarse a describir con precisión las barbaridades que han llegado a cometer ciertas personas, profundizando en sus motivaciones. Dentro del monstruo explica algunos casos en los que participó después de abandonar la oficina del FBI, investigaciones que lo llevarán a lugares como Japón, África y, por supuesto, a su Norteamérica natal. Ressler complementa la información con sus opiniones sobre la personalidad de cada asesino.

Lo que hace de este libro una lectura realmente interesante son las entrevistas hechas a dos célebres maniacos: John Wayne Gacy y Jeffrey Dahmer.

El cuerpo del delito. Patricia Cornwell

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/gjmoyb5hsl12n9n/Cornwel_ElCuerpoDelDelito.pdf?dl=0



La estadounidense fue una de las primeras escritoras en crear personajes femeninos como detectives, como el de Kay Scarpetta, una doctora forense. Algunos sostienen que las novelas de Cornwell fueron gran influencia en el desarrollo de las series de televisión: CSI y Cold Case.

Escrita en primera persona, El cuerpo del delito es la segunda de la saga de Scarpetta, publicada inicialmente en 1991 tras el éxito de Postmortem, novela con la que se haría conocida globalmente, y es parte de la colección Biblioteca Patricia Cornwell.

Síntesis: “Alguien acecha a la escritora Beryl Madison. Alguien que la espía, que observa todos sus movimientos y que le hace amenazas y obscenas llamadas telefónicas. Y una noche, inexplicablemente, Beryl deja entrar en su casa a su asesino. Así comienza para la doctora Kay

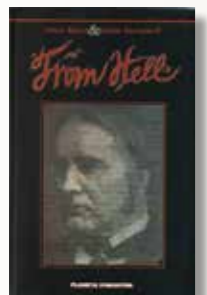
Scarpetta la investigación de un delito tan tortuoso como extraño. ¿Por qué abrió Beryl la puerta? Scarpetta comienza a atar los cabos de las intrincadas pruebas forenses, y mientras reconstruye los pasos de la joven escritora, irá acercándose, poco a poco y sin darse cuenta, a un asesino que acecha en la sombra”.

Desde el infierno. Alan Moore y Eddie Campbell

Título original From Hell.

Edición, traducción y realización técnica: Jaime Rodríguez. Planeta-DeAgostini, Barcelona, 1999.

ISBN: 978-84-15480-84-6



La destacada y varias veces premiada novela gráfica recrea de forma excepcional la sociedad aristocrática y los bajos fondos del Londres victoriano. El cómic fue realizado mano a mano por el reconocido guionista británico Alan Moore (Watchmen, V de Vendetta) y la prodigiosa pluma de Eddie Campbell, el ideólogo de la novela gráfica como movimiento artístico. En esta obra consigue un grafismo sucio y naturalista que se inspira de lleno en la ilustración amarillista de la época. Sus capítulos fueron publicados a lo largo de toda una década (1988-1998) siendo finalmente llevados al cine en 2001 por los Hermanos Albert y Allen Hughes, con protagonistas de excepción como

Johnny Depp, Heather Graham e Ian Holm. Un imprescindible para los amantes del cómic negro.

La tinta de...

Autores nacidos en septiembre

Mientras mantenemos la unidad de la especie humana, al mismo tiempo rechazamos la deprimente suposición de las razas superiores e inferiores de los hombres. Hay naciones más susceptibles de cultivación, más civilizadas, más ennoblecidas por el cultivo mental que otras, pero ninguna más noble que otras. Todos se encuentran por igual en el mismo nivel diseñado para la libertad; una libertad que, en las condiciones más duras de la sociedad, pertenece sólo al individuo, pero que, en los estados sociales que gozan de instituciones políticas, pertenece como un derecho a todo el cuerpo de la comunidad.

Alexander von Humboldt, *Kosmos*.

La novela ha dejado de ser mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas cuantas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio.

Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios*.

¡Oh felices pesimistas! Qué placer para ellos es ser capaces de demostrar una y otra vez que no hay alegría.

Marie von Ebner-Eschenbach, *Aforismos*.

*Así que por favor, oh por favor, rogamos, oramos,
Vaya, lance su televisor lejos,
Y en su lugar puede instalar
Una estantería encantadora en la pared.
Luego llene las estanterías con muchos libros.*

Roald Dahl, *Charlie y la fábrica de chocolate*.

*Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho
de un suelo para vivir.
¡Ay, qué ser más infeliz
el que mandó disparar,
sabiendo cómo evitar
una matanza tan vil!*

Víctor Jara, *Preguntas por Puerto Montt*.

*La imaginación, por supuesto, puede abrir cualquier
puerta. Gire la llave y deje el terror caminar adentro.*

Truman Capote, *A sangre fría*.

La sangre cuenta, siempre recuerda eso, la sangre cuenta.

Agatha Christie, *El misterioso caso de Styles*.

Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro. Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la Defensa ante sobrevivientes y un Elogio de Malthus. Atacaré, en esas páginas, a los agotadores de las selvas y de los desiertos; demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, del periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*.

AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.