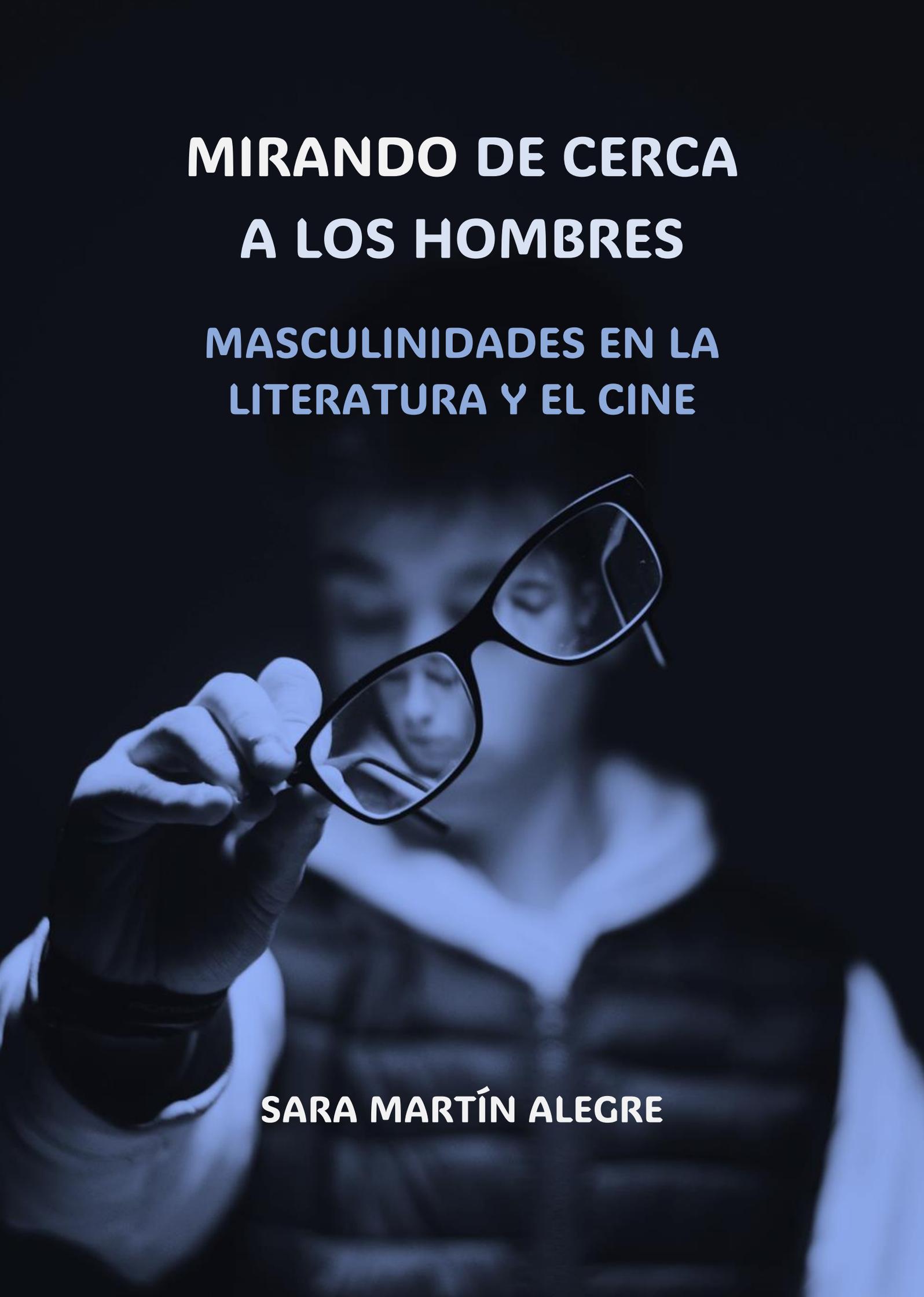


MIRANDO DE CERCA A LOS HOMBRES

MASCULINIDADES EN LA
LITERATURA Y EL CINE

A hand holding a pair of glasses in front of a blurred background of people.

SARA MARTÍN ALEGRE

**MIRANDO DE CERCA
A LOS HOMBRES**

**MASCULINIDADES EN
LA LITERATURA Y EL CINE**

SARA MARTÍN ALEGRE

Universitat Autònoma de Barcelona

2024



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Reconocimiento (Attribution): En cualquier cita o referencia a la obra hará falta reconocer la autoría.

No Comercial (Non commercial): Se prohíbe la comercialización de la obra

Sin obras derivadas (No Derivate Works): Se prohíbe explotar la obra para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente plagiar este trabajo en parte o en todo, si bien se puede citar la obra entera o sus capítulos, y reproducir debidamente acreditados pasajes de no más de 100 palabras.

Cómo citar la obra en una bibliografía:

Martín Alegre, Sara. *Mirando de cerca a los hombres. Masculinidades en la literatura y el cine*. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2024. [seguido de la URL]

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)

Diseño y edición: Sara Martín Alegre

Imagen de portada: Álex Martín Paluzie (con permiso del autor)

Sobre la autora: Sara Martín es profesora titular de Literatura Inglesa y Estudios Culturales en el Departament de Filologia Anglesa i de Germanística de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde trabaja desde 1991. Está especializada en Estudios de Género, particularmente en Estudios de las Masculinidades, metodología que aplica al estudio de las ficciones populares en inglés, sobre todo la ciencia ficción y el gótico. Ha publicado numerosos artículos académicos en estos campos, además de sobre las adaptaciones cinematográficas. Entre sus libros en castellano se encuentran *Monstruos al final del milenio* (2002), *La literatura* (2008), *Desafíos a la heterosexualidad obligatoria* (2011), *Entre muchos mundos: en torno a la ciencia ficción* (2022), *De Hitler a Voldemort: Retrato del villano* (2023), *La verdad sin fin: Expediente X* (2023) y *Detrás de la máscara: masculinidades americanas en el documental contemporáneo* (2023). Escribe desde 2010 el blog *The Joys of Teaching Literature / Las delicias de enseñar Literatura*, disponible en su web: <https://webs.uab.cat/saramartinalegre/>.

Contenidos

Introducción: porqué deberíamos mirar de cerca a los hombres	1
Capítulo 1. Antonio cuestionado: <i>El mercader de Venecia</i> de Michael Radford y el problema del heterosexismo.....	10
Capítulo 2. El reflejo borroso de Heathcliff: Hareton Earnshaw y la reproducción de la masculinidad patriarcal en <i>Cumbres Borrascosas</i> de Emily Brontë	26
Capítulo 3. En la cama con Dickens: <i>La mujer invisible</i> de Ralph Fiennes y la problemática masculinidad del genio	46
Capítulo 4. Reciclando a Charlie, enmendando a Charles: <i>Dodger / Perillán</i> , la versión de <i>Oliver Twist</i> de Terry Pratchett.....	61
Capítulo 5. Entre Brownlow y Magwitch: Sirius Black y la implacable eliminación del hombre protector en la serie Harry Potter	77
Capítulo 6. El malestar de Ulises: la crisis de la masculinidad tras la Segunda Guerra Mundial en la obra de Melvyn Bragg	99
Capítulo 7. Obras de demolición: la masculinidad escocesa y el fracaso de la utopía arquitectónica según David Greig y Andrew O'Hagan	115
Capítulo 8. Reescribiendo al astronauta en <i>Son & Moon</i> , documental de Manuel Huerga	138
Capítulo 9. Descubriendo el cuerpo del androide: (homo)erotismo y (robo)sexualidad en las novelas de Isaac Asimov	159
Capítulo 10. Educando a Dídac: el padre de la nueva humanidad y el fin del patriarcado en <i>Mecanoscrito del segundo origen</i> de Manuel de Pedrolo	181
Capítulo 11. Obi-Wan Kenobi y el problema del mentor incapaz: la mayor perturbación en la Fuerza	196
Capítulo 12. El monstruo antipatriarcal como (anti)héroe según Richard K. Morgan ..	209
Índice	228

Agradecimientos y créditos

Agradezco a los editores de las siguientes revistas su amabilidad para permitirme o bien reproducir textos en castellano, o bien ofrecer en este volumen mi propia traducción:

Capítulo 1: 2015. Antonio Cuestionado: *El Mercader de Venecia* de Michael Radford y el Problema del Heterosexismo. *Dossiers Feministes* 20: 261-283.

Capítulo 2: 2008. Odysseus' Unease: The Post-War Crisis of Masculinity in Melvyn Bragg's *The Soldier's Return* and *A Son of War*. *Odisea: Revista de Estudios Ingleses* 9: 133-144.

Capítulo 8. Otoño 2014. Rewriting the American Astronaut from a Cross-cultural Perspective: Michael López-Alegría in Manuel Huerga's Documentary Film *Son & Moon* (2009). *Culture, Society and Masculinities* 6(2): 163-182.

Capítulo 9. Junio 2017. Educating Dídac: Mankind's New Father and the End of Patriarchy in Manuel de Pedrolo's *Typescript of the Second Origin*. *Alambique* 4(2): 1-18.

Capítulo 11. 2019. Obi-Wan Kenobi and the Problem of the Flawed Mentor. *Foundation: The International Review of Science Fiction* 48(1), #132 : 37-53.

Capítulo 12: Marzo 2017. The Anti-patriarchal Male Monster as Limited (Anti)Hero in Richard Morgan's *Black Man*. *Science Fiction Studies*, 44(1), #131: 84-103.

El texto del resto de los capítulos es de mi propiedad intelectual tanto en su original inglés como en su traducción al castellano; casi todos se pueden descargar individualmente también del Dipòsit de Documentació Digital de la Universitat Autònoma de Barcelona (www.ddd.uab.cat). La version en inglés de este volumen se publicó anteriormente como *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men* (Cambridge Scholars Publishers, 2020). Los derechos de la traducción me corresponden íntegramente.

Introducción: por qué deberíamos mirar de cerca a los hombres

Es casi obligatorio que un libro que trate sobre hombres comience con una justificación de por qué es necesario otro volumen sobre este tema. Creo que la queja típica de que ya hemos prestado demasiada atención a los hombres es errónea, ya que solo hemos empezado a mirar a los hombres como tales hace unas décadas. Como mujer feminista que practica los Estudios Críticos de los Hombres y de las Masculinidades, soy muy consciente de que, en palabras del académico y activista británico Victor Seidler, «la concienciación [de género] tiene un significado y un sentido diferentes para los hombres que para las mujeres, pero no es menos importante» (12). Sin embargo, mientras que para las mujeres es casi inevitable tomar consciencia de los principales temas feministas, independientemente de la posición que ocupemos en relación con ellos, los hombres no necesitan usar su energía mental personal para participar en la toma de consciencia sobre la masculinidad. Deberían hacerlo porque, señala Seidler, «muchos de nosotros nos sentíamos ambiguos, incluso oprimidos por la imagen de masculinidad que nos obligaban a cumplir» (17).

El presente libro es, por lo tanto, parte de mi contribución continua a este proceso de concienciación, que fue iniciado a finales de la década de 1980 principalmente por sociólogos en el Reino Unido, los Estados Unidos y Australia, pero que todavía está en su primera juventud en lo que respecta al examen de la representación de los hombres en la ficción. *Writing Men: Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man* (2000) de Berthold Schoene es, sin duda, un punto de partida principal en lo que respecta a la ficción impresa, aunque tanto hombres como mujeres ya habían estado escribiendo sobre hombres en el cine en la década anterior. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (1993) de Yvonne Tasker y *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties* (1997) de Steve Cohan se citan a menudo como ejemplos sobresalientes de esta tendencia. No solo se trata de volúmenes muy valiosos, sino también de un ejemplo de una cuestión no resuelta: el lugar que debe ocupar el estudio de los hombres y la masculinidad en los Estudios de Género, demasiado a menudo centrados en las mujeres. La monografía de Tasker demuestra que algunas cuestiones de género (en este caso, la construcción cultural del cuerpo musculoso exhibida en las películas estadounidenses) son relevantes para todos los géneros. El volumen de Cohan muestra que es necesario visibilizar a los hombres como tales en las principales áreas de la cultura y, lo que es más importante, desde un punto de vista historiado que niegue cualquier visión monolítica y universal del género a través del lugar y el tiempo.

Sin embargo, aunque la representación de género se ha convertido en un vasto campo de investigación, todavía hay mucha resistencia a ver la autoría de los hombres desde una perspectiva de género. Muchos trabajos académicos sobre autoras de ficción en cualquier rama llevan la palabra «mujer(es)» en el título, pero hasta ahora no hay referencias a la autoría de género de los hombres. Por citar un par de ejemplos al azar, el título de Alison Butler en *Women's Cinema: The Contested Screen* (2002) subraya la existencia de un cine hecho por y para mujeres, mientras que el volumen editado por Catherine Ingrassia *The Cambridge Companion to Women's Writing in Britain, 1660-1789* (2015) supone que existe una entidad reconocible llamada «escritura de mujeres». Sin embargo, en este momento es casi imposible imaginar un volumen llamado *Men's Cinema: The Contested Screen* or *The Cambridge Companion to Men's Writing in*

Britain, 1660-1789. Sin este tipo de visibilidad, la autoría de los hombres sigue siendo la norma y la de las mujeres la excepción.

No es, sin embargo, el propósito del presente volumen examinar esta cuestión (espero que lo sea de otros por venir) sino continuar examinando la representación a raíz de textos similares como *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000* (2006) de Brian Baker y dos volúmenes colectivos a los que he contribuido con capítulos: *Alternative Masculinities for a Changing World* (2014, publicado en castellano como *Masculinidades alternativas en el mundo de hoy*, 2015) y *Masculinities and Literary Studies: Intersections and New Directions*. A diferencia del volumen de Baker, que es una monografía, el libro que aquí se presenta es una colección de ensayos, la mitad de los cuales habían sido publicados anteriormente (véase la sección de agradecimientos). Sin embargo, a diferencia de los dos volúmenes colectivos mencionados, este no es un trabajo misceláneo en torno al concepto de cómo encontrar modelos alternativos de representación y ampliar el estudio de la representación de los hombres, sino el resultado de un trabajo sistemático sobre estos temas que he llevado a cabo desde principios de la década de 2000. El resultado principal no son solo los doce artículos aquí presentados (junto con mis otros artículos y capítulos de libros),¹ sino también el volumen *Masculinity and Patriarchal Villainy in British Fiction: From Hitler to Voldemort* (2019, traducido como *Retrato del villano: de Hitler a Voldemort*).

Aunque me he beneficiado enormemente del trabajo realizado en los Estudios de las Masculinidades para deconstruir la opresión de género, recientemente he estado gravitando hacia la noción feminista de patriarcado (como explico en el volumen citado de 2019), pero con un giro importante. Sigo a Michael Kimmel en su percepción fundamental de que el feminismo cometió un error al tratar a todos los hombres como patriarcas igualmente empoderados. De hecho, según señala, aunque los hombres «pueden mandar dondequiera que uno quiera mirar, los hombres individuales no detentan el poder y no se sienten poderosos» (100, cursiva original). Aquellos que se sienten cómodos con esta situación suelen llevar vidas felices como hombres satisfechos, pero aquellos que se sienten con derecho al poder que creen que les corresponde como hombres son la fuente de conflictos a todos los niveles, desde la guerra hasta el abuso doméstico. He llevado la teorización del poder de Kimmel un paso más allá para ver las relaciones de género como un continuo de poder, con el abuso resultante de las diferencias de poder incluso cuando las personas en cuestión pertenecen al mismo género (piénsese en una mujer lesbiana que golpea a su esposa).

Lo que vengo afirmando, por lo tanto, es que una cosa es la masculinidad y otra el patriarcado, que es la organización social construida sobre un sentido de la jerarquía que privilegia el poder. Hasta ahora, los hombres han acumulado la mayor parte del poder, pero a medida que avanza el feminismo, las mujeres se encuentran en posiciones de poder sobre otras mujeres y hombres; lo mismo se aplica a lo que Connell ha llamado masculinidades subordinadas, como la de los hombres homosexuales que se han empoderado gradualmente. La mayor parte de mi trabajo académico se centra, por lo tanto, en analizar cómo el poder determina quién impone su gobierno y quién adopta una posición antipatriarcal. En mi opinión, no hay ninguna razón por la que los hombres no puedan defender posiciones antipatriarcales; de hecho, creo que deberían hacerlo.

¹ Véase para todas mis otras publicaciones sobre masculinidad, mi sitio web <https://webs.uab.cat/saramartinalegre/>. También escribo con frecuencia sobre género en mi blog *The Joys of Teaching Literature / Las delicias de enseñar literatura*, que publico desde 2010, y que se encuentra dentro de mi web.

Este es un proceso que bien puede comenzar con la toma de consciencia sobre la representación en la ficción.

Esta creencia me lleva a una segunda cuestión, que es la de la nomenclatura. Utilizo 'patriarcado' en un sentido que no se recoge en el libro por lo demás bastante completo *Patriarchy* (2017) de Pavla Miller. El patriarcado, escribe ella, «significaba cosas diferentes para diferentes activistas feministas, y se empleaba en proyectos diferentes, y a veces incompatibles» (54). Miller usa el tiempo pasado porque asocia el uso de la palabra 'patriarcado' con el feminismo radical de la década de 1970, pero a pesar de que este concepto fue casi abandonado en la década de 1980, creo, como muchas otras mujeres y hombres, que el patriarcado debe hacerse visible nuevamente. La columna de Arwa Mahdawi «The week in patriarchy» («La semana en el patriarcado») para *The Guardian* es un ejemplo, entre muchos otros, de esa nueva visibilidad, ahora más importante que nunca tras el estallido de la campaña #MeToo en 2017. Lo que ha cambiado (al menos para mí) es que ya no podemos referirnos al patriarcado como un sistema de opresión construido exclusivamente contra las mujeres, sino como una estructura social que recompensa a quienes tienen el mayor sentido de derecho al poder. La mayoría de estos individuos son hombres blancos, heterosexuales, de clase media o alta, pero no todos. Las personas no blancas, no heterosexuales y no masculinas también pueden ser patriarcales siempre y cuando tengan poder que emane de sus posiciones sociales, políticas y económicas y crean que la sociedad debe organizarse según principios jerárquicos basados en la supremacía.

Mi uso del patriarcado, sin embargo, choca hasta cierto punto con la controvertida noción de masculinidad hegemónica de Raewyn Connell (que sí utilizo en algunos de los artículos). Insatisfecha con la forma en que la(s) definición(es) feminista(s) radical(es) del patriarcado ignoraba(n) que existe una «política de género dentro de las masculinidades» (37), Connell ideó el concepto gramsciano de masculinidad hegemónica. Se trata del conjunto de prácticas sociales que construye las «relaciones de alianza, dominación y subordinación» (37) en las que se apoya el sistema de poder para mantener la división de género que oprime a las mujeres y la red jerárquica que posiciona a los hombres en posiciones privilegiadas o marginales. Connell cree que las masculinidades hegemónicas pueden y deben ser rechazadas, y estoy muy de acuerdo. No llamo, sin embargo, alternativas o positivas como ella a las posiciones desde las que pueden ser desbaratadas, sino antipatriarcales, pues me parece que las masculinidades hegemónicas son el patriarcado con otro nombre en su actual encarnación masculinista. En mi opinión, tanto las mujeres como los hombres feministas que se oponen al funcionamiento de las masculinidades hegemónicas pueden participar en un frente común antipatriarcal que rechace la jerarquía y el poder en favor de una ciudadanía en igualdad de derechos para todos, basada en principios verdaderamente democráticos. Este es el principio principal que defiendo como académica feminista y en mi vida personal.

El presente volumen está organizado siguiendo un esquema cronológico, que va desde las obras de William Shakespeare de principios del siglo XVI hasta la ciencia ficción del siglo XXI de Richard K. Morgan, y se basa en el principio de que las obras de teatro, las novelas y las películas pueden analizarse juntas si se tercia. Soy la autora del primer libro sobre una serie de televisión completa publicado en castellano (*Expediente X: en honor a la verdad*, de 2006, reeditado en 2023 como *La verdad sin fin. Expediente X*), pero mi profunda decepción con *Lost* (*Perdidos*, 2004-2010) me ha hecho alejarme de cualquier narrativa que no pueda disfrutarse en un lapso limitado. Sé poco de cómics y novelas gráficas, y nunca he jugado a un videojuego (aunque intento estar al día de las principales novedades en la materia), lo que también explica otras lagunas de mi corpus.

Una novedad es que he incorporado a mi investigación el documental, un género cinematográfico que todavía está injustamente infravalorado y en el que se encuentra el cine actual más apasionante, sobre todo para los espectadores interesados en el elemento humano que a menudo falta en los *blockbusters*. Los autores que estudio aquí son en su mayoría hombres (con la excepción de Emily Brontë y J.K. Rowling), blancos y en su mayoría británicos, aunque los Estados Unidos están representados por Isaac Asimov y la saga de la *Guerra de las galaxias*. Soy catalana (hablante nativa bilingüe de catalán y castellano, nacida y criada en Barcelona), lo que explica la presencia aquí de un documental catalán (*Diario de un astronauta*) y una novela catalana (*Mecanoscrito del segundo origen*). Espero que mi perspectiva como mujer y como especialista no nativa en Estudios Ingleses pueda ofrecer un punto de vista refrescante.

El primer capítulo, «Antonio cuestionado: *El mercader de Venecia* de Michael Radford y el problema del heterosexismo», se centra en la intensa relación homoerótica entre Antonio y Basanio y en el significado heteropatriarcal de la subtrama que involucra el anillo de Porcia tal como se presenta en la obra de Shakespeare y en la adaptación cinematográfica. La lograda versión de Radford resuelve bien el problema de cómo actualizar la representación de Shylock para nuestros tiempos posteriores al Holocausto, pero destaca otros problemas que la obra le plantea a un público contemporáneo, relacionados con Antonio. El estrecho apego de Porcia a las despiadadas leyes del patriarcado y su breve estancia en el mundo de los hombres como abogada travestida, empeñada en imponer un castigo ejemplar a Shylock, siempre han parecido extraños elementos del caso del judío. Sin embargo, la decisión de Radford de sacar del armario a Shakespeare cuestionando a Antonio tiene mucho sentido dentro de este aparente desajuste. Al sugerir que Antonio es gay y está enamorado de Basanio, una interpretación errónea deliberada introducida para validar la decisión de Antonio de arriesgar su vida por un amigo, Radford le da una nueva coherencia a la obra. Su película integra en un discurso sólidamente interconectado el feroz ataque de Shylock contra el mercader, el papel clave de Porcia en el juicio contra Antonio y la trama del anillo, a menudo ignorada, por la que ella separa al mercader de Basanio para garantizar la normatividad patriarcal requerida en su matrimonio con este último.

Hareton Earnshaw es, posiblemente, el personaje menos apreciado de la obra maestra de Emily Brontë. El capítulo dos, «El reflejo borroso de Heathcliff: Hareton Earnshaw y la reproducción de la masculinidad patriarcal en *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë» intenta corregir esta omisión argumentando que, de hecho, Hareton es esencial para comprender la conexión entre las dos partes de la novela y los dos romances narrados en ella. La mayoría de los críticos (y las adaptaciones cinematográficas) se han centrado en la tóxica historia de amor entre Cathy y Heathcliff, y han exhibido una animosidad general contra el supuestamente insípido romance entre su hija Catherine y su primo Hareton. Es necesario disipar esta hostilidad. Como argumento, la consciencia de Cathy de las deficiencias de Heathcliff como hombre y su propio egoísmo son los principales obstáculos para que su amor tenga éxito. Por el contrario, espoleado por la resistencia de Catherine contra el abuso patriarcal de Heathcliff, Hareton logra liberar a ambos gradualmente del gobierno de su padre adoptivo hasta que Heathcliff concede su derrota. Hareton sigue siendo emocionalmente leal a su padre adoptivo, aunque su mejor naturaleza personal y su voluntad de aprender de Catherine sugieren que el suyo será un matrimonio feliz, aunque no necesariamente un matrimonio de iguales, ya que el patriarcado seguirá encarnado por Hareton, aunque en una versión reformada.

La mujer invisible (2013), la película dirigida por Ralph Fiennes y escrita por Abi Morgan, adapta la controvertida biografía de la actriz victoriana Ellen Ternan (1990)

escrita por Claire Tomalin. En ella se presenta como un hecho, a pesar de la falta de pruebas materiales, el romance secreto entre un Charles Dickens en la cima de su fama y la mucho más joven Ellen, que supuestamente causó la escandalosa separación del autor de su esposa. La película biográfica de Fiennes aborda su polémico tema con notable elegancia, pero en el capítulo tres, «En la cama con Dickens: *La mujer invisible* de Ralph Fiennes y la problemática masculinidad del genio», cuestiono que aprendamos algo de valor de esta película, específicamente de la representación del genio masculino como, básicamente, un hombre egoísta y un depredador sexual. El voyerismo que promueve la película de Fiennes, por muy sutil que sea, socava el derecho de Dickens a proteger su privacidad sin ofrecer una idea de su genio literario, ya que la clave para ello deberían ser sus libros y no sus compañeras de cama. La relación de Dickens con su esposa y su amante revela los aspectos menos seductores de su masculinidad, pero debido a su naturaleza chismosa, este retrato de su crisis de madurez no contribuye realmente de manera significativa a una mejor comprensión de cómo debemos oponernos al patriarcado. Se limita a reproducir clichés asociados al autor y a su sufrida, pero también complaciente, musa.

Dickens reaparece en el capítulo cuatro, «Reciclando a Charlie, enmendando a Charles: *Dodger / Perillán*, la versión de *Oliver Twist* de Terry Pratchett», como inspiración principal para esta novela juvenil neovictoriana. Mundialmente famoso por su serie Mundodisco, en esta novela independiente Pratchett juega un juego singular al colocar al joven Charlie Dickens entre su elenco de personajes, junto con su propia creación, Artful Dodger. Ladrón infantil en el original, el Dodger de Pratchett es una rata de alcantarilla adolescente o 'tosher', una transformación inspirada en la lectura de Pratchett de la colosal obra *London Labour and the London Poor* (1861-1862) de Henry Mayhew. Claro discípulo de Dickens, Pratchett corrige sin embargo el problemático sesgo antisemita en la caracterización de Fagin reescribiéndolo como el refugiado Solomon Cohen. Del mismo modo, el niño Dodger es presentado como un sobreviviente en lugar de, en la visión clasista de Dickens, un ladrón que merece ser transportado a Australia. Pratchett, un reacio sentimentalista neovictoriano, no puede evitar rescatar a Dodger de la pobreza extrema por medio de poderosos caballeros, subrayando así que, al igual que Oliver en el original, este chico podría haberse beneficiado de la ayuda de hombres más privilegiados y de la compasión del autor.

Oliver Twist junto con *Grandes Esperanzas* se exploran en el capítulo cinco, «Entre Brownlow y Magwitch: Sirius Black y la implacable eliminación del hombre protector en la serie *Harry Potter*», como fuentes principales de las populares novelas de J.K. Rowling. Aunque no se puede evidenciar una influencia directa, Sirius Black, uno de los principales personajes secundarios de Rowling, combina en su caracterización rasgos intertextuales que lo conectan con dos personajes secundarios dickensianos clave: John Brownlow en *Oliver Twist* (1837-1838) y Abel Magwitch en *Grandes esperanzas* (1860-1861). A estos dos personajes masculinos se les asigna el papel de proteger a un niño huérfano, un papel que comparten con Sirius, el padrino de Harry. Al igual que Brownlow, Sirius es un soltero rico y también el mejor amigo del difunto padre del niño. Al igual que Magwitch, Sirius es un prisionero fugado, condenado injustamente a cadena perpetua, que se encuentra incapaz de recuperar su libertad debido a un sistema de justicia defectuoso y cuya reparación nunca le llega antes de morir. El intenso duelo que muchos lectores describen en relación con la extraña muerte de Sirius puede reflejar la esperanza rota de que, al igual que Oliver, Pip y otros huérfanos literarios, Harry pudiera ser rescatado por una figura paterna. Sin embargo, la propia destrucción sistemática de esta posibilidad por parte de Rowling en su serie, con las muertes de Sirius, Dumbledore, Snape y, de hecho, del padre de Harry, James, revela una

desconfianza femenina y androfóbica hacia el protector masculino, que conecta con la defensa de Rowling de la maternidad idealizada.

El capítulo seis, «El malestar de Ulises: la crisis de la masculinidad tras la Segunda Guerra Mundial en la obra de Melvyn Bragg», examina cómo el papel de los hombres como cabeza de la familia patriarcal del siglo XX fue alterado por la Segunda Guerra Mundial en Gran Bretaña. Las novelas autobiográficas de Melvyn Bragg narran el problemático regreso a casa de Sam Richardson, un veterano inglés de clase trabajadora de Wigton (en Cumbria), principalmente desde el punto de vista de su joven hijo Joe (alter ego de Bragg). Al leer este nuevo retorno de Ulises a la luz del análisis de la masculinidad patriarcal hegemónica realizado por los Estudios de las Masculinidades, este capítulo muestra que el trauma sufrido por muchos veteranos no se tradujo en una mejor comunicación con esposa e hijos, sino todo lo contrario. La experiencia del regreso del veterano a la vida civil es fundamental para la rearticulación no solo de su individualidad como hombre, sino también para la continuación de la familia patriarcal en Gran Bretaña a expensas de la incipiente liberación de las mujeres. Al igual que muchos otros veteranos, Sam recupera su autoridad patriarcal perdida al obligar gradualmente a su esposa Ellen a dar su consentimiento a regañadientes a su gobierno. Lo que sí cambia en relación con los tiempos anteriores a la Segunda Guerra Mundial es la comprensión más flexible de la paternidad de Sam, aunque su vínculo con Joe también contribuye, en última instancia, a desempoderar aún más a Ellen como esposa y madre.

El capítulo siete, «Obras de demolición: la masculinidad escocesa y el fracaso de la utopía arquitectónica según David Greig y Andrew O'Hagan», también considera las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, pero desde un ángulo diferente: cómo la arquitectura británica se vio alterada por el impacto de las estrategias dominadas por los hombres implantadas para albergar a los muchos que se quedaron sin hogar por la guerra. La reconstrucción de las ciudades británicas después de la Segunda Guerra Mundial se basó en parte, en lo que respecta a la vivienda pública, en una mezcla de ideales utópicos socialistas y el ejemplo de la *Unité d'Habitation* de Le Corbusier. En Escocia, este proceso también estuvo relacionado con la eliminación generalizada de los barrios marginales que dio lugar, particularmente en Glasgow, a graves distorsiones en la aplicación de los principios Modernistas a los bloques de viviendas obreras. Centrándome en dos textos literarios escoceses sobresalientes, la obra de David Greig *The Architect* (1996) y la novela de Andrew O'Hagan *Our Fathers (Padres nuestros)*, (1999), sostengo aquí que el desastre distópico en el que se convirtieron muchos bloques tiene sus raíces en la ideología patriarcal, todavía demasiado invisible, defendida por los políticos paternalistas que los construyeron. Al poner en primer plano la masculinidad de sus protagonistas en contraste con las mujeres (como en la obra de Greig) o los hombres más jóvenes (como en la novela de O'Hagan), ambos autores contribuyen con una importante crítica de género al debate escocés sobre la utopía. Esta crítica resalta la necesidad de redistribuir el poder en los procesos de toma de decisiones que tienen un alto impacto en la comunidad. Como revelan estos dos textos, hasta ahora estas decisiones se han llevado a cabo sobre la base de una utopía masculinista que, en realidad, carecía de la empatía necesaria para tener éxito.

El enfoque se traslada del Reino Unido a los EE.UU. en el capítulo ocho, «Reescribiendo al astronauta estadounidense en *Son & Moon*, documental de Manuel Huerga». Aunque poco conocida, esta película es de particular interés como documental de calidad sobre la exploración espacial, pero también desde el punto de vista de los Estudios de las Masculinidades. La película de Huerga, realizada en inglés por un equipo de producción catalán y centrada en la personalidad magnética del astronauta

hispanoamericano Michael López-Alegría (activo en la NASA entre 1992 y 2012), es un híbrido singular. *Son & Moon* documenta específicamente las preocupaciones de López-Alegría como padre de un hijo de siete años, Nico, que se resiste a sus intentos de mantenerse en contacto y no siente ningún interés en la emocionante estancia de siete meses de su padre en el espacio a bordo de la Estación Espacial Internacional. Astronauta y cineasta defienden la idea de que un padre tiene derecho a sacrificar parte de su vida familiar por el bien de su carrera, pero también que esta opción debe estar justificada ante los hijos, en este caso ante el hijo. Creo que este enfoque puede ofrecer un ángulo postpatriarcal relevante desde el cual se puede reconsiderar la representación contemporánea del astronauta, tanto a la luz de sus predecesores patriarcales como de las lagunas en la película de Huerga en relación con las astronautas (y, de hecho, con las hijas).

El capítulo nueve pasa del documental científico a la ciencia ficción, que es también el foco de los capítulos restantes. «Descubriendo el cuerpo del androide: (homo)erotismo y (robo)sexualidad en las novelas de Isaac Asimov» examina la presentación del androide en *Las bóvedas de acero* (1954), *El sol desnudo* (1957), *Los robots del amanecer* (1983) y *Robots e imperio* (1985) de Isaac Asimov para argumentar que esta tetralogía anticipa las preocupaciones actuales sobre el uso de robots humaniformes ultrarrealistas para el sexo. *Los robots del amanecer* trata sobre el feliz romance entre Gladia y su ‘esposo’, el robot R. Jander Panell, una copia de R. Daneel Olivaw, personaje central de la serie. Aquí exploro cómo el atractivo erótico de Daneel condiciona el ‘matrimonio’ de Gladia y Jander, así como su propia amistad excepcional con su compañero de investigación, el detective Elijah Baley. Muestro, por lo tanto, que la representación de Asimov del robot, como ser de género masculino, tiene innegables connotaciones (homo)eróticas que se negocian a través de la hetero/robosexualidad nada convencional de Gladia. Por otro lado, Asimov lanza una advertencia sobre la idealización erótica del androide a través del robot R. Giskard Reventlov, el principal compañero de Daneel. Provisto de un cuerpo humanoide básico, pero también de un cerebro positrónico singularizado accidentalmente, Giskard es muy superior a Daneel (también mucho menos controlable). Su cuerpo poco atractivo le ayuda a desviar la atención de sus habilidades potencialmente peligrosas, mientras que Daneel (y Jander) son un objeto constante de curiosidad debido a sus hermosos cuerpos masculinos.

El capítulo diez, «Educando a Dídac: el nuevo padre de la humanidad y el fin del patriarcado en *Mecanoscrito del segundo origen* de Manuel de Pedrolo», pretende llamar la atención de los lectores sobre la representación de la masculinidad en otras lenguas y culturas. En la obra maestra de ciencia ficción en catalán de Pedrolo, publicada en 1974 y que yo misma traduje al inglés en 2018, la Tierra es devastada por un ataque extraterrestre, aunque los alienígenas finalmente abandonan la proyectada colonización del planeta. Alba, de catorce años, y Dídac, de nueve, se embarcan entonces en el proyecto de reconstruir la civilización humana. La valiente Alba puede leerse como la predecesora de la actual heroína adulta juvenil, pero Pedrolo tomó una opción aún más singular para el papel del nuevo Adán con Dídac. Dadas las circunstancias extremas, Pedrolo obliga a Dídac a un proceso único de crecimiento muy rápido, de niño a padre preadolescente en pocos años. El legado genético mestizo del niño juega, además, un papel clave en el futuro de la humanidad. Examinó aquí cómo Alba educa a Dídac y qué expectativas sobre la masculinidad expresa Pedrolo a través de sus enseñanzas. Si el temple de Alba encuentra plena expresión es solo porque Dídac resulta ser un alumno ejemplar. Pedrolo eligió, además, como protagonista masculino a un niño en lugar de a un adolescente para facilitar el control de Alba sobre su situación y sobre las decisiones de la pareja: en definitiva, para acabar con el patriarcado para siempre.

La *Guerra de las galaxias* de George Lucas es también un producto de la década de 1970, aunque en el capítulo once, «Obi-Wan Kenobi y el problema del mentor incapaz: la mayor perturbación en la Fuerza», examino la trilogía de precuelas: *Episodio I: La amenaza fantasma* (1999), *Episodio II: El ataque de los clones* (2002), y *Episodio III: La venganza de los Sith* (2005), junto con algunos episodios de la serie animada de televisión *Las guerras clon* (2008-2014). El capítulo considera el papel de Obi-Wan Kenobi como mentor de Anakin Skywalker, argumentando que tanto el Código Jedi como el propio Kenobi son irracionalmente inflexibles con respecto al mandato de evitar el apego emocional. Esta regla, esencial para entender la caballería en general y la Jedi en particular, tiene peculiares raíces medievales, particularmente en referencia al celibato, que están completamente en desacuerdo con el desarrollo de una masculinidad bien ajustada. Dado que Obi-Wan, sin embargo, obedece ciegamente el Código Jedi, no puede procesar adecuadamente su propio apego a Anakin, lo que conduce a su mentoría defectuosa del joven y, lo que es más dramático, en su aterradora mutilación en Mustafar en el *Episodio III*, de la que emerge el villano Darth Vader.

Finalmente, el capítulo doce, «El monstruo antipatriarcal como (anti)héroe según Richard K. Morgan», se acerca a una notable pero poco conocida novela de ciencia ficción, *Black Man*, del autor de la mucho más popular *Carbono modificado*. La crítica feminista tiende a descuidar el trabajo de escritores varones conscientes de las cuestiones de género y *Black Man* presenta muchos desafíos en este sentido, ya que Morgan afirma ser pro-feminista y antipatriarcal. Su elección de un protagonista masculino negro modificado genéticamente para no sentir inhibiciones al usar la violencia es controvertida y problemática, ya que Morgan es blanco y a menudo ha subrayado el disgusto que debería generar la violencia masculina. Mi tesis principal es que el (anti)héroe Carl Marsalis tiene el potencial paradójico, debido a su monstruosidad y su victimización, de ser un héroe antipatriarcal muy apto. Sin embargo, el propio Morgan limita ese potencial eligiendo un subgénero narrativo, el *thriller* de ciencia ficción, que mantiene su propia agenda política subordinada a las necesidades de la dinámica trama; esta, en última instancia, socava la caracterización de Marsalis. La novela de Morgan revela así indirectamente lo que falta en la postura antipatriarcal de los hombres, a saber, que el proceso de toma de consciencia que Victor Seidler destacó conduzca a un activismo real que exija justicia antipatriarcal también ellos, tanto en la autorrepresentación ficticia como en la vida real.

Lynn Segal concluye «Más allá de la jerarquía de género: ¿Pueden cambiar los hombres?», el nuevo capítulo añadido en 2007 a la tercera edición de su volumen seminal *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men* (1990), especulando que

Con las mujeres hoy permanentemente arraigadas en la fuerza laboral occidental, lo absurdo de la tradicional división de género entre lo público y lo privado es cada día más evidente. Los hombres podían seguir esforzándose por mantener sus privilegios y su dominio en ambas esferas. Pero es poco probable que presenten batalla hasta el final. (259)

La presencia de hombres autoritarios en posiciones clave de poder, como jefes de los Gobiernos estadounidense, ruso y chino, sugiere que, contradiciendo el optimismo de Segal, los hombres patriarcales están de hecho «presentando batalla» para mantenerse en el poder en las instituciones públicas. Las relaciones privadas pueden estar cambiando lentamente, y los hombres son mucho más conscientes que nunca de los derechos de las mujeres y de la discriminación que sufren los hombres menos privilegiados. Sin embargo, esta nueva consciencia del privilegio del siglo XXI no

conduce necesariamente a una erosión significativa de las estructuras patriarcales (o de las masculinidades hegemónicas). Como argumento, hay que atacar el patriarcado, no la masculinidad, y para eso hay que visibilizar quiénes son realmente los hombres, de ahí la necesidad de mirarlos de cerca.

Obras citadas

- Armengol, Josep M. *et al.*, eds. 2017. *Masculinities and Literary Studies: Intersections and New Directions*. Routledge.
- Baker, Brian. 2006. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*. Continuum.
- Butler, Alison. 2002. *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower Press.
- Carabí, Àngels y Josep M. Armengol, eds. 2014. *Alternative Masculinities for a Changing World*. Palgrave MacMillan. [*Masculinidades alternativas en el mundo de hoy, Icaria*, 2015].
- Cohan, Steven. 1997. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Indiana UP.
- Connell, R. W. 2006, 1995. *Masculinities*. Polity Press.
- Ingrassia, Catherine, ed. 2015. *The Cambridge Companion to Women's Writing in Britain, 1660-1789*. Cambridge UP.
- Kimmel, Michael S. 2004 (2000). *The Gendered Society*. Oxford UP.
- Martín, Sara. 2019. *Masculinity and Patriarchal Villainy in British Fiction: From Hitler to Voldemort*. Routledge.
- _____. 2023. *La verdad sin fin. Expediente X*. Dilatando Mentes. [2006, *Expediente X: en honor a la verdad, Imágica*].
- Miller, Pavla. 2017. *Patriarchy*. Routledge.
- Schoene, Berthold. 2000. *Writing Men Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*. Edinburgh UP.
- Segal, Lynn. 2007, 1990. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Palgrave.
- Seidler, Victor. 1991. *Recreating Sexual Politics*. Routledge.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Routledge.

Capítulo 1. Antonio cuestionado: *El mercader de Venecia* de Michael Radford y el problema del heterosexismo

Introducción: sumisión a las normas heterosexistas

La incorrecta pero productiva lectura que Michael Radford ofrece de *El mercader de Venecia* en su adaptación cinematográfica genera una nueva historia: cómo dos marginados—Shylock el judío aborrecido, Antonio el homosexual oculto—son subyugados bajo la norma heterosexual de su cristiana comunidad veneciana por la acción de una mujer. Porcia tiene tan pocas dudas sobre la validez de las reglas patriarcales de las que es esclava que su única escapada fuera de éstas (la escena del juicio) tiene por objeto primordial garantizar la sumisión de su esposo Basanio a estas mismas normas heterosexistas, proceso que culmina la subtrama del anillo. Al intentar aclarar la obsesión de Shylock por Antonio, Radford revela (quizás accidentalmente) el gran tema inadvertido de la obra: la obsesión paralela de Antonio por Basanio, obsesión que da pie a la feroz guerra que Porcia le declara por los derechos exclusivos sobre el cuerpo y la capacidad de amar del joven. Este giro heterosexista oculta una clara misoginia, ya que, sea por razones religiosas o sexuales, Porcia encarna una normatividad asfixiante y excluyente sin que ni ella ni Radford cuestionen su propia subyugación. Todo un cúmulo de debates abiertos se concentra, pues, en esta primera gran adaptación al cine de *El mercader*.¹

La decisión tomada por Radford de interrogar la sexualidad de Antonio no solo desata los celos heterosexistas de Porcia y su celo patriarcal, sino que también obliga al público (supuestamente libre de prejuicio antisemita) a enfrentarse a la homofobia actual, en concreto con relación a la amistad entre hombres. El reto de producir hoy *El mercader* exige comprender a fondo el contexto del antisemitismo en los tiempos de Shakespeare, razón por la cual Radford incluye un prólogo en el que se muestra con doloroso detalle el maltrato contra los judíos en la Venecia de 1596 (año en que Shakespeare pudo componer la obra). No obstante, ni la película ni los especialistas académicos en la obra consiguen contextualizar de modo totalmente convincente la amistad entre Antonio y Basanio. No sirve simplemente leer *El mercader de Venecia* como obra cripto-gay, ya que así se simplifica de manera anacrónica y se diluye además la esencia del conflicto triangular que los dos amigos, Antonio y Basanio, forman con Porcia. Sin embargo, esta es la propuesta de Radford.

El dilema Isabelino al que se enfrenta Basanio al tener que escoger entre casarse con Porcia y amar a Antonio como su amigo del alma tenía perfecto sentido para el espectador original: se trataba de decidir con quién de los dos formaría Basanio su principal vínculo emocional (el sexual debía ser siempre con la mujer). Resulta, sin embargo, confuso en nuestros días. Tendemos hoy a aceptar que, aunque el amor romántico es el centro de nuestra vida sentimental, ésta no puede estar completa sin amigos para nadie, sea hombre o mujer, homosexual o heterosexual. La profunda vinculación emocional entre estos dos hombres es, por otra parte, típica de sociedades

¹ The International Movie Data Base (www.imdb.com, febrero 2024) cita 25 adaptaciones de *El mercader de Venecia* entre 1908 (Vitagraph) y 2017 (un corto de Will Clark). *El mercader* de Radford está co-producida por compañías de Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia y Luxemburgo y, curiosamente, es la primera versión para cine en inglés.

patriarcales en las que las mujeres juegan un papel público nimio; si incluye sexo, como sucedía en la antigua Atenas, o no, es irrelevante, ya que *no* es lo mismo que el amor homosexual actual. En las sociedades occidentales actuales, sin embargo, los temores homófobos hacen que amistades íntimas como las de Antonio y Basanio sean menos frecuentes de manera que, en cierto sentido, son objeto de mayor rechazo homófono que el amor homosexual, mucho más claro en su definición. En nuestro contexto no hay en absoluto razón alguna para que Basanio tenga que escoger entre amada y amigo, a no ser, por supuesto, que la relación entre los dos hombres sea (homo)sexual. Sí que habría un paralelismo indudable con el supuesto caso actual de una esposa que no tolerara la amistad entre su marido y un amigo gay que estuviera enamorado platónicamente de él. La declaración de amor mutuo que tanto alarma a Porcia sugiere que esa es la situación, si bien no es exactamente la misma en el contexto original de la obra.

Nuestra incapacidad, en suma, de entender el dilema emocional de Basanio sin caracterizar a Antonio como gay produce anacronismos inevitables que conducen además a una interpretación manifiestamente heterosexista de la obra de Shakespeare, interpretación que reduce a parámetros contemporáneos una situación mucho más sutil en el texto original. Esta lectura subraya cómo, pese a nuestra supuesta libertad sexual, la homofobia sigue siendo mucho más tolerada que el antisemitismo.

(Des)lecturas de la amistad entre hombres en el Renacimiento: cómo Antonio ama a Basanio

La crítica académica sobre *El mercader de Venecia* afrontó el ‘problema’ de la sexualidad de Antonio hace tan solo medio siglo. En un ensayo publicado en 1962, el poeta W.H. Auden, él mismo homosexual, caracterizó a Antonio como un «melancólico incapaz de amar a una mujer» (229), un hombre muy distinto de su original en la fuente principal de Shakespeare, *Il Pecorone*.² En la versión italiana los equivalentes a Antonio y Basanio son padrino y ahijado. El primero acaba casado con la mujer transformada por Shakespeare en Nerisa, la dama de compañía de Porcia, mientras que en *El mercader* es el amigo de Basanio, Graciano, quien la desposa. Según Auden, Shakespeare «evita deliberadamente la clásica fórmula de los Amigos Perfectos al construir una relación desigual» (229). Esta desigualdad en el final de la historia de Antonio y Basanio y la introducción de la usura como trama principal llevan a Auden a clasificar *El mercader de Venecia* como ‘problem play’, en lugar de comedia (romántica). Con cierta audacia, Auden observa que, sin duda, Shakespeare debía ser consciente del vínculo entre sodomía y usura descrito por Dante en el Canto Once de su *Infierno*, razón por la cual «No puede ser un mero accidente el hecho de que Shylock el usurero tenga como antagonista a un hombre cuya vida emocional, pese a que conducta casta, se centra en un miembro de su mismo sexo» (231). Paradójicamente, Auden asume sin más que Antonio es casto, argumento que desmonta su alusión a Dante, según el cual debería

² *El mercader de Venecia* podría ser la respuesta de Shakespeare a la obra antisemita de Christopher Marlowe *The Jew of Malta/El judío de Malta* (1590), de la que toma prestada al parecer la subtrama de la conversión de Jéscica, la hija de Shylock. Shakespeare añadió también la subtrama de los tres cofres, bien conocida en los cuentos populares, a su fuente principal: el relato «Giannetto de Venecia y la Dama de Belmonte» recogido en la colección de Ser Giovanni Fiorentino *Il Pecorone* (texto original del s. XIV publicado en 1558, sin traducción al inglés). Rodrigo López, médico de la Reina Isabel I, ejecutado en 1594 bajo la acusación de haber intentado envenenarla, podría haber inspirado a Shylock. López era un ‘marrano’, o judío sefardita obligado a convertirse al cristianismo.

ser sodomita. En todo caso, Auden evita usar la palabra 'homosexual', omisión quizás debida a que la homosexualidad solo se despenalizó en la Gran Bretaña natal de Auden en 1967 y no era en absoluto tema de análisis literario admisible a principios de la década de 1960.

Las inclinaciones sexuales de Antonio también preocuparon a Lawrence W. Hyman, probablemente el primero en leer *El mercader* como triángulo amoroso. Hyman también evita analizar abiertamente la homosexualidad de Antonio, refiriéndose en cambio a su «sentimiento sexual inconsciente por Basanio» (110). Desde una posición un tanto homófoba, Hyman explica que

Lo que nos ocupa no es una cuestión referida a si una conducta es correcta o incorrecta sino a cómo el deseo insistente y enteramente natural de una mujer a poseer a su amante por completo entra en conflicto con el deseo de Antonio de aferrarse al amor de su amigo. No nos debe importar si el deseo de Antonio es igualmente 'natural'. Para nuestros propósitos lo que interesa es que el reconocimiento de que ese deseo es igual de fuerte. (113)

Según opina Hyman, al final de la obra Antonio acaba siendo aceptado por Porcia como «antiguo rival transformado en cómplice de su matrimonio» (113) motivo por el cual sus buques perdidos *deben* retornar a Venecia, dado que el éxito de sus arriesgadas inversiones comerciales compensa el «sacrificio final que Antonio sufre por Basanio» (115). La película de Radford, no obstante, omite toda alusión de Porcia a las naves recobradas por Antonio.

Desde la década de 1980, y gracias a la revolución iniciada por los Estudios Gays y la Teoría Queer (ya en los 90), los críticos interesados en Antonio han podido por fin dar rienda suelta a la interpretación de su amor por Basanio como pasión homosexual, lectura que choca con la reivindicación feminista de Porcia como heroína. Joan Orzack Holmer mantiene que los cambios introducidos en relación con *Il Pecorone* transforman a Porcia en una mujer «juez y educadora» de hombres, moralmente mucho más sólida que la «caprichosa Dama de Belmonte» (329). Holmer insiste en que Porcia se muestra generosa al perdonar a Basanio y a Antonio por el uso irresponsable de su anillo, y también por incluir «empática y armoniosamente» al mercader en su relación con Basanio, «al cederle a Antonio el anillo que ella misma le dio a Basanio» (331). Holmer también defiende que, al dejar a Antonio soltero, Shakespeare le concede «el papel de 'amigo querido', o 'amigo verdadero' (III.ii 290, 307) tanto de Basanio como de Porcia» (333). Esta opinión, sin embargo, solo prueba la miopía de Holmer en relación con cómo la cruel exclusión de Antonio del final feliz y sus diversos emparejamientos le obliga a permanecer casto, ya que ser reconocido como homosexual públicamente no era una opción factible en la Venecia de su tiempo.

En un artículo publicado poco después de la aparición del volumen pionero de Eve Kosofsky Sedgwick *Between Men: English Literature and Men's Homosocial Desire* (1985), Karen Newman lee *El mercader* aplicando la crítica de Luce Irigaray contra los estudios antropológicos de Marcel Mauss y Claude Lévi-Strauss; ambos expertos describen cómo el intercambio de mujeres regula la vinculación afectiva entre hombres en las sociedades patriarcales. Irigaray criticó este sistema de intercambio por usar a las mujeres, según su singular opinión, como instrumento de prevención contra la generalización de la homosexualidad masculina. Considerando al padre de Porcia como el originador del «intercambio básico» que pone la trama en marcha (él organiza el enigma de los cofres que lleva a Basanio a pedirle dinero a Antonio), Newman argumenta que sean amigos íntimos o amantes, «la lectura que Irigaray hace de Lévi-Strauss nos permite reconocer en la relación entre Antonio y Basanio un vínculo homosocial, parte

del continuo en las relaciones entre hombres que el intercambio de mujeres implica» (22). Para Newman, Porcia es la verdadera heroína porque «al dar más de lo que puede recibir, provoca un cortocircuito en el sistema de intercambio y en los vínculos entre hombres que este genera, recuperando a su marido de los brazos de Antonio» (26). A Newman, no obstante, se le escapa que Porcia gana esta victoria en nombre del patriarcado, el sistema que la obliga a dejar de ser una rica dama independiente para convertirse en la esposa dependiente de Basanio, enriquecido con su propia fortuna.

En un volumen dedicado a contrastar la visión Renacentista de la homosexualidad con la nuestra, Jonathan Goldberg reacciona contra la argumentación de Newman, según la cual las figuras travestidas (como Porcia durante el juicio) llevan la carga del supuesto discurso alternativo sexual de Shakespeare. Asociando el amor entre Antonio y Basanio con el contenido bisexual de los sonetos del Bardo, Goldberg protesta, en líneas similares a mi propio argumento, que Newman, empeñada en celebrar el éxito de Porcia, olvida que este se nutre de la misoginia que la construye en imitación de la 'dama oscura' de los poemas y que le concede poder tan solo para controlar y separar a Antonio y Basanio; al salvar a Antonio y derrotar a Shylock, Porcia desata «energías que son racistas y homófobas» solo para acabar tomando «el lugar del padre y de la esposa, pero no de la amiga» (42). Quizás por esta razón la actriz americana que encarna a Porcia en la película de Radford, Lynn Collins, muestra una manifiesta incomodidad al comentar su papel.³ Según ella, Porcia solo entiende su propia identidad femenina adulta mediante su suplantación de la identidad masculina, episodio que claramente sugiere que Porcia se reconoce parte del patriarcado, no su alternativa.

Este desacuerdo sobre la función exacta de Porcia con relación a Antonio y Basanio surge del hecho de que una lectura feminista de la obra es, de hecho, mucho menos problemática que una lectura queer o pro-queer. Alan Sinfield, escribiendo sin tapujos como hombre gay, ironiza sobre su propia tarea como crítico al observar que «Si se excluye a Antonio de la buena vida al final de *El mercader*, también se excluye al hombre gay del discurso de la obra» (128). Él ve el sistema de vinculación emocional que Newman critica como reflejo del orden jerárquico de Venecia (o, mejor dicho, de la época de Shakespeare) y declara con toda razón que «tanto si se considera que la amistad entre hombres como Antonio y Basanio incluye un elemento homoerótico como si no, no es una cuestión simplemente de qué hacía la gente en privado hace cientos de años; se trata ser precisos en relación con un sistema genérico-sexual que solo comprendemos parcialmente» (131). El dilema al que nos enfrentamos, el factor que complica cualquier lectura queer de Antonio, es, así pues, la extrañeza que nos causa el sistema de vinculación emocional Isabelino y el hecho de que nadie habría usado la etiqueta 'homosexual' en tiempos de Shakespeare (Smith 9). Reivindicar a Antonio es incompatible, en suma, con exaltar a Porcia: sea como incauta defensora del patriarcado o como heroína feminista, la mujer heterosexual gana la partida y, sea gay o no, quede excluido o incluido, Antonio pierde.

La homosexualidad tal como la conocemos hoy es, en última instancia, un producto de la obsesión victoriana (principalmente alemana y británica) por categorizar y delimitar toda supuesta 'desviación' de la práctica heterosexual normativa sobre la base de dudosas observaciones clínicas y de no menos cuestionables teorías científicas. Si bien es cierto que éstas substituyeron a la tradicional visión de la 'perversión' homosexual como vicio y pecado sodomita, sirviendo no obstante como base para su

³ Entrevista incluida en los extras de la edición especial en DVD de *El mercader de Venecia*, 2005.

criminalización, la situación mejoró muy lentamente.⁴ Hasta 1973, por ejemplo, la homosexualidad fue considerada una enfermedad mental por la American Psychiatric Association. El actual proyecto queer de reescribir la historia de la homosexualidad tiene, en cualquier caso, en apreciación de autores esenciales como David Halperin, un primordial obstáculo: el hecho de que la asociación entre personas del mismo sexo ha significado cosas distintas en distintas épocas.

Como subraya Bruce R. Smith, en el período del Renacimiento en que Shakespeare vivió la participación de un hombre en prácticas homosexuales no lo señalaba como «fundamentalmente distinto de sus pares. Lo contrario era cierto. Las ideas prevalentes pedían que se castigara a sí mismo por caer en la depravación general a la que toda la humanidad está sujeta» (9); en cuanto a la sodomía, se la juzgaba como parte del ‘vicio’ generalizado. Para evitar esta caída pecaminosa en la tentación, la sociedad Isabelina respaldaba un sistema de vinculación emocional homosocial basado en, como Smith sostiene, el mito de los combatientes y camaradas (según el relato de Plutarco sobre la intensa amistad entre los antiguos enemigos Teseo y Pirítoo). Smith explica que el mito reconcilia «dos rasgos enfrentados» presentes en hombres de todas las culturas: «la tendencia de los machos humanos a ser agresivos con otros machos y, al mismo tiempo, a formar lazos estrechos entre ellos» (31), tal como retrata el propio Shakespeare en *Coriolano*. Básicamente, el mito permitía formar alianzas varoniles que quizás incluían sexo gay pero que no eran necesariamente homosexuales en su exclusividad genital. Según aclara Smith:

Los jóvenes de cierta edad en la Inglaterra del Renacimiento, así pues, tenían que reconciliar dos exigencias contradictorias: la intensidad emocional de los vínculos masculinos tal como los fomentaba el patriarcado Renacentista y la necesidad de casarse para adquirir pleno estatus dentro de ese mismo patriarcado. La cuestión que debía afrontar un joven al alcanzar la madurez sexual en la época de Shakespeare no era si se sentía homosexual o heterosexual, sino a quién le debía mayor lealtad emocional, a otros hombres o a otras mujeres. (65)

Para Smith, Antonio es «el más patético de estos amigos desdeñados» (65), si bien Porcia tan solo gana una victoria pírrica en su lucha patriarcal por Basanio. Al ser un mero eslabón en la cadena que une a su padre y a su esposo, su función se limita a transmitir de uno al otro la propiedad heredada como hija única y a engendrar el vástago heredero de Basanio.

Steven Patterson señala con mayor candidez que «el amor de Antonio es deseo sexual frustrado por Basanio y, más aún, este amor apasionado cae dentro de la tradición moderna de la amistad homoerótica, o *amity*» (10). No obstante, la desigualdad que Auden detectó y los motivos del fracaso de esta amistad no son reducibles al hecho de que Basanio no corresponde la pasión homosexual de Antonio. Como defiende Patterson, su relación está también fuera de lugar en «una economía mercantil radicalmente alterada, una economía que parece mejor regulada por una estructura

⁴ Hay una notable distancia entre la obra de Richard Von Kraft-Ebbing, *Psychopathologia Sexualis* (1886), que trata la homosexualidad como una ‘perversión’ y la obra posterior de autores como Havelock Ellis (*Studies in the Psychology of Sex*, 1897-1928) que la tratan como simple ‘anomalía’. Otros autores como J.A. Symonds, con quien Ellis escribió el volumen pionero *Sexual Inversion* (1897), Edward Carpenter (*The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*, 1912) y, por supuesto, el gran sexólogo alemán Magnus Hirschfeld (fundador del Institut für Sexualwissenschaft de Berlín), defendieron los derechos de los homosexuales frente a su habitual criminalización y a su penalización religiosa, moral y social.

social basada en la alianza matrimonial y la reproducción heterosexual» (10), superando el tradicional modelo aristocrático. Patterson detalla cómo la amistad estrecha (o *amity*), que a su juicio sí incluía contacto homosexual, mezclaba los ideales de la «masculinidad heroica y la buena ciudadanía» (11) para ofrecer a los hombres de la Corte Isabelina un modelo al que aferrarse en un período en que bastantes de ellos carecían de las necesarias credenciales aristocráticas. En su opinión, *El mercader de Venecia* «reconviene los ideales en torno a la amistad homoerótica, al tiempo que siembra dudas sobre la capacidad del amor romántico y del matrimonio para ofrecer una mejora radical de la sociedad o para que sea más inclusiva» (14). Esta necesidad de abandonar la vinculación emocional masculina en favor del matrimonio se justifica al caracterizar a Antonio y a Basanio como hombres de clases sociales distintas: fundamentalmente, el error de Antonio es suponer torpemente que un (rico) mercader puede aspirar a formar una relación de amistad estrecha (o *amity*) con un aristócrata (empobrecido). Sea «dentro o fuera del círculo», Patterson concluye, Antonio queda «sobrecogido por la magnanimidad de la esposa, pero quizás también por el modo en que ha sido traicionado por su propia fe en la *amity*, un sistema que ha resultado contener los mecanismos para su propia exclusión» (31).

Claramente, los hombres que trabajan para generar riqueza, se llamen Antonio o Shylock, sean mercaderes o usureros, no son bien recibidos en el círculo feliz de los ricos herederos aristócratas, rechazo que añade el clasismo a los pecados de antisemitismo y homofobia que Porcia y Shakespeare cometen en esta obra. La exclusión de Antonio resulta ser aún más penosa dado que expone la naturaleza mercenaria de Basanio: sin otra fortuna que su físico agraciado, este joven explota la creencia de Antonio en la amistad profunda tan solo para acceder a Porcia. Antonio, obviamente, pretende que no ve lo lerdo e insensible que su amigo es, ya que, como demuestra su insensato trato con Shylock, pretende, desesperado, que Basanio incurra en una deuda emocional con él, tal vez con la vana esperanza de que su imprudente acuerdo con el usurero lleve al joven finalmente a corresponder su amor.

Porcia, por su parte, debe subyugar su poder a su esposo, en tanto que ni su padre ni Venecia están dispuestos a aceptar que permanezca soltera; como Antonio, no obstante, preferimos creer que ella adquiere en Basanio un amante esposo y no tan solo un explotador egoísta. El clasismo de la obra también se expresa en el hecho de que Porcia solo tiene pretendientes nobles: el rico y respetable Antonio nunca podría aspirar a su mano, suponiendo que se sintiera interesado, por pertenecer a una clase social inferior; Basanio, en cambio, tiene los orígenes sociales requeridos, pero carece de dinero. Nunca se aclara por qué la alianza con él es deseable para Porcia ni qué méritos tiene el joven, más allá de su atractivo, para que dos personas se lo disputen; viendo su narcisista e interesado comportamiento casi sería preferible que Porcia y Antonio se casaran, dejando así a al impasible Basanio tan aislado como a Shylock y compartiendo su misma extrema pobreza. Dado que este final es imposible a causa de las rígidas economías sociales y de género de la obra, debemos concluir junto a Cynthia Lewis que Antonio «permanece en escena para recordarnos que la alienación y la omisión son, para algunos hombres, consecuencia inevitable de la cohesión social» (30). Solo Basanio, en todo caso, alcanza una posición óptima en el triángulo que forma con Antonio y Porcia.

Cásting intertextual y nuevas lecturas: Pacino, Irons, Fiennes

La temática que he descrito se amplifica en la película de Radford no solo gracias a las escenas añadidas para retratar el antisemitismo de la Venecia Renacentista sino también con la elección de los tres actores principales. Pese a ser excesivamente severo

con Joseph Fiennes, el crítico de cine americano James Berardinelli subraya la importancia del reparto al apuntar que, aunque Shylock solo es un personaje secundario y Basanio el héroe aparente, «si hay alguna duda sobre a quién considera Radford el mayor atractivo, pensad en el reparto. El actor de segunda fila Joseph Fiennes interpreta a Basanio, mientras que el legendario Al Pacino es Shylock». Peter Bradshaw, un crítico de cine inglés, «temiendo lo peor» sobre Pacino comenta aliviado que «En caso de que estuviéramos tentados de ser condescendientes con el intruso americano, Pacino da una valiosa lección sobre cómo declamar verso, igualando y a menudo sobrepasando a los nativos británicos, quienes en ocasiones subrayan e interpretan en exceso los versos con aliento entrecortado».⁵ Bradshaw encuentra la «sonora languidez» de Jeremy Irons como Antonio «bellamente apropiada a la melancolía del personaje: el empresario veneciano que tiene todo su capital expuesto en diversas aventuras y que en su edad madura empieza a sentir lo precaria y breve que es la vida». Feliz de que Fiennes evite sus «sonrisas y gestos de superioridad», este crítico elogia a Radford por «mantener a raya los tics y manierismos [de Fiennes y Pacino], erosionando las radiantes incrustaciones de su estatus estelar y permitiendo que algo más cálido e inteligente emerja».

Estos tres actores aportan a la adaptación de Radford no solo excelentes interpretaciones sino también toda una red de connotaciones intertextuales asociadas a sus papeles anteriores, algunos vinculados directamente con el cine shakesperiano. Al Pacino produjo y dirigió una de las películas más originales jamás producidas sobre este dramaturgo: el irónico y postmoderno documental *Looking for Richard* (1996) sobre sus supuestas dificultades para filmar la obra *Ricardo III*; Joseph Fiennes, por supuesto, dio vida al mismo Bardo en la ingeniosa y aclamada fantasía biográfica *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998). Jeremy Irons, antiguo actor de la Royal Shakespeare Company si bien carente de experiencia previa relacionada con Shakespeare en la pantalla, le presta a Antonio el ambiguo toque sensual que tan profundamente tiñó papeles tan controvertidos en su carrera como el de los gemelos Mantle en la cinta de David Cronenberg *Inseparables* (1988) y el del funcionario de confusa sexualidad en *M. Butterfly* (1993), también de Cronenberg.

Looking for Richard surgió de la frustración personal de Pacino ante el hecho de que ningún productor cinematográfico le había ofrecido jamás un papel principal shakesperiano a causa de su reputación como actor popular (y de su nacionalidad). Pese a ello, Pacino se mostró inicialmente reacio a interpretar a Shylock, dado que el personaje acarrea consigo, en sus palabras, «el hedor del antisemitismo». Pacino ya había rechazado varias veces interpretar este mismo papel en escena, pero finalmente aceptó la oferta de Radford al convencerse de que este director sí le daría sentido al contexto antisemita de la obra, aportando escenas adicionales. Pacino interpreta a Shylock, según declaración propia, como un personaje profundamente humano, pero «básicamente deprimido», caracterización a la que sumó rasgos de su papel más popular: el del capo mafioso Michael Corleone en la saga de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990). Sobre todo, Pacino tomó prestada la actitud implacable que Corleone asume en la segunda película al decidir que la necesidad de matar a su propio hermano puede parecer desquiciada e irracional «pero tiene perfecto sentido para él».⁶ Esto concuerda con el análisis que Peirui Su ofrece del uso que Pacino ya había hecho

⁵ No todas las reseñas son amables con Pacino. Sean americanas o británicas, suelen criticarlo sobre todo por su acento neoyorquino, mostrando así una pedantería lingüística apenas justificable en el entorno global del inglés actual.

⁶ Las tres citas pertenecen a los materiales extras de la edición especial del DVD, 2005.

de papeles anteriores, sobre todo Corleone, como base de su Ricardo III. Pacino habitualmente interpreta personajes que

viven al borde de la sociedad física y psicológicamente: el traficante de drogas, el capo mafioso, el soldado ciego, el agente veterano de la CIA y, finalmente, el propio Diablo [en *El abogado del Diablo*]. Cada personaje exhibe diversos aspectos complejos de la naturaleza humana: son malvados y violentos, pero al mismo tiempo son carismáticos, nada pretenciosos y vulnerables. Son misteriosos y antiheroicos, pero también emocionalmente intensos y explosivos.

Esta descripción encaja también con su Shylock, a quien Pacino dota además de una dignidad doliente, que emerge incluso en su peor momento, cuando su implacable exigencia de la carne más cercana al corazón de Antonio le aleja hasta de sus pares en la comunidad judía veneciana. El apesadumbrado Shylock de Pacino queda abatido por la traición filial y religiosa de su hija Jéssica y por la frialdad de Antonio hacia él. Este Shylock usa el famoso alegato sobre la naturaleza de los judíos no tanto para acentuar el hecho de que los judíos son tan humanos como los cristianos sino para subrayar con rotundidad cómo el racismo de Antonio, basado en prejuicios religiosos, justifica el racismo del propio Shylock. Como concluye el discurso:

If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villainy you teach me I will execute. And it shall go hard but I'll better the instruction. (III.i, 55-57)⁷

Shylock no es un villano nato, sino que sufre provocaciones sin fin hasta que se convierte en uno. El hecho de que acabe arruinado por la dura sentencia que emite Porcia como letrado travestido y expulsado de su propia comunidad debido a la forzosa conversión al cristianismo que Antonio impone, demuestra la profundidad de la villanía cristiana.

Pacino hizo una segunda contribución a la película de Radford tan crucial como su magnífica interpretación.⁸ Usando su estatus como estrella de Hollywood, le impuso a Radford y a los otros actores, sometidos a una total complicidad por el magnetismo de Pacino, un estilo típicamente estadounidense de actuar, basado en su formación como actor del Método.⁹ Su técnica actoral implica, como muestra *Looking for Richard*, ensayos constantes previos al rodaje articulados por el debate en común de las peculiaridades del texto. Thomas Cartelli, quien admira *Looking for Richard* como genuina recreación postcolonial de Shakespeare, alaba a Pacino por conseguir dar a su visión norteamericana y populista del Bardo la autoridad hasta entonces acaparada por

⁷ Ofrezco mi propia traducción: «Si somos como los demás, nos pareceremos también en esto. Si un judío insulta a un cristiano, ¿a qué debe doblegarse? A su venganza. Si un cristiano insulta a un judío, ¿a qué tiene derecho, según el ejemplo cristiano? Bien: a la venganza. La villanía que me enseñas es la que ejecutaré. Será difícil, pero mejoraré la ejecución».

⁸ Sus papeles mafiosos han complicado la fama de Pacino en Italia. No obstante la tarea de rodar en la propia Venecia se simplificó enormemente gracias a su popularidad. Sin Pacino, la crucial escena en el puente de Rialto no se habría podido filmar. (En los extras de la edición especial en DVD de *El mercader de Venecia*, 2005).

⁹ Me refiero al método desarrollado por Constantin Stanislavski, popularizado entre los actores estadounidenses por Lee Strasberg a través de su Actors Studio neoyorquino (1951) y de su Actors Studio West de Los Angeles (1966). Pacino estudió bajo la dirección de Strasberg en Nueva York en los años cruciales de su formación.

los iconos británicos, desde Laurence Olivier a Kenneth Branagh. Como señala Cartelli, esta nueva visión se apoya en «la entrega con la que se disuelve de manera claramente cinematográfica (e inspirada por el Método) la distancia entre palabra y sentimiento como estrategia para alcanzar la verdad de la experiencia» (190).

Siguiendo el método actoral usado por Pacino, según el cual todos los personajes tienen una historia previa, se les pidió a Irons y a Fiennes que dieran vida a Antonio y Basanio asumiendo que en algún momento habían sido amantes. Al preguntársele en una entrevista si esta idea sobre la relación entre Antonio y Basanio había sido complicada de «vender a los actores» Radford contesta: «En absoluto. Jeremy, quien se sentía muy orgulloso de su heterosexualidad, admitía sin más que Antonio y Basanio lo habían hecho. En todo caso, todos estuvimos de acuerdo en que estaba enamorado de Basanio» (en Epstein). El extraño fraseo de la respuesta sugiere que hubo quizás algún desacuerdo entre actor y director, reflejado en las palabras del propio Irons. Según él mismo aduce, Antonio es «un hombre que realmente ha subyugado su vida emocional, un hombre que ha puesto toda su tiempo y energía en su trabajo» y que tiene gran éxito pero que es infeliz excepto en compañía de jóvenes como Basanio, quien es «todo lo que quisiera ser él»: noble, apuesto, desenfrenado, divertido. En contraste con las palabras de Radford y con las impresiones de la mayoría de los críticos, Irons asegura que «no interpreté a Antonio como si fuera gay», no porque Irons sea homófobo sino porque el actor desea criticar nuestra visión reduccionista de la sexualidad: «Creo que somos terriblemente limitados en relación con nuestra comprensión de la sexualidad hoy en día. (...) Quien tiene un amigo hoy, es que es gay. Los Isabelinos no tenían este problema porque tus relaciones con las mujeres era otra cosa».¹⁰

Los críticos que reseñaron la adaptación de Radford (hombres en su mayoría) tienden o bien a ignorar el subtexto gay o a comentarlo tan solo superficialmente. Las opiniones sobre la homosexualidad de Antonio, no obstante, son en general positivas. El ilustre Roger Ebert argumenta, por ejemplo, que «Irons encuentra el tono perfecto para el traicionero papel de Antonio; al hacer su amor por Basanio obvio se explica su conducta, y de este modo Antonio es, al fin, conmovedor, en lugar de un simple quejica» (2005). Las escasas quejas llaman la atención sobre el hecho de que la implícita relación homosexual se representa de manera muy pacata. James Christopher, por ejemplo, encuentra el beso entre Basanio y Antonio poco convincente: «Jamás he visto a dos actores de primer rango sacarle tan poco jugo a una llamada homosexual». Como señala, con gran desparpajo, el crítico argentino Carlos Gamerro: «Que Antonio es un puto rico que necesita o al menos acostumbra a mantener a sus amantes es una evidencia tan flagrante que uno se pregunta cómo fue posible leer la obra obviándola (como se hizo en el siglo XIX y gran parte del XX)».

Lo que más preocupaba a Jeremy Irons, en todo caso, es que Antonio es al mismo tiempo un caballero melancólico y un fanático intransigente. Para el actor el pasaje más complicado de interpretar es aquel en el que, una vez Porcia destruye públicamente a Shylock, Antonio le exige que el judío se convierta al cristianismo. Irons lo considera una imposición horrenda, si bien añade con cierta tristeza que en ese sentido Antonio es típico de su tiempo, en su obsesión por la salvación espiritual de Shylock a cualquier coste.¹¹ Por otra parte, como el crítico Phillip French comenta, la película nos produce «un escalofrío realista» por «el modo en que Antonio, atado en preparación a la muerte que debe seguirse de la pérdida de una libra de su carne,

¹⁰ Las cuatro citas pertenecen a los materiales extras de la edición especial del DVD, 2005.

¹¹ Cito de nuevo los materiales extras de la edición especial del DVD, 2005.

recuerda al condenado a punto de ser ejecutado en la silla eléctrica», situación que sin duda desvía nuestra atención del maltrato que Shylock recibe una vez salvado Antonio. Con todo, no hay duda de que Antonio, como observa Irons, es un fanático religioso tanto en la obra como en la película. Cuando le pide dinero a Shylock, el prestamista judío se queja de que «Fair sir, you spit on me on Wednesday last; you spurn'd me such a day; another time you call'd me dog; and for these courtesies I'll lend you thus much moneys?» (I.iii 118-121).¹² Impertérrito, Antonio contesta que «I am as like to call thee so again, to spit on thee again, to spurn thee too» (122-3)¹³ y argumenta, sin presciencia alguna, que es preferible prestar dinero «to thine enemy, who, if he break, thou mayst with better face exact the penalty» (127-29),¹⁴ sin duda el razonamiento que más tarde inspira a Shylock a pedir una libra de su carne. Radford nos ofrece no tan solo este diálogo sino también la impactante imagen de Antonio/Irons escupiéndole a Shylock/Pacino sin motivo alguno en un encuentro fortuito en el que el prestamista judío trata de congraciarse con el mercader cristiano.

El cristiano Antonio se comporta como era de esperar para un miembro de una fe religiosa según la cual la usura era un pecado mortal. Los judíos eran odiados en toda Europa por adherirse con fidelidad a su religión y rechazar la conversión, pero también (o principalmente) por ser instrumento imprescindible para la supervivencia del sistema económico cristiano. Las autoridades venecianas pronto se dieron cuenta de que los judíos, siempre faltos de protección, podían ser utilizados para estabilizar la vacilante economía local, aunque nunca les concedieron la plena ciudadanía. En contraste con la Inglaterra de Shakespeare, que prácticamente carecía de judíos al haber sido expulsados en 1290, Venecia permitió la entrada de muchos (la mayoría de origen alemán) en 1509 tras la invasión del territorio continental veneciano por parte de la Liga de Cambrai. Dado que estaban dispuestos a gestionar casas de empeño y tiendas de bienes de segunda mano a cambio de un «pago sustancioso» (Ravid 274), los refugiados judíos resolvieron dos problemas al mismo tiempo: cómo mantener a los sectores más pobres de la población bien surtidos de mercancías baratas y cómo generar ingresos para la ciudad. Sin embargo, añade Ravid, «se sometió a los judíos a numerosas restricciones, incluyendo la obligación de llevar un sombrero amarillo; desde 1516 en adelante, se les obligó a vivir en barrios limitados al *ghetto nuovo*, dando así un nuevo significado a la palabra 'ghetto', usada hasta entonces para referirse a una fundición de hierro» (274). La cinta de Radford refleja esta guetoización, mostrando a los judíos ataviados con gorras rojas, tal vez para evitar así el amarillo históricamente correcto, pero demasiado cercano al color de las estrellas usadas por los Nazis para etiquetar a los judíos.

La caracterización de Antonio como un fanático religioso no acaba de resultar convincente, no obstante, precisamente debido a la elección de Jeremy Irons para el papel. Su Antonio, un elegante caballero veneciano, carece de credibilidad en la escena de la fea confrontación con el Shylock de Pacino; parece de hecho mucho más sencillo imaginarse a Pacino escupiéndole a Irons. Gamarro sostiene que esta escena es «no solo dramáticamente interesante sino políticamente certera» en tanto que, como ha demostrado la Historia, los caballeros elegantes son bien capaces de segregar «ponzoña

¹² Mi traducción: «Justo señor, me escupió usted el pasado miércoles; otro día, me desdeñó usted llamándome perro; y por estas cortesías ¿debo yo prestarle dinero?»

¹³ Mi traducción: «Y puede que te lo vuelva a llamar, a escupirte de nuevo, o a desdeñarte también».

¹⁴ Mi traducción: «a tu enemigo, para quien, si se arruina, tú puedas con mayor derecho exigir su castigo».

hitleriana». El propio Gamberro, sin embargo, observa que aunque Irons es perfecto como el amante desdeñado, papeles que, como apunta, interpretó en *Un amor de Swann* (Volker Schlöndorff, 1984) o *Lolita* (Adrian Lynne, 1997), es mucho menos efectivo como villano.¹⁵ En todo caso, hay sin duda una cierta reserva en el salivazo de Irons, reserva que encaja perfectamente con la sugerencia de Seymour Kleinberg según la cual Antonio «se odia a sí mismo al odiar a Shylock: odia la identidad homosexual que Antonio ha acabado identificando simbólicamente con el judío» (citado en Sinfield 139). Al escupirle al judío, Antonio desvía la atención de quienes le escupirían sin compasión si fuera expuesto en público como sodomita.

Joseph Fiennes, por su parte, aportó a la adaptación de Radford no solo el curioso momento en que Basanio sorprende a Antonio al besarlo de lleno en los labios antes de que este pida el préstamo, sino también su interpretación previa del papel del joven Will Shakespeare, papel que le hizo mundialmente famoso. La asociación entre actor y personaje es inevitable para el espectador, sobre todo porque Fiennes no ha interpretado ningún otro papel de gran calado, capaz de distanciarlo de su Bardo, tras la película de Madden. Su Basanio es, pues, una figura compuesta, fuera esa o no la intención de Radford: vemos en él no tan solo a un personaje concreto sino al propio Shakespeare prestando su autoridad a las palabras y a los actos de Basanio y, adicionalmente, al enfrentamiento por amor entre el Antonio de Irons y la Porcia de Collins.

Como podemos apreciar, este enfrentamiento queda matizado en la película de Radford por la productiva (des)lectura del texto original que él realiza como adaptador y también por las contribuciones a la misma de los tres actores principales, tanto por sus métodos actorales como por las referencias intertextuales que aportan. Pese a que la presencia del gran Al Pacino acentúa el protagonismo de Shylock, el prestigio de Jeremy Irons consigue mantener a flote e incluso reforzar el protagonismo de un Antonio más emotivo que nunca. Fiennes interpreta un personaje ensombrecido por el propio Shakespeare; su Basanio, atractivo pero con moderación, nos hace considerar si es digno de las pasiones que desata, desestabilizando así la política de género de la obra.

Heterosexismo rampante: el papel de Porcia

La duda de si Basanio merece los frenéticos esfuerzos que Antonio y Porcia hacen para asegurarse su amor es esencial en la versión que Radford ofrece de la electrizante escena del juicio. Porcia, oculta bajo sus ropajes masculinos en el papel del falso letrado Baltasar, le ruega a Shylock que tenga compasión de Antonio, quien aguarda desesperado su ejecución con el pecho ya desnudo, a punto para que lo mutile la daga del prestamista. ‘Baltasar’ no consigue conmover al encrespado Shylock, pero sí a Antonio, hasta el punto de que este declara públicamente su amor por Basanio en el insólito escenario de la Corte Judicial de Venecia:

Commend me to thy honourable wife.
Tell her the process of Antonio's end.
Say how I loved you,
speak me fair in death.
And when the tale is told,

¹⁵ Gamberro olvida, por supuesto, que Irons ganó un Óscar por *El misterio Von Bulow* (Barbet Schroeder, 1990), una película en la que daba vida a un villano refinado y singular: el millonario Claus von Bulow, acusado en la vida real de haber dejado en coma a su esposa Sunny a consecuencia de un intento fallido de asesinato.

bid her be judge
 whether Basanio had not once a love.
 Repent but you
 that you shall lose your friend
 and you repent not that he pays your debt.
 For if the Jew do cut but deep enough
 I'll pay it instantly with all my heart. (IV.I 269-77)¹⁶

Basanio responde a estas melodramáticas palabras con desatada pasión:

Antonio, I am married to a wife
 which is as dear to me as life itself.
 But life itself, my wife and all the world
 are not with me esteemed above your life.
 I would lose all, ay, sacrifice them all,
 here to this devil
 to deliver you. (278-83)¹⁷

El público original Isabelino puede haber entendido la palabra 'amor' en un sentido muy distinto, pero a los espectadores contemporáneos de la cinta de Radford no se les da más que una opción: el apasionado lenguaje corporal de Antonio y Basanio, y los esfuerzos de Porcia por disimular su agonía, lo dicen todo. Los breves primeros planos subrayan la preocupación de la esposa mientras Antonio habla y su dolor cuando Basanio responde; bajo su disfraz masculino, Porcia se ve obligada así a ser testigo mudo de su propia humillación. Shakespeare le permite señalar con desprecio que «Your wife would give you little thanks for that/ if she were by to hear you make the offer» (284-5)¹⁸ pero estas palabras quedarían fuera de sitio en la versión de Radford, en la que Porcia se siente demasiado herida como para ofrecer réplicas frívolas.

Las lecturas feministas del heroísmo de Porcia subrayan su firme decisión de implementar el plan para salvar a Antonio de la amenaza de Shylock pese a la declaración de Basanio, si bien ella no parece tener otra elección. Como Gamarro señala, «un Antonio muerto hubiera podido convertirse en un espectro, el aguafiestas de cada encuentro sexual de los recién casados». Como es bien sabido, Porcia autoriza a Shylock a tomar una libra de la carne del mercader, pero ni una sola gota de su sangre, sentencia que evita el asesinato de Antonio. Esta aparente generosidad es, sin embargo, una táctica para acaparar el amor de Basanio en exclusiva. Si este amor merece la tortura pública de Antonio y la humillación de Porcia es, como he señalado, dudoso, ya que Basanio se muestra ciertamente confuso en relación con las distintas lealtades que les debe a su esposa y a su amigo. Según las leyes patriarcales venecianas, Porcia comete una grave ofensa al usurpar la identidad masculina, y en concreto la de un letrado, razón por la cual parece justificado que decida no identificarse ante Basanio al

¹⁶ Mi traducción: «Encomiéndame a tu honorable esposa./ Cuéntale el proceso que acaba con Antonio./ Dile cómo te he amado,/ habla bien de mi tras mi muerte./ Y cuando le hayas contado esta historia/ pídele que juzgue/ si Basanio ha sido alguna vez amado./ Lamenta/ que pierdas a tu amigo/ pero no que él haya pagado tu deuda./ Si el judío corta la bastante hondo/ pagaré al instante con todo mi corazón».

¹⁷ Mi traducción: «Antonio, tengo una esposa/ a quien amo como a mi propia vida. /Pero ni mi vida, ni mi esposa ni el mundo entero/ valen más para mí que tu vida./ Lo perdería todo, sí, todo sacrificaría/ a este demonio/ para salvarte».

¹⁸ Mi traducción: «Pocas gracias le daría su esposa/ si pudiera escuchar su oferta».

finalizar el juicio, a pesar de que sin duda el agradecimiento de Basanio sería más que suficiente para inclinar la balanza a su favor y contra Antonio. Porcia, no obstante, prefiere evitar esta situación, quizás sintiendo que Antonio tendría aún un peso excesivo en los sentimientos de su marido hacia ella misma. Es entonces cuando idea la trama del anillo, pensada específicamente para poner orden en las prioridades sentimentales de Basanio: su esposa y no su amigo debe ocupar la posición principal.

Cuando Basanio se gana la mano de Porcia, al resolver el enigma de los cofres, ella le entrega sus propiedades y su vida sin reticencia alguna, asegurándole que: «Happiest of all,/ is that her gentle spirit/ commits itself to yours to be directed/ as by her governor,/ her lord,/ her king» (III.ii 162-5).¹⁹ Porcia acompaña esta transferencia de todo lo que posee, cuerpo, alma y hogar con un simbólico anillo, advirtiendo que «I give them with this ring,/ which when you part from,/ lose or give away,/ let it presage the ruin of your love» (171-73).²⁰ De este modo declara Porcia que el precio que Basanio debe satisfacer por su rendición incondicional a la norma patriarcal es su total fidelidad, concepto que va más allá del sexo. Es también su manera de sugerirle al público que Basanio pronto la traicionará, regalando a otra persona, como así sucede, su anillo. El hecho de que la propia Porcia idee la excusa con la cual Basanio regala el anillo le añade peso a la impresión de que pese a su sumisión como esposa, el esposo debe ganarse el derecho a gobernarla. Así sella Porcia el pacto patriarcal que ambos contraen junto al matrimonio.

Porcia, aún como Baltasar, pide el anillo en pago a sus servicios judiciales y Antonio no tarda en convencer a Basanio de que es un trato justo: es en ese momento cuando ella tiene la certeza absoluta de que debe apartar a los dos amigos. Al obtener más tarde del avergonzado Basanio la confesión de que regaló el anillo, Porcia se burla sin compasión, declarando que ha tenido que dormir con Baltasar para recuperarlo. Es entonces cuando ella, tras revelar su identidad secreta, le entrega el anillo a Antonio para que este se lo retorne al asombrado marido. Con este acto, Porcia tácitamente acusa a Antonio de ser la causa de la deslealtad de Basanio y obliga al mercader ante testigos a garantizar la total fidelidad de su marido, particularmente en relación con el propio Antonio. El mercader aprende así la lección de que como esposo Basanio debe dar precedencia a su esposa sobre su amigo; este nuevo orden sentimental pone fin a su jurisdicción amorosa, sea o no sexual, sobre Basanio. La expresión turbada en el rostro de Jeremy Irons al ver cómo Porcia, una vez recuperado el anillo de manos de Basanio, le invita a compartir su lecho, señala la victoria final de la esposa. Así pues, pese a su aparente transparencia en relación con el deseo homosexual, *El mercader de Venecia*, sea en la versión de Shakespeare o en la de Radford, acaba siendo una obra condescendiente con Antonio en la lectura más amable, heterosexual y homófoba en la menos complaciente.

Este heterosexismo es inevitable, dado que el sistema social patriarcal de la obra obliga a Porcia a casarse. La joven se lamenta del modo monstruoso en que el enigma de los cofres que su futuro esposo debe resolver la ata a la voluntad de su difunto padre. Con todo, pese a sus protestas contra el método de selección de su marido, Porcia nunca cuestiona el matrimonio en sí mismo. Pese a su arriesgada incursión en el mundo masculino durante la escena del juicio, Porcia no es una heroína en tanto que no sacrifica en última instancia nada de valor. Jamás renunciaría a Basanio, ni por complacer a

¹⁹ Mi traducción: «Lo que colma su felicidad,/ es que su gentil espíritu/ se entrega al tuyo para que la dirijas/ y seas su gobernante,/ su señor,/ su rey».

²⁰ Mi traducción: «Te los entrego con este anillo,/ avisando que si te separas de él,/ lo pierdes o lo entregas,/ presagiará la ruina de tu amor».

Antonio ni por complacer al propio Basanio, y es difícil, sino imposible, imaginar un final alternativo por el cual ella se sacrificaría por el amor de estos dos hombres (o pactaría con ellos su propia libertad). La capacidad que Porcia tiene de afrontar la delicada situación sin dejarse llevar por sus celos y su simpatía relativa por Antonio, apenas ocultan una ansiedad natural y lógica con la que toda espectadora femenina heterosexual simpatiza. Así pues, pese a la intención transgresora de la adaptación de Radford al pretender leer la obra como texto queer, la posesividad de Porcia nos recuerda que aún hoy el heterosexismo tiene mayor peso incluso que la búsqueda de la libertad femenina. En una situación triangular idéntica actual, el equivalente contemporáneo de Porcia actuaría seguramente de manera muy similar.

Hay que subrayar en favor de Porcia que ella no rechaza a Antonio por pura homofobia, o porque él muestre y demuestre sus sentimientos por Basanio. De hecho, ella contribuye de manera tan decisiva a su rescate porque se da cuenta de la profundidad del amor del mercader por su esposo, y, de algún modo, respeta a Antonio por su valentía al arriesgar su vida por Basanio. Simplemente, Porcia preferiría que el objeto del amor de Antonio fuera otro, y no su esposo. En cierto modo, Porcia trata a Antonio como trataría a una rival amorosa (por ello Hyman señala que no importa la naturaleza de los sentimientos de Antonio sino su intensidad, equivalente a los de Porcia). Tal como sucede cuando dos mujeres se enfrentan por un hombre, los rivales pierden la habilidad de enfrentarse al poder patriarcal homófobo y sexista que los limita: Antonio acaba convertido, según la lectura, en el amigo casto o en el homosexual clandestino; Porcia, irónicamente, celebra las ataduras de su matrimonio con Basanio. Él, el hombre heterosexual, es quien acaba ganando la partida: el dinero que Antonio toma prestado de Shylock le permite convencer a Porcia de que es un buen partido; una vez casados, la fortuna de ella acaba en sus bolsillos. Antonio y Porcia se enzarzan en su particular lucha, arriesgando mucho por el joven mientras Basanio no pone nada en juego amándose, sobre todo, a sí mismo.

Conclusiones: las constantes relecturas de Shakespeare

La película de Michael Radford *El mercader de Venecia* es, en suma, una adaptación de alto valor ya que logra resolver el problema de cómo leer el antisemitismo de la obra original (puesto de manifiesto sin ambages) en nuestros tiempos. Gracias a la efectiva contextualización del odio hacia la etnia judía propio del Renacimiento y a la espléndida interpretación de Al Pacino, Shylock gana en dignidad: sus acciones no dejan de ser irracionales, si bien se puede apreciar cómo esta irracionalidad emana del igualmente irracional encono cristiano contra los judíos. La gran estrella norteamericana le aporta a la obra de Radford su específica formación actoral de método, factor que, al ser aplicado a la caracterización de Antonio y de Basanio, obliga a Radford a tomar decisiones cruciales en relación con cómo el fanatismo cristiano y el temor a la homofobia convergen en la personalidad de Antonio. De este modo, al resolver el problema de cómo tratar al prestamista judío, Radford introduce, accidentalmente o a sabiendas, el problema de cómo tratar al mercader cristiano sospechoso de ser un homosexual clandestino. Posiblemente esta sea una (des)lectura de la amistad entre Antonio y Basanio si nos atenemos a la conceptualización Renacentista de este tipo de vínculos afectivos; aun así, este anacronismo es relevante para nuestros tiempos. *El mercader* refleja también a través de la Porcia decidida pero angustiada de Lynn Collins las preocupaciones de las mujeres contemporáneas con relación a la homosexualidad masculina, a menudo inexpresables bajo presión de la corrección política. Al interrogar la naturaleza queer de la obra original de Shakespeare y cuestionar la identidad sexual

de Antonio, Radford, en conclusión, demuestra que el público occidental actual no es tan tolerante como proclamamos.

Esta intolerancia soterrada no es en absoluto ajena a la adaptación de Radford ya que nada impide leerla como una celebración del patriarcado heterosexista si así se desea. Lo curioso del caso es la poca atención recibida por el personaje central del título: la obra, hay que pensar, no se llama *El judío de Venecia* o *Porcia y Basanio*, sino *El mercader de Venecia*, título que proclama el protagonismo de Antonio. Tal como Auden mantuvo, esta es una 'problem play' u obra problemática, siendo aquí el problema central de la trama cómo Antonio interpreta su vínculo emocional con su amigo Basanio. A pesar de la presencia imponente de Al Pacino y de la importancia que Shylock ha cobrado entre los personajes shakesperianos por culpa de la terrible tragedia que fue el Holocausto y del posterior advenimiento de la corrección política pro-semita, el tema central de la obra no es el antisemitismo sino una cuestión de género identitario: la incapacidad del soltero Antonio para entender su subordinación al matrimonio patriarcal sea como amigo o como enamorado secreto de Basanio. Irónicamente, el propio Antonio se convierte por amor en el instrumento usado por Basanio para contraer la mejor alianza matrimonial posible sin que el mercader vea cómo esa misma alianza marcará claras fronteras emocionales (y de clase) entre él y Basanio.

Pese a los esfuerzos de la Teoría Queer por luchar contra el esencialismo, lo cierto es que sea desde una óptica gay positiva o desde el prejuicio homófobo, hoy leemos esta amistad como soterradamente homosexual, lo entendiera Shakespeare así o no. La adaptación de Radford subraya nuestra confusión sobre hasta dónde debe llegar la exclusividad sentimental del matrimonio, ya que la sexual parece tener el límite claro de la fidelidad total. Habrá quien simpatice con Porcia y quien, como la autora de estas páginas, desconfíe de su ansiosa posesividad. Habrá quien simpatice con Antonio por la tortura emocional que sufre a manos de Shylock y de la propia Porcia (como hago aquí), y quien, por homofobia, piense que la merece. Sea cual sea la lectura que escojamos, ésta pondrá de manifiesto nuestros propios prejuicios: pocos se mostrarán de acuerdo con el anti-semitismo de la obra, pero queda la duda de cuántos espectadores apoyan el maltrato homófobo de Antonio. Quizás este es el 'problema' que Shakespeare quiso subrayar, si bien nunca lo sabremos con certeza absoluta.

Obras citadas

- Auden, W. H. 1962. *Brothers & Others. The Dyer's Hand and Other Essays*. Random House. 218-237.
- Berardinelli, James. Diciembre 2004. *The Merchant of Venice Review. Reel Views*. http://www.reelviews.net/movies/m/merchant_venice.html.
- Bradshaw, Peter. 3 diciembre 2004. *The Merchant of Venice Review. The Guardian*. http://film.guardian.co.uk/News/Story/Critic/Review/Guardian/Film_of_the_week/0,,1364960,00.html.
- Cartelli, Thomas. 2003. Shakespeare and the Street: Pacino's *Looking for Richard*, Bedford's *Street King*, and the Common Understanding. *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, Richard Burt y Lynda Boose, eds. Routledge. 186-199.
- Christopher, James. 2 diciembre 2004. *The Merchant of Venice Review. Times Online*. <http://entertainment.timesonline.co.uk/article/0,,14931-1383484,00.html>.
- Ebert, Roger. 21 enero 2005. *The Merchant of Venice Review. Chicago-Sun Times*. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050120/REVIEWS/50103003/1023>.

- Epstein, Daniel Robert. 10 enero 2005. Michael Radford, director of *Merchant of Venice* Interview. *Suicide Girls*. <http://suicidegirls.com/interviews/Michael+Radford/>.
- French, Philip. 5 diciembre 2004. Menace in Venice: *The Merchant of Venice* Review. *The Observer*. http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_Film_of_the_week/0,,1366489,00.html.
- Gamerro, Carlos. Noviembre 2005. Judíos, gays y tilingos. *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2642-2005-11-20.html>.
- Goldberg, Jonathan. 1992. *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*. Stanford UP.
- Halperin, David M. 2002. *How to Do the History of Homosexuality*. University of Chicago Press.
- Holmer, Joan Ozark. Primavera 1985. The Education of the *Merchant of Venice*. *SEL* 25.2: 307-335.
- Hyman, Lawrence W. Primavera 1970. The Rival Lovers in *The Merchant of Venice*. *Shakespeare Quarterly* 21.2: 109-116.
- Kleinberg, Seymour. 1983. *The Merchant of Venice: The Homosexual as Anti-Semite in Nascent Capitalism*. *Literary Visions of Homosexuality*, Stuart Kellogg, ed. Haworth. 113-126.
- Lewis, Cynthia. Noviembre 1983. Antonio and Alienation in *The Merchant of Venice*. *South Atlantic Review* 48.4: 19-31.
- Newman, Karen. 1987. Porcia's Ring: Unruly Woman and Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*. *Shakespeare Quarterly* 38: 19-33.
- Patterson, Steve. Primavera 1999. The Bankruptcy of Homoerotic Amity in Shakespeare's *Merchant of Venice*. *Shakespeare Quarterly* 50.1: 9-32.
- Radford, Michael, dir., guión. 2004. *The Merchant of Venice*. Avenue Picture Productions *et al.*
- Ravid, Benjamin. Marzo 1975. The Legal Status of the Jewish Merchants of Venice, 1541-1638. *The Journal of Economic History* 35.1: 274-279.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP.
- Shakespeare, William. 2008. *The Merchant of Venice*. Jay L. Halvo, ed. Oxford UP.
- Sinfield, Alan. 1996. How to Read *The Merchant of Venice* without Being Heterosexist. *Alternative Shakespeares 2*. Terence Hawkes, ed. Routledge. 122-139.
- Smith, Bruce R. 1995. *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*. University of Chicago Press.
- Su, Peirui. Marzo 2004. Method Acting and Pacino's *Looking for Richard*. *CLCWeb*, 6.1, <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb04-1/su04.html>.

Capítulo 2. El reflejo borroso de Heathcliff: Hareton Earnshaw y la reproducción de la masculinidad patriarcal en *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë

Desde su publicación en 1847, *Cumbres Borrascosas* se ha asociado a la masculinidad. Hasta 1850, cuando Charlotte Brontë dispuso el enigma de la verdadera identidad del andrógino Ellis Currer que había firmado esta novela, la mayoría de los críticos atribuían su autoría a un escritor masculino sobre la base de que solo un hombre podría haber escrito una novela de tan tosco poder y genio. Cuando los antecedentes familiares de las hermanas Brontë se hicieron públicos en la aclamada biografía de Elizabeth Gaskell *La vida de Charlotte Brontë* (1857), a muchos les pareció obvio que el único hermano varón, el querido pero exasperante Branwell, debía haber desempeñado un papel importante en la vida de sus hermanas, y en particular en la composición de la obra maestra de Emily. Como reveló Gaskell, Branwell murió como consecuencia de una severa depresión, agravada por diversas adicciones, supuestamente originadas en una desastrosa historia de amor con una mujer casada desleal.¹ La desgracia de Branwell y su supuesta relación cercana con Emily se han invocado a menudo para explicar dónde encontró ella su inspiración para crear a Heathcliff. Jane Miller, por ejemplo, argumentó que «el amor adulto de Catherine y Heathcliff en *Cumbres Borrascosas* alude y surge de la estrecha identificación de Emily con un hermano que es a la vez parte de ella, un reflejo de sí misma y feroz incluso en su sumisión» (82).

A pesar de que la noción sexista de que Branwell fue el verdadero autor de la novela ha sido completamente descartada hoy en día, críticos como Flintoff todavía defienden la opinión de que más allá de proporcionar inspiración, Branwell aportó un número significativo de ideas relevantes, a las que la mucho más talentosa Emily dio vida. «Ahora bien, nada de esto pretende menoscabar la grandeza de Emily» (333) informa Flintoff; el caso es, afirma él, que «Branwell de hecho hizo tres contribuciones cruciales: a través de su estilo de vida inconformista, sus escritos defectuosos y sobrecalentados y, por último, pero no menos importante, su discernimiento crítico» (334) con el que aparentemente guió la producción literaria de sus hermanas, la de Emily en particular. Siguiendo esta dudosa línea de argumentación, y a pesar de conceder que «hay poca evidencia que respalde la hipótesis que estoy ofreciendo» (211), Carolyne van del Meer especula que «Recrear a Branwell en el cuerpo de Heathcliff permitió a Emily darle a su hermano, a través de la ficción, la dignidad que le faltaba en vida» (218). Sin embargo, ni Flintoff ni van der Meer (o Miller) se dan cuenta de que asociar a

¹ En 1843, Branwell, que entonces tenía 26 años, fue contratado como tutor por la acaudalada familia Robinson de Thorp Green, la misma familia que empleaba a su hermana Anne como institutriz. El joven se enamoró de la señora Robinson, entonces de 43 años. Aunque lo más probable es que la supuesta aventura nunca ocurriera, el Sr. Robinson despidió tanto a Branwell como a Anne en 1845. El declive de Branwell, que duró tres años (1845-1848), coincide con el período en el que Emily escribió *Cumbres Borrascosas* y Anne *La inquilina de Wildfell Hall* (1848). Transformada en una importante anfitriona londinense por su segundo matrimonio, la nueva Lady Scott obligó a Gaskell a retirar el escandaloso relato de su supuesto romance con Branwell de la segunda edición de la biografía.

Branwell con el villano-héroe de Emily enfatiza el lado menos aceptable de su hermano en lugar de redimirlo de manera significativa.²

La supuesta identificación de Emily con la masculinidad ya sea a través de Branwell o por su cuenta, ha sido incluso celebrada por las críticas feministas. En *Romanticism and Gender*, Anne Mellor afirma en un comentario sorprendentemente misógino que «Al preferir a los fuertes frente a los débiles, a los valientes frente a los cobardes, [Emily] se alió con el reino de lo masculino; al preferir la pasión a la razón, se unió a Blake, Byron y Percy Shelley contra los exponentes románticos femeninos del amor racional y el autocontrol» (192). Según Mellor, en su primera mitad, *Cumbres Borrascosas* «explora y afirma sutilmente los valores románticos masculinos del amor o Eros, de la energía revolucionaria, de la imaginación, de esa fuerza vital en la naturaleza y la mente que Percy Shelley llamó ‘poder’» (204), solo para abandonar esta estimulante exploración en la segunda mitad. El intenso vínculo romántico entre Cathy y Heathcliff da paso a la historia de amor más aburrida entre su hija Catherine y su primo Hareton, una subtrama que, en opinión de Mellor, responde a la «obligación de Brontë con su sexo, su necesidad de imaginar *qué es lo mejor* para las mujeres que desean sobrevivir, tener hijos, convertirse en madres» (205, énfasis original). Ningún hombre, observa Mellor, habría continuado la historia de la vida de Heathcliff después de la muerte de Catherine de esta manera tan decepcionante. Incluso insinúa que sería un error leer la felicidad final de la pareja joven como una celebración del amor plácido, ya que hay pistas para creer que Hareton no será un esposo fácil de manejar.

Desde la introducción de la noción de falacia intencional por Wimsatt y Beardsley en el artículo homónimo que publicaron en 1946, la mención de las intenciones del autor es prácticamente tabú. En el caso particular de *Cumbres Borrascosas*, la distancia manifiesta entre la autora y sus dos narradores —la hogareña Nelly Dean y el urbanita visitante Mr. Lockwood— y la falta de enfoque moral de la novela añaden importantes dificultades a la tarea de intentar determinar qué quiso decir Brontë con su novela, si es que quiso decir algo. Podemos, sin embargo, releer su obra a la luz de otros puntos de vista. Lo que propongo aquí es una reconsideración del papel clave de Hareton Earnshaw como imagen especular borrosa de Heathcliff en una lectura que considera, sobre todo, la representación de la masculinidad y del patriarcado en *Cumbres Borrascosas*.

Mi opinión es que la masculinidad se ha mencionado a menudo en las controversias sobre *Cumbres Borrascosas* porque es su tema más relevante. En realidad, la relación más importante de la novela es la que se establece entre Heathcliff y su hijo adoptivo Hareton. A través de su inesperado y sólido vínculo masculino, Brontë une la historia de las dos generaciones y presenta una posible alternativa al obsoleto poder patriarcal romántico-gótico de Heathcliff. Emily Brontë propone en la persona de Hareton un nuevo modelo de masculinidad más adecuado para satisfacer las necesidades de la verdadera heroína, la joven Catherine. Lejos de ser, como sugieren Mellor y otros comentaristas, un error, la segunda parte de *Cumbres Borrascosas* culmina con éxito el proyecto de justificar el final de Heathcliff y así ayudar a las lectoras a superar su idealización de hombres inhumanos de su calaña como héroes románticos.

² También se podría argumentar que Branwell fue la inspiración para el degradado curso de acción que Hindley Earnshaw toma en *Cumbres Borrascosas*, causado por su temperamento taciturno, la muerte de su esposa y su posterior alcoholismo, pero este no es un argumento que se plantee a menudo. Branwell también pudo haber inspirado al marido abusivo de Anne Brontë en *La inquilina de Wildfell Hall*, Arthur Huntingdon, otro alcohólico además involucrado en una escandalosa relación extramatrimonial.

Esta renovación de la masculinidad idealizada culmina con la anunciada boda de Hareton y Catherine. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que a pesar de que Catherine, y hasta cierto punto, Nelly, contrarrestan la victimización que Hareton ha sufrido bajo el despiadado gobierno de Heathcliff, el joven sigue siendo leal a su padre adoptivo. Esto sugiere que las actitudes patriarcales sobrevivirán en el comportamiento de Hareton como esposo, lo que no tiene por qué significar que será un marido rebelde, como insinúa Mellor. Los hombres patriarcales no se limitan a rechazar los modelos anteriores de masculinidad para complacer las exigencias de las mujeres: hay que llegar a un compromiso y esto es de lo que trata Brontë en *Cumbres Borrascosas*.

Heathcliff: el hombre incomprendido

A pesar de que solo ocupa aproximadamente la primera mitad de la novela de Brontë, el romance entre Cathy y Heathcliff sigue siendo el foco principal del debate literario en torno a *Cumbres Borrascosas*. Las cuestiones que habitualmente se ponen en primer plano son quién protagoniza su frustrada historia de amor y cuáles son las causas de su fracaso. Steven Vines, por ejemplo, defiende en un artículo titulado «El tormento del Otro en *Cumbres Borrascosas*» la tesis de que «la presencia inquieta de Heathcliff articula y exagera las inestabilidades internas del mundo que invade. En este sentido, es el modo de deconstrucción de la novela de su propio mundo, pues su indeterminada posición social y simbólica introduce una turbulencia en las estructuras que componen el marco de referencia del texto» (343). Esta perturbación afecta poderosamente a Cathy Earnshaw; a su vez, su propia insubordinación infantil contra su educación como dama convierte a Heathcliff —un niño de orígenes desconocidos adoptado por el Sr. Earnshaw, el padre de la niña— «de una figura de la paternidad de Earnshaw (...) [en] una figura de la perversidad de Cathy» (345). El camino, así pues, ha estado abierto desde hace décadas para explorar la novela de Emily desde el punto de vista de cómo Heathcliff representa la perversidad que Cathy despierta en él a través de su frustrada historia de amor como alternativa a la celebración de su relación. Sin embargo, la aclamación romántica de la pareja continúa.

Ese podría ser el caso porque la crítica feminista ha tendido a enfatizar el papel de Cathy como inspiración empoderadora, aunque no sin muchas contradicciones. Desde 1979, cuando Sandra Gilbert y Susan Gubar publicaron su influyente volumen *La loca en el desván*, las críticas feministas han ido desarrollando la idea de que, como afirmaba este dúo autoral, la identidad total entre los amantes los caracteriza como rebeldes antipatriarcales. La rebeldía conjunta de Cathy y Heathcliff explicaría el encanto de la novela para los lectores postrománticos y también su glamurización por parte de la mayoría de los críticos y académicos. Sin embargo, hay mucho desacuerdo sobre cómo debe leerse a Heathcliff. En el capítulo que dedicaron a *Cumbres Borrascosas*, Gubar y Gilbert identifican a Heathcliff con la desafortunada criatura de Victor Frankenstein. Nina Auerbach apoya la idea, afirmando que Heathcliff «parece menos un demonio plenamente realizado que un monstruo de Frankenstein herido, incapaz de vivir independientemente de las mujeres que lo crean» (102), refiriéndose tanto a Emily Brontë como a Cathy. Gilbert y Gubar argumentan además que «a pesar de su masculinidad externa, Heathcliff es de alguna manera femenino en su monstruosidad» (293) ya que se opone al patriarcado desde una posición de impotencia. Sin embargo, la paradójica femineidad de Heathcliff (ya que parece ser muy masculino) no siempre es bien recibida por las mujeres de la novela. Como forastero en el mundo de la pseudo-nobleza terrateniente de los Earnshaw y los Linton, el misterioso huérfano Heathcliff se sitúa socialmente más cerca de la sirvienta Nelly que de Cathy. Nelly, sin embargo, le guarda rencor porque, a diferencia de ella, Heathcliff es tratado como un miembro de la

familia Earnshaw (aunque nunca recibe su apellido). Este odio secreto supuestamente anima el relato de Nelly sobre el fracaso de Heathcliff (véase Yaeger 227). Regina Barreca, quien cree que las mujeres en la novela de Brontë hacen que el discurso patriarcal sea ineficaz y obsoleto (228), considera que la incapacidad de los hombres para articular el deseo en *Cumbres Borrascosas* es un logro feminista, un silenciamiento de la masculinidad agresiva. La impotencia, así pues, también marca a Heathcliff, aunque en la interpretación de Barreca se trata de un atributo masculino más que femenino.

En muchos sentidos, *Cumbres Borrascosas* es una fantasía femenina romántica de control masculino con connotaciones pornográficas, que utiliza la violencia extrema en lugar del sexo para emocionar a sus lectoras. El romance, explica Jane Miller,

alivia a las mujeres y negocia para ellas la dolorosa ambivalencia que interiorizan en torno al poder que los hombres tienen sobre ellas en el mundo, proponiendo reducirlos a su nivel, induciendo la dependencia en un hombre de una mujer, una dependencia vista por otros hombres como humillante y abyecta. La pornografía, por otro lado, reafirma para los hombres imágenes de conquista y control, consuelo desesperado por las pérdidas de la infancia y las derrotas adultas. (161)

La primera mitad de la novela, centrada en la decisión de Cathy de no casarse con Heathcliff, sigue los códigos del romance; la segunda, centrada en la reacción violenta de él contra este rechazo, es pornográfica, específicamente gótica. Sin embargo, el romance se reintroduce de nuevo, cuando Catherine se enamora de Hareton, en una subtrama que expone la relación entre la pareja mayor como completamente tóxica.

El momento clave en el que se representa esta fantasía romántica femenina de control es la famosa escena en la que Cathy Earnshaw, de quince años, le dice a Nelly que ha decidido aceptar la oferta de matrimonio de Edgar Linton, a pesar de amar al maltratado y empobrecido Heathcliff:

Mi amor por Linton es como el follaje de los bosques: el tiempo lo cambiará, lo sé muy bien, como el invierno cambia los árboles; mi amor por Heathcliff se asemeja a las rocas eternas que hay bajo la superficie, una fuente de deleite poco visible, pero necesaria. ¡Nelly, yo soy Heathcliff!, él está siempre, siempre en mi mente, no como un placer, como tampoco yo soy siempre un placer para mí misma, sino como mi propio ser, así que no vuelvas a hablar de nuestra separación, es impracticable; y... (81, énfasis y elipsis originales)

La proclamación de la identidad romántica de Cathy en el estilo neoplatónico de Shelley es problemática. «Para Catherine», señala escéptica Marianne Thormählen, «Heathcliff es una extensión de su propio yo y un componente integral de su egolatría; es por eso por lo que no puede entender por qué el matrimonio con Edgar Linton la separaría de Heathcliff» (186). Su declaración en realidad anula la personalidad de Heathcliff: ¿alguna vez afirmarías él que es Cathy? y su derecho a decidir sobre su vínculo. Como argumenta Graeme Tytler, «tales afirmaciones paradójicas de identificación indican lo mismo que otras declaraciones lo reacia que es Catherine a ver a Heathcliff como el individuo único e independiente que se debe ser en cualquier relación amorosa auténtica» («He's More» 116). Haciendo hincapié en que el problema radica en que fueron criados como hermanos, Dorothy Van Ghent explicó que

El parentesco adoptivo proporciona una razón implícita imaginativa para la falta de naturalidad y la imposibilidad de su emparejamiento. Apasionados por su identidad como hermano y hermana, sólo pueden destruirse mutuamente, porque es imposible que dos personas *sean* la una y la otra (como Catherine dice que 'es'

Heathcliff) sin la destrucción de las limitaciones físicas que individualizan y separan. (169, énfasis original)

Las exaltadas palabras de Cathy son, en cualquier caso, incompatibles con otra declaración potente (pero mucho menos comentada) que hace tres años más tarde, poco después de que Heathcliff regrese a casa inexplicablemente transformado en un caballero, al menos exteriormente. Cathy, aquí ya casada con Edgar, intenta persuadir a su cuñada Isabella para que rechace las insinuaciones de Heathcliff y se desenamore de él:

«Nelly, ayúdame a convencerla de su locura. Dile qué es Heathcliff: una criatura no reclamada, sin refinamiento, sin educación; un árido desierto de hierbajos y piedra. ¡Tan pronto dejaría ese pequeño canario en el parque en un día de invierno, como te recomendaría que le otorgues tu corazón! Es la deplorable ignorancia de su carácter, niña, y nada más, lo que hace que ese sueño entre en tu cabeza. ¡Por favor, no pienses que esconde profundidades de benevolencia y afecto bajo un exterior severo! No es un diamante en bruto, una ostra rústica que contiene perlas: es un hombre feroz, despiadado, lobuno». (101)

A pesar de sus protestas anteriores de amor eterno, aquí a Cathy ni siquiera parece *gustarle* Heathcliff. Esta reacción, en la que los celos no juegan ningún papel aparente, posiblemente responde al hecho de que, como sugiere Carol Jacobs, en el mismo momento en que Cathy anuncia su identidad con Heathcliff se produce su división (61). La (ligeramente) más madura Cathy, que ya no está cegada por el amor infantil, simplemente ve que el chico salvaje que una vez conoció permanece intacto bajo la nueva fachada de caballero de Heathcliff. Ella continúa amándolo como un amigo íntimo y un hermano especial, con todos sus defectos evidentes, una situación que lógicamente al orgulloso Heathcliff le duele (al igual que a Edgar Linton).

En cuanto a Isabella, Judith Pike tiene razón al llamar la atención sobre su destino posterior como esposa fugitiva, una vez que la nueva Sra. Heathcliff se da cuenta de que la descripción de Cathy es apacible en comparación con el comportamiento real de su marido. El propio Heathcliff no se hace ilusiones sobre su personalidad. Le dice a Nelly que la ingenua Isabella abandonó sus comodidades para casarse con él

«bajo un engaño (...) imaginando en mí a un héroe romántico, y esperando indulgencias ilimitadas de mi devoción caballeresca. Dificilmente puedo considerarla a la luz de una criatura racional, tan obstinadamente ha persistido en formarse una noción fabulosa de mi carácter y actuar sobre la base de las falsas impresiones que abrigaba». (148)

Joyce Carol Oates observa que «la burla de Heathcliff nos hace conscientes de nuestras propias expectativas librescas de él, ya que definitivamente no es un héroe, y se nos advierte que evitemos el error de Isabella» (en línea), por el que ella paga un alto precio. «Cuando Brontë estaba escribiendo [su novela]», observa Pike, «el tema de la violencia doméstica se abordaba a puerta cerrada en el Parlamento durante los debates sobre el divorcio y lo que constituía la crueldad como una justificación justa para el mismo» (357); recordemos que solo los ricos caballeros podían solicitarlo. La alusión de Emily a esta cuestión, que Anne trataría más abiertamente un año más tarde en *La inquilina de Wildfell Hall*, era «un tema muy controvertido» (357). En la novela de Anne, la huida de Helen de las garras de su abusivo marido Arthur, con la ayuda reacia de su hermano, es sorprendentemente atrevida. Sin embargo, como argumenta Pike, el abandono de Heathcliff por parte de Isabella es aún más dramático porque ella está embarazada, ha

sido rechazada por Edgar por casarse en contra de su consejo y no tiene a nadie más que la ayude.

Muchos críticos se han sentido desconcertados por la falta de interés sexual de Cathy en Heathcliff (y por su falta de celos sexuales hacia Isabella) y lo han justificado, siguiendo a Van Ghent, invocando el tabú del incesto. Además, otros han afirmado que la redefinición de Brontë de «la atracción romántica en términos de identificación erótica en lugar de antagonismo sexual» (Boone 143) utiliza el vínculo hermano-hermana como un modelo idealizado porque, a diferencia del romance convencional, este vínculo excluye la confrontación. Críticas como Elizabeth R. Napier (105) o Q. D. Leavis, han culpado a Cathy por su incapacidad de tomar una decisión madura, mientras que Marianne Thormählen ha atribuido su rechazo egoísta de Heathcliff a la «inestabilidad mental, que sin duda disminuye su responsabilidad sobre sus nociones y acciones» (187). Martha Nussbaum ha argumentado que Cathy encuentra «la exposición extrema de la verdadera pasión, y sus vínculos con el dolor y la muerte, (...) intolerables, en definitiva» (378). Su mente desequilibrada y su inmadurez le hacen imposible lidiar con las exigencias emocionales de Heathcliff, de ahí su decisión de entregar su cuerpo al sexualmente menos amenazante Edgar y negar el evidente atractivo sexual de Heathcliff.³

Cathy, sin embargo, de alguna manera espera que Heathcliff le sea eternamente fiel en mente, si no en cuerpo, por ello está dispuesta a aceptar su matrimonio con Isabella siempre que su motivación sea sexual. Esto plantea la pregunta de cómo conceptualizar el amor y plantea la cuestión de si su desinterés sexual es la razón por la que Heathcliff no logra expresar su amor de una manera física clara (a menos que sus paseos por los páramos oculten secretos sexuales que Brontë no puede contar). Su extraño comportamiento sugiere que la principal satisfacción de Cathy radica en la sumisión de Edgar y Heathcliff a su poder arbitrario y a sus caprichos. Cuando Edgar se niega a tolerar su comportamiento y obliga a Cathy a elegir entre él y Heathcliff, interpretando su relación como un posible adulterio, ella, como una mocosa malcriada, sufre un berrinche colosal, pierde la cordura y se deja morir, sin preocuparse en absoluto por el bebé que está esperando. Ciertamente podemos estar de acuerdo con la opinión de Rachel Ablow de que Cathy «no es que se vuelva loca, sino que se percata de una locura que estuvo allí todo el tiempo. En una época en el que la cordura a menudo se describía en términos de la capacidad de controlar las propias acciones, aparentemente no había forma de que una mujer lo fuera, estuviera cuerda y casada al mismo tiempo» (59-60). Aun así, el hecho de que los críticos literarios hayan confundido su egoísmo y la desesperación paralizante de Heathcliff con un respaldo al amor romántico total incluso más allá de la tumba es desconcertante.

Los victorianos no tenían ninguna duda de que Heathcliff era un monstruo gótico; tal vez un héroe villano como Victor Frankenstein, pero un monstruo, al fin y al cabo. En su prefacio a la reedición de 1850 de la obra maestra de su hermana, Charlotte Brontë escribió que «si es correcto o aconsejable crear objetos como Heathcliff, no lo sé: apenas creo que lo sea» (2000, xlv). No hay un solo momento en *Cumbres Borrascosas* en el que Heathcliff se comporte como un ser humano íntegro, ni siquiera en su más tierna infancia. Muchos críticos victorianos opinaron, como Oates a finales del siglo XX, que «el atractivo perdurable de Heathcliff es aproximadamente el de Edmundo, Yago, Ricardo

³ Con una actitud mucho más pragmática, Pam Loke sugiere que Cathy se casa con Edgar porque tiene ante sí «una ventana de oportunidad limitada» antes de que el alcoholismo de su hermano Hindley, quien también es su tutor legal desde la muerte de su padre, «se vuelva demasiado escandaloso como para que Edgar la acepte» (75).

III, el intermitente Macbeth: el villano que impresiona por su energía, su inteligencia, su peculiar tipo de coraje; y por sus apartes, instigando, como ellos hacen, la colaboración del público o del lector en la maldad» (en línea). Los villanos jacobeos, sobre todo los de las extrañas tragedias de venganza del s. XVII, también fueron mencionados en la época victoriana como los predecesores de Heathcliff.

Esta reputación negativa cambió con la aparición del cine. Como señala Patsy Stoneman en su indispensable volumen *Brontë Transformations: The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights* (1996), la tradición feminista académica no desempeña ningún papel en las muchas adaptaciones teatrales y cinematográficas del siglo XX, escritas, dirigidas y producidas en su mayoría por hombres.⁴ Los adaptadores al cine y al teatro tienden a interpretar la novela de Brontë como la historia de la victimización de Heathcliff por parte de una mujer demasiado ambiciosa que traiciona a su amor. Incluso los críticos académicos de inclinaciones profeministas, como Terry Eagleton, están de acuerdo con este punto de vista. Eagleton critica el comportamiento de Cathy, argumentando que ella no ama a Heathcliff por lo que es, prefiriendo en su lugar al rico Edgar Linton, a quien tampoco ama como hombre (102).

La opinión de Eagleton es típica de la errónea interpretación moderna de Heathcliff. Esta comenzó específicamente en la década de 1930, con la adaptación teatral de John Davidson (1937, todavía representada en 1986) y la muy popular película de William Wyler (1939, guión de Charles MacArthur y Ben Hecht) con el carismático Laurence Olivier en el papel principal (Olivier interpretó a Darcy al año siguiente en la primera gran adaptación de *Orgullo y prejuicio*). La película de Wyler, señala U. C. Knoepfelmacher, «probablemente hizo más por restablecer la obra maestra de Emily Brontë que cualquier sobria revalorización por parte de los críticos literarios» (vii). La película restituyó *Cumbres Borrascosas*, sin embargo, de una manera que, en palabras de Stoneman, «reforzó (...) la 'triangulación' de la trama» (155), sin tener en cuenta el embarazo de Cathy (de hecho, ella muere por complicaciones en el parto) y la segunda parte de la novela. La mayoría de las adaptaciones cinematográficas, excepto la de Peter Kosminsky (1992, escrita por Anne Devlin), cubren solo el romance fallido de Cathy y Heathcliff (aunque también lo hacen la mayoría de los debates académicos sobre *Cumbres Borrascosas*).⁵ Repasando la presencia de Heathcliff en la pantalla entre 1939 y 1992, y aludiendo a la intensa actuación de Ralph Fiennes en la versión de Kosminsky, Lin Haire-Sergeant concluye que

En él se delinear algunos de los aspectos supuestamente negativos de la masculinidad y se redefinen como positivos. De hecho, esto siempre ha sido así en cuanto al Heathcliff del cine, que ocupa un espacio mental más a menudo ocupado por la mujer al proyectarse como un objeto voyerista, un espectáculo. Es una trampa para el ánimo, un hombre sombrío que muestra a los espectadores, hombres y mujeres, qué es lo que necesitamos de la oscuridad. (190)

⁴ *Cumbres Borrascosas* (2011) de Andrea Arnold, es la principal excepción. Sin embargo, ella y la coguionista Olivia Hetreed estaban más interesadas en la raza que en la dinámica de género, de ahí su controvertida caracterización de Heathcliff como un hombre negro, basada en la ambigua descripción de Emily Brontë de él como persona de piel oscura.

⁵ Las tres miniseries de televisión (1967, 1978 y 2009) son otro tema. La versión de 1978 es particularmente efectiva al presentar a Heathcliff (interpretado por un feroz Ken Hutchinson) como un hombre despreciable y un villano absoluto.

A nivel popular, por tanto, en un ámbito en el que lo audiovisual domina sobre lo impreso, Heathcliff no es visto en absoluto como una figura antipatriarcal cómplice de Cathy. Es, más bien, un índice de cuánta ‘oscuridad’ el público acepta acoger en los personajes principales masculinos. Dado que su espantoso comportamiento después de la muerte de su amada no suele mostrarse en las adaptaciones cinematográficas, que tienden a terminar en este punto, todavía se le percibe como un héroe trágico en lugar de como el abusador patriarcal que realmente es. El título de la canción principal del musical de Cliff Richards, *Heathcliff* (1996), lo dice todo: el único héroe de la novela de Emily, como subraya el título elegido, es, sobre todo, un «hombre incomprendido».

Aunque la actual crítica de los abusos después de la campaña #MeToo, iniciada en 2017, debería tener un impacto en la recepción de Heathcliff, todavía se lo estudia principalmente a través de los lentes tintados de rosa del romance, como un desafortunado héroe byroniano en lugar de un villano gótico enamorado. Un aspecto clave de esta interpretación errónea es la posesión de belleza física, la principal diferencia entre los villanos góticos tradicionales, que son físicamente repulsivos, y los héroes byronianos, que son atractivos. Emily Brontë eligió ambiguamente caracterizar a su villano como un hombre apuesto,⁶ posiblemente porque, a diferencia de lo que hizo su hermana Charlotte en *Jane Eyre* (1847) con Jane y Rochester, no pudo o no quiso disociar el romance ficticio de la belleza física. Tratando de persuadir a un descorazonado Heathcliff, después de una pelea con Cathy, de que no tiene por qué envidiar al bello rubio de ojos azules Edgar, Nelly le dice que:

«Un buen corazón te ayudaría a tener una cara bonita, muchacho —continuó—, aunque fueras un negro ordinario; uno malo convertirá al más guapo en algo peor que feo. Y ahora que hemos terminado de lavarnos, peinarnos y enfurrñarnos, dime si no te ves guapo. Te diré que sí. Eres digno de ser un príncipe camuflado. ¿Quién sabe si tu padre fue el emperador de China y tu madre una reina india, cada uno de los cuales pudo comprar, con los ingresos de una semana, Cumbres Borrascosas y Thruscross Grange juntos? Y fuiste secuestrado por marineros malvados y llevado a Inglaterra». (40)

El cuento de hadas, sin embargo, no se materializa y la buena apariencia de Heathcliff siempre se ve empañada por el ceño fruncido que los consejos de Nelly no logran corregir. Aun así, los lectores nunca se dan cuenta de que, de los dos, el elegante Edgar es el hombre más apuesto, proyectando en cambio su deseo en el malhumorado Heathcliff. Como escribe Catherine Belsey,

Hay en el proceso de lectura (...) dos deseos en juego: por un lado, el deseo de la figura ficticia dentro del texto, y por otro el deseo del lector. Lo que sugieren las historias de amantes demoníacos es que el deseo definido en la ficción no puede ser satisfecho por un amante mortal, porque al final el deseo no es del otro, sino del Otro, y su gratificación es a la vez prohibida e imposible. El deseo del lector, sin embargo, está permitido. (182)

Cathy, en resumen, no puede tener este otro amante demoníaco, pero nosotros, los lectores, sí podemos hacerlo y lo hacemos porque Heathcliff se hace irresistible en virtud de su oscura belleza byroniana. Esta inclinación se ve aumentada, además, por el poderoso efecto que los desesperados reproches de Heathcliff a la moribunda Cathy

⁶ Véase mi propio artículo (Martín, 2015) sobre cómo el atractivo aspecto físico de los actores elegidos para interpretar a Heathcliff en las diversas adaptaciones cinematográficas contribuye a su glamurización.

pueden tener en las lectoras de mentalidad romántica como Isabella (o, alternativamente, en cualquier lector al que no le guste la joven moribunda):

«Me amabas, así pues, ¿qué derecho tenías a dejarme? ¿Qué derecho — respóndeme— a la pobre fantasía que sentías por Linton? Ni la miseria y la degradación, ni la muerte, ni nada que Dios o Satanás pudieran infligir nos habría separado, pero tú, por tu propia voluntad, lo hiciste. Yo no te he roto el corazón, *tú* lo has quebrantado, y al romperlo, has quebrantado el mío. Tanto peor para mí que soy fuerte. ¿Quiero vivir? ¿Qué clase de vida será cuando tú..., ¡oh, Dios! ¿Te gustaría *a ti* vivir con tu alma en la tumba?» (160, énfasis original)

Los lectores seducidos por la elocuencia emocional de esta escena melodramática que desearían poder provocar una pasión tan fuerte en un apuesto amante masculino difícilmente pueden sentir lástima por aquellos que realmente la merecen: las víctimas de la terrible venganza de Heathcliff. Esta es la razón por la que la segunda parte de la novela les parece inferior a muchos lectores.

Corrigiendo esta impresión negativa, Valérie Hazette señala que los acontecimientos en *Cumbres Borrascosas*

inclinan los destinos de los *sublimes* héroes, Cathy y Heathcliff, que están profundamente arraigados en la capa gótica de la oscura historia de Emily Brontë, en la tragedia y la venganza. Es decir, hasta que los *hermosos* héroes de la siguiente generación, Catherine y Hareton, que encarnan una apelación a la imaginación 'wordsworthiana' en lugar de 'burkiana', suben al escenario. Entonces, la paz prevalece, y el recuerdo del tumulto pasado hace que esta paz sea más plena y mucho más significativa para el lector. (12, énfasis original)

Cumbres Borrascosas debe leerse sin duda como la historia de cómo la segunda Catherine corrige los errores cometidos por su madre, sobre todo porque sus nombres indican que hay una clara continuidad entre ellas más allá de su conexión personal. La historia comienza con una niña, Catherine Earnshaw, que se convierte en Catherine Linton cuando se casa con Edgar Linton de Thruscross Grange. Lo conoce a la edad de doce años y se casa con él a los dieciocho. Catherine Linton muere a los diecinueve años después de dar a luz a su hija, también llamada Catherine Linton. A la edad de trece años, Catherine conoce al hombre con el que se casará a los diecinueve, Hareton Earnshaw, su propio primo, el hijo del hermano de Catherine, Hindley. Sin embargo, antes de esto, Catherine Linton se ve obligada a casarse con su otro primo, el hijo de Heathcliff, confusamente llamado Linton Heathcliff, y así, su nombre se convierte en Catherine Heathcliff. Al final de la novela, la joven se casa con Hareton y toma el nombre de Catherine Earnshaw, el apellido de soltera de su madre, completando así el círculo que las une.

Esta interpretación, sin embargo, debe enfrentarse a una objeción importante: la joven Catherine no es consciente de la historia de amor entre su madre y su tío-suegro Heathcliff. Si su romance con Hareton corrige, como sostengo, los errores que cometió su madre cuando rechazó a Heathcliff, esto es algo que deducimos en lugar de algo que nos dicen o que Catherine sabe. Por el contrario, Nelly moraliza explícitamente sobre otros personajes en situaciones trágicas. Aquí, por ejemplo, se refiere al modo tan diferente en que Edgar y Hindley lidian con el duelo causado por la muerte temprana de sus jóvenes esposas:

Solía hacer una comparación entre [Edgar Linton y] Hindley Earnshaw, y me quedaba perpleja al intentar explicar satisfactoriamente por qué su conducta era tan

opuesta en circunstancias similares. Ambos habían sido esposos cariñosos, y ambos estaban apegados a sus hijos; y no veía por qué no hubieran tomado los dos el mismo camino, para bien o para mal. (...) Uno mantenía la esperanza y el otro desesperaba: eligieron su propia suerte, y estaban sin remedio condenados a soportarla. (183)

Por el contrario, cuando se comparan madre e hija, se hace demasiado pronto en la segunda parte de la novela como para contrastar bien sus experiencias. Lo que se enfatiza en cambio son sus diferencias en apariencia y temperamento. La joven Catherine, Nelly le dice a Lockwood, tenía de pequeña

una verdadera belleza en el rostro, con los hermosos ojos oscuros de los Earnshaw, pero la piel clara de los Linton, sus facciones pequeñas y su cabello rubio y rizado. Su espíritu era elevado, aunque no áspero, y modulado por un corazón sensible y vivaz hasta el exceso en sus afectos. Esa capacidad de sentir apegos intensos me recordaba a su madre; sin embargo, *no se parecía a ella*, porque podía ser suave y apacible como una paloma, y tenía una voz fina y una expresión pensativa: su ira nunca era furiosa; su amor nunca feroz; era profundo y tierno. (187, énfasis añadido)

A pesar de los elogios de Nelly, o tal vez debido a ellos, la segunda Catherine provoca con frecuencia reacciones negativas de lectores y críticos literarios. La filósofa Martha Nussbaum deja ir al final de un artículo que trata sobre la compasión cristiana en *Cumbres Borrascosas* que «sentimos que Hareton, siguiendo sus coquetas y lindas indicaciones, pronto estará tan muerto como ella» (379), un juicio extraño en vista de la resistencia y el coraje de la muchacha.

En un artículo publicado en 1958, Miriam Allott defendió por primera vez la idea de que es necesario rechazar a Heathcliff para contrarrestar el deseo mortal que representa. Además, argumentó que los jóvenes Catherine y Hareton no triunfan realmente sobre Heathcliff, ya que de alguna manera él sobrevive vagando por los páramos como un fantasma, según se insinúa, en compañía de Cathy. Moralmente, sabemos que su comportamiento es incorrecto, pero aun así lo aceptamos porque «después de todo, no hay forma de escapar de la carga emocional compulsiva identificada con Heathcliff; sólo puede haber un juicio intelectual que para los propósitos de la vida ordinaria no funciona» (180). Uno de los razonamientos que estoy planteando aquí es que, de hecho, hay formas racionales de escapar de este dominio emocional y *deben* encontrarse, ya que ya no podemos sostener sobre bases éticas la celebración del supuesto heroísmo romántico de Heathcliff cuando no es más que un villano, demasiado próximo a los abusadores de la vida real que finalmente hemos dejado de tolerar.

Laura C. Berry, por ejemplo, produce una lectura foucaultiana al interpretar *Cumbres Borrascosas* como una novela que «escenifica batallas custodiales entre las tácticas disciplinarias de Nelly y los actos de tortura de Heathcliff» (40). Este es un camino que hay que seguir. Críticas como Joyce Carol Oates o Mary Burgan, que han reflexionado en profundidad sobre el papel de la segunda generación, también deben ser tomadas como guías en la necesaria reinterpretación de *Cumbres Borrascosas* para el siglo XXI. Oates señaló el camino cuando escribió que

el triunfo de la segunda Catherine y Hareton (el 'segundo' Heathcliff), no solo en su unión sino en su propuesta de alejarse del antiguo hogar de los Earnshaw, es un triunfo que refuta por completo las lecturas tradicionales de la novela que se detienen en sus energías oscuras, melancólicas, inconscientes e incluso salvajes. Qué irónico, así pues, que la dialéctica brillantemente imaginada de Brontë,

argumentando a favor del inevitable exorcismo de los viejos demonios de la infancia, y profesando una actitud hacia el tiempo y el cambio que incluso podría llamarse optimista, haya sido, y sigue siendo, malinterpretada. (en línea)

En un artículo también publicado en 1982, Mary Burgan leyó *Cumbres Borrascosas* como una novela que explora la identidad adolescente, la confusión y la dinámica de la interacción generacional en relación con su preocupación por el abandono del Romanticismo. Burgan defiende la tesis de que Catherine y Hareton «promulgan una liberación de las agonías de negación sufridas por Heathcliff y Catherine que es tan dramáticamente necesaria como psicológicamente sólida» (404). Además, a medida que Heathcliff lleva a cabo sus planes «para demostrar su propio poder e identidad actuando como un tirano hacia los jóvenes, continuamente se olvida de tener en cuenta la implacabilidad de la capacidad de la generación futura para descubrir su propia identidad a través de la rebelión» (405). La oposición generacional en lugar de la rebelión de género es, por lo tanto, la némesis final de Heathcliff. El mensaje esencial de la novela, si es que lo hay, no es solo que el cambio no se puede detener, sino que es indispensable y, en general, positivo. Por qué esta lectura está tardando tanto en reemplazar el enfoque en el romance fallido de la primera parte de la novela es un asunto que debe abordarse con urgencia.

Defendiendo una nueva masculinidad: una reivindicación de Hareton

Sostengo que, en última instancia, Heathcliff es derrotado por la inevitabilidad del cambio, personificado principalmente por Hareton, y secundariamente por la joven Catherine. Por lo general, como todos los villanos góticos, Heathcliff tiene un talón de Aquiles, y este es su hijo adoptivo. El prefacio de Charlotte Brontë contiene una observación singular, poco comentada:

Heathcliff irradia un único sentimiento humano y ese *no* es su amor por Catherine, que es un sentimiento feroz e inhumano. (...) No; el único vínculo que conecta a Heathcliff con la humanidad es su apenas admitida consideración por Hareton Earnshaw. (...) y luego su estima medio implícita por Nelly Dean. Omitidos estos rasgos solitarios, deberíamos decir que no era hijo ni de Lascar ni de gitano, sino una figura con forma de hombre animada por una vida demoníaca, la de un necrófago, o un diablo. (xlvii, énfasis original)

La versión cinematográfica de Peter Kosminsky dramatiza una breve escena de la novela que es relatada en ella por Hareton y que conecta con los comentarios de Charlotte. Esta escena tiene lugar en el último capítulo, una vez que Heathcliff ha descubierto la nueva alianza entre Catherine y Hareton y se prepara para morir. Preocupado por su «padre», que ha abandonado a su «familia» durante la cena, Hareton sigue a Heathcliff al jardín (transformado en un paisaje salvaje con dos rocas fálicas en la película):

«¿Viene?» pregunto Catherine cuando su primo regresó.
«No», respondió [Hareton], «pero no está enojado. Parecía sereno y sin duda complacido; sólo que lo impacienté hablándole dos veces; y luego me ordenó que me fuera contigo; me preguntó cómo podía querer la compañía de otra persona».
(325)

Este es el momento en el que Heathcliff sanciona el amor de la joven pareja, ya que, debido a un intenso narcisismo, finalmente se ha dado cuenta de que Hareton tiene suerte de ser apreciado por la joven Catherine como nunca él lo fue por su madre. «Al

aceptar la alianza del muchacho con Catherine», observa Burgan, «Heathcliff no logra ninguna reintegración de sí mismo, pero sí logra en cierta medida la paz» (408).

Si leemos, tal como estoy haciendo, *Cumbres Borrascosas*, como una novela sobre el nacimiento de un nuevo modelo de amor destinado a sustituir la pasión romántica, también debemos leerla como una novela que retrata un punto de inflexión en la construcción de la feminidad y la masculinidad, o tal vez como una fantasía al respecto. La mayoría de los críticos parecen creer, como se ha señalado, que Cathy es una heroína feminista en rebelión con Heathcliff contra el patriarcado, pero podemos ver fácilmente que este es un papel desempeñado, más bien, por la segunda Catherine. Tytler argumenta que, lejos de ser una «decepción para el lector», la presentación de esta joven es «uno de los aspectos más destacados del arte de Emily Brontë como novelista» («Second Catherine» 26). Catherine, una «persona fundamentalmente intrépida» (35), es el único personaje que se enfrenta a Heathcliff —un ogro patriarcal en palabras de Van Ghent (156)— en sus peores y más violentos momentos, e incluso se atreve a burlarse de él por su soledad y su incapacidad para amar a nadie. Esta valiente joven tarda mucho tiempo en ver el potencial que tiene Hareton como su aliado contra la tiranía de Heathcliff, pero, una vez que lo discierne, comienza un decidido programa de seducción, centrado en su empeño en enseñarle a leer, que finalmente ayuda a ambos a desarmar a Heathcliff. Su feminismo, sin embargo, no debe ser sobrevalorado, ya que, aunque al final de la novela es la propietaria legal de Cumbres Borrascosas y de Thrushcross Grange, siendo la pariente más cercana de Heathcliff al ser su nuera viuda, se lo regala todo a Hareton al casarse con él. Las leyes de principios del siglo XIX (ellos se casan en 1803) impedían a las mujeres casadas poseer cualquier tipo de propiedad personal bajo el supuesto de que el marido y la mujer eran legalmente una sola persona, una situación conocida como ‘cubrimiento’ (*coverture*).

A continuación, considero la brecha generacional entre Heathcliff y Hareton a la luz del concepto de masculinidad hegemónica de R. W. Connell. Tomando prestadas las teorías de Antonio Gramsci sobre el cambio social, en particular su idea de que las sociedades cambian porque los principales grupos hegemónicos convencen en lugar de obligar a los dominados a aceptar su ideología, Connell formuló a finales de la década de 1980 el concepto de masculinidad hegemónica para explicar cómo el patriarcado se mantiene en el poder. Para ella es manifiesto que la masculinidad hegemónica tiene que hacer un esfuerzo continuo para «sostener la definición social de género (...) precisamente *porque la lógica biológica*, y la práctica inerte que responde a ella, *no puede sostener las categorías de género*» (81, énfasis original). El cambio ocurre constantemente en entornos históricos específicos; la feminidad y la masculinidad no sólo son «históricamente mutables» sino también «múltiples» (63). Las crisis que llevan a cambios apreciables en la masculinidad hegemónica deben ser siempre recibidas con cautela ya que a menudo resultan en el refuerzo del poder de los hombres patriarcales, incluso con la colaboración (in)voluntaria de las mujeres. La pregunta que formulo aquí es si la transición del modelo de masculinidad abusiva y agresiva de Heathcliff a la masculinidad flexible y gentil de Hareton altera efectivamente o simplemente reproduce el sistema patriarcal de poder bajo el cual debe vivir la joven Catherine.

Al comienzo de la novela, Nelly describe a Heathcliff ante Lockwood como un usurpador, un cuco que ha desposeído al legítimo propietario, Hareton, de sus derechos sobre su casa, Cumbres Borrascosas. Nelly es, por lo tanto, cómplice del patriarcado, aunque nunca acepta la violencia patriarcal de Heathcliff. Cuando Cathy muere, Nelly «siente compasión por la pérdida de Heathcliff, pero no puede sentir realmente compasión por él, en la medida en que él, en su opinión, está fuera del comportamiento común de los seres humanos» (Nussbaum 71). En cierto sentido, *Cumbres Borrascosas* cuenta la historia de cómo Nelly y Catherine imponen sus puntos de vista sobre lo que

constituye una masculinidad aceptable al valorar a Hareton por encima de Heathcliff. Podría decirse, sin embargo, que Brontë parece apuntalar el ideal del buen patriarca (el Darcy de Austen es otro ejemplo) en lugar de derrocar el patriarcado en sí. Ciertamente, el patriarcado no necesitaría renovarse tan a menudo si cumpliera con sus propios ideales y esto, creo, es lo que Brontë argumenta indirectamente. Por otro lado, como señala Rafael Galán, el propio Heathcliff podría haber sido una alternativa a las figuras patriarcales de su generación —Hindley, tal vez Edgar—, pero su enriquecimiento personal y su deseo descontrolado (primero por Cathy y luego por la muerte) le impiden establecer un nuevo modelo (95). En los tres años que pasa lejos de Cumbres Borrascosas, el sistema socioeconómico de poder patriarcal aleja a Heathcliff de su postura antisocial original y absorbe su potencial de rebeldía, convirtiéndolo en un caballero agricultor convencional a pesar de su personalidad poco convencional.

Hareton es el hijo y heredero de Hindley Earnshaw, sobrino de Cathy y, por lo tanto, primo hermano de Catherine. Su nacimiento provoca la muerte de su delicada madre Frances y, al igual que su prima también huérfana, es criado por Nelly hasta los cinco años. Entonces Hindley muere alcoholizado y Heathcliff, su codicioso acreedor, reclama la casa de Cumbres Borrascosas y al niño como hijo adoptivo. En un episodio anterior, un borracho Hindley deja caer accidentalmente a su hijo, entonces de dos años, por la escalera y Heathcliff salva la vida del niño, por puro instinto. El incidente sugiere que los impulsos subconscientes de Heathcliff finalmente salvarán la vida de Hareton, sin importar su degradación posterior del chiquillo. También demuestra que el sentido de la paternidad de Hindley es aún más defectuoso que el de Heathcliff. Debido a su depresión y alcoholismo, Hindley no puede ayudar a su hijo, a quien constantemente maltrata y descuida, a regenerar el poder que su hogar patriarcal ha disfrutado durante generaciones; para ser precisos, desde 1500, cuando otro Hareton Earnshaw construyó Cumbres Borrascosas y grabó su nombre en el dintel sobre la puerta principal de la casa. No es casualidad que estas sean las primeras palabras que el analfabeto Hareton se esfuerza en leer cuando comienza su propia regeneración personal.

Heathcliff utiliza a Hareton como chivo expiatorio en busca de venganza contra Hindley, a quien culpa con razón de su degradación, es decir, de su marginación en las estructuras patriarcales de poder, que es lo que le impide casarse con Cathy (en lugar de sus lazos como hermanos adoptivos). Hindley no puede tolerar la preferencia de su padre por el niño expósito que el Sr. Earnshaw trae de Liverpool sin razones claras. En represalia, destruye la relación íntima entre Heathcliff y Cathy, degradándolo de hermano adoptivo a sirviente. Heathcliff planea aplicar el mismo tratamiento a Hareton, una estrategia de venganza que surge de su herido orgullo masculino en lugar del amor por Cathy. Heathcliff logra inicialmente humillar a Hareton, pero no prevé la atracción sexual mutua que se despliega lentamente entre el joven y su prima Catherine. Este amor finalmente coloca a Heathcliff en relación con la joven pareja en la misma posición que Hindley ocupó en el pasado con respecto a Cathy y a él mismo. Al tratar de destruir al hijo, se convierte en una réplica del tiránico padre, momento en el que Heathcliff comprende que sus planes de venganza han fracasado.

La buena apariencia de Heathcliff, como he señalado, juega un papel importante en su caracterización, pero, por lo que sabemos, su vida sexual se reduce a nada después de su regreso de su desastrosa noche de bodas con Isabella. El Hareton adulto, por el contrario, a menudo es tratado como un objeto erótico. Incluso Lockwood se da cuenta de que «el tipo es tan apuesto y rústico que hay que verlo (...) pero luego hace todo lo que puede, aparentemente, para no sacarle ningún partido a sus ventajas» (296). Años antes de este momento, Catherine, de trece años, se sorprende al descubrir que el grosero Hareton, de diecinueve años, a quien acaba de conocer, es su primo. Nelly,

sin embargo, destaca la buena apariencia (y la sólida mente) de Hareton, incluso en este momento de disgusto para los dos jóvenes:

Apenas pude evitar sonreír ante esta antipatía hacia el pobre hombre, que era un joven bien formado, atlético, de rasgos bien parecidos, robusto y saludable, pero vestido con ropas acordes con sus ocupaciones diarias de trabajar en la granja y holgazanear entre los páramos en busca de conejos y caza. Aun así, creí detectar en su fisonomía una mente que poseía mejores cualidades que las que jamás poseyó su padre. (194)

Nelly le asegura a su interlocutor Lockwood que «el Sr. Heathcliff, creo, no lo había tratado mal físicamente; gracias a *su naturaleza intrépida*, que no ofrecía ninguna tentación a ese curso de opresión» (194, énfasis añadido) porque, se da a entender, el muchacho habría devuelto cualquier golpe sin dudar. Por lo general, los abusadores como Heathcliff saben dónde están los límites en el maltrato de sus víctimas y, en este caso, consciente de que la violencia no servirá, ha impedido que Hareton sea educado. «Al mantener a Hareton ignorante y humilde», observa Lodine-Chaffey, «Heathcliff sirve para socavar la posición del joven dentro de la familia. Hareton se convierte, como Heathcliff antes que él, en un ser liminal, percibido por la joven Catherine como brutal y animal» (211). Es, sin embargo, un grave error de lectura ver, como propone Emily M. Baldys, signos de retraso mental en el joven. Ella misma señala que, dado que Hareton parece perfectamente normal en el momento en que se casa con la joven Catherine, «*Cumbres Borrascosas* nos deja con la incertidumbre de si su discapacidad existió» (66). Si Baldys puede levantar esa sospecha es solo porque malinterpreta las palabras de Emily. Su afirmación de que «Hareton se describe físicamente de maneras que reflejan una concepción decimonónica de los signos de la idiotez» (50) es simplemente absurda en vista de cómo se enfatiza su atractivo.

La agradable apariencia de Hareton es objeto de otro momento peculiar que sugiere que hay un cierto placer homoerótico en la relación sadomasoquista entre Heathcliff y el joven, y que también anuncia el eventual nacimiento del amor de Catherine. Cuando la muchacha, todavía consternada, le pregunta a Heathcliff si Hareton es realmente su primo, en presencia de Nelly y del chico:

«Sí», respondió [Heathcliff], «el sobrino de tu madre. ¿No te gusta?»

Catherine tenía una expresión rara.

«¿No es un muchacho guapo?», continuó [Heathcliff].

La pequeña criatura incívica se puso de puntillas y susurró una frase al oído de Heathcliff.

Él se echó a reír; Hareton se enfurruñó: me di cuenta de que era muy sensible a toda sospecha de desaire, y obviamente tenía una cierta noción de su inferioridad.

Pero su amo o guardián ahuyentó el ceño fruncido exclamando:

«¡Serás el favorito entre nosotros, Hareton! Ella dice que eres un... ¿Qué fue?

Bueno, *algo muy favorable*». (216, énfasis añadido)

Heathcliff envía a la pareja a dar un paseo, jactándose ante Nelly de que ha anulado por completo la capacidad de Hareton para relacionarse con otras personas, e implícitamente su sexualidad. A continuación, cae en una ensoñación narcisista, alabándose por su éxito al degradar a Hareton y disfrutando, sobre todo, del placer que le proporciona la devoción del joven. Aparentemente, Heathcliff no puede ver cuando declara que «puedo simpatizar con todos sus sentimientos, habiéndolos sentido yo mismo» (216) que esta simpatía causará su caída. Al identificar su juventud con Hareton y, más tarde, la apariencia del joven con la de Cathy, a quien se parece inquietantemente, Heathcliff caracteriza involuntariamente a Hareton como el hijo que él y su amada nunca

tuvieron. La última parte de la novela trata de cómo Heathcliff cede ante Hareton al ver que es un hombre mucho mejor que él. En última instancia, Heathcliff debe morir no solo para unirse a Cathy, sino también para permitir que Hareton disfrute de la oportunidad de ser un hombre completo y realizado con su prima.

El papel de la joven Catherine en este cambio generacional de la masculinidad es al mismo tiempo esencial e irrelevante. Posiblemente la sección más horrenda de la novela se refiere a su matrimonio con su primo Linton. Heathcliff la humilla física y psicológicamente, obligándola a casarse con el hijo enfermizo que tiene con Isabella y ella soportar sola su temprana muerte causada por la tuberculosis. El propio orgullo de Heathcliff como padre se ve socavado por este niño cruel, débil y voluble que, a pesar de su educación, palidece en cualquier comparación con Hareton. Brontë seguramente se está burlando de la masculinidad de Heathcliff en lugar de la feminidad de Isabella al darle este hijo inadecuado, lo que hace que Heathcliff se avergüence de su legado biológico. «¿Sabes», le dice a Nelly, «que, veinte veces al día, codicio a Hareton, con toda su degradación? Habría amado al muchacho si hubiera sido otra persona» (215), implícitamente su propio hijo, a menos que le demos al verbo ‘codiciar’ una connotación homoerótica.

Heathcliff se da cuenta meses antes que la propia Catherine de que Hareton se está enamorando de ella, cuando ve cómo el chico anhela sus libros, es decir, una educación. Esta es también la primera vez que Heathcliff comienza a preocuparse por la extraña similitud entre Hareton y su tía Cathy. Su hija comienza a acercarse a Hareton, una vez que su esposo Linton fallece, cuando descubre que él la ha estado defendiendo de las amenazas de Heathcliff, otro ejemplo de su intrepidez. En una inversión de la escena de la confesión en la que la madre le dice a Nelly que la degradaría casarse con Heathcliff, la hija apacigua los temores de Hareton de que está demasiado avergonzada de él como amiga al comenzar inmediatamente a enseñarle a leer. A pesar de la domesticidad sugerida por las lecciones de lectura, es importante tener en cuenta que Hareton le enseña a Catherine todo sobre la naturaleza a cambio. El comentario de Nelly a Lockwood de que «tiene que regañarlos todas las tardes, por sus paseos tardíos» por los páramos (306) deja pocas dudas sobre su disfrute común del paisaje y, presumiblemente, de su pasión, porque ¿qué otra cosa podría esperarse de dos jóvenes sin acompañante que pasan tiempo solos todos los días? Los valores de la civilización y la naturaleza, el compañerismo y el erotismo, se aúnan así en su unión.

Heathcliff comprende que la rebelión de la generación más joven es imparable en una escena que sigue a su primer acto conjunto de desobediencia. Hareton planta un jardín de flores para Catherine, ofendiendo mortalmente al sirviente principal, Joseph, y enfureciendo a Heathcliff. Catherine se burla de su tirano doméstico, diciéndole que ella y Hareton tienen derecho a la tierra, lo que provoca una reacción muy violenta. La combinación de las súplicas de Hareton y los ojos de Catherine, el único rasgo que comparte con su madre, apaga la rabia de Heathcliff por el momento:

«¡Debes aprender a evitar enojarme, o de verdad que un día te mataré! Ve con la señora Dean y quédate con ella; y confina tu insolencia a sus oídos. En cuanto a Hareton Earnshaw, si veo que te escucha, lo enviaré a buscar su pan donde pueda conseguirlo. Tu amor lo convertirá en un paria y en un mendigo. Nelly, llévatela; ¡Y dejadme todos! ¡Déjame!» (316)

Este es el momento crucial en el que el triángulo Cathy-Heathcliff-Hindley se transforma en el nuevo triángulo Catherine-Hareton-Heathcliff. Si Heathcliff cumple su amenaza y expulsa a Hareton, hará un segundo Heathcliff del joven y el ciclo de violencia nunca se detendrá. De repente, la idea de que hay mucho placer en torturar a Hareton se

descompone, ya que Heathcliff comienza a apreciar que se está lastimando a sí mismo al lastimar a la persona que más se parece a él y lo ama, incluso más de lo que lo hizo Cathy.

Potencialmente, Hareton es un segundo Heathcliff, pero ningún hijo es idéntico a su padre; por eso me refiero al joven como una imagen borrosa de su padre adoptivo. Tytler comenta que el desarrollo de Hareton es «inesperado» porque «mientras que es bastante fácil atribuir su violencia física y su mal lenguaje a su áspera educación, es mucho menos fácil explicar su disposición a mostrar remordimiento y contrición, sus diversos actos de bondad o sus esfuerzos por alfabetizarse» («Hareton Earnshaw» 124). Lo que más distingue al joven tanto de su padre como de su padre adoptivo es su inmensa lealtad. El hecho de que ame a Heathcliff y le sea leal a pesar de su constante humillación demuestra que el abuso no tiene por qué resultar en odio. Si Heathcliff crece y se convierte en un hombre malvado, no es solo porque Hindley abusó de él cuando era niño, sino porque su naturaleza es sádica. Hareton, por el contrario, está hecho de mejores materiales.

Emily Brontë, escribió Charlotte, «sostenía que la misericordia y el perdón son los atributos más divinos del Gran Ser que hizo tanto al hombre como a la mujer, y que lo que viste a la Divinidad de gloria, no puede deshonorar ninguna forma a la humanidad débil» (xlv). Ningún personaje de la novela de Emily ejemplifica mejor esas cualidades que Hareton, para quien son innatas. Catherine, por el contrario, debe aprender de él. Ella cede y se convence cuando, resistiéndose a sus súplicas de rechazar a Heathcliff, Hareton le explica que no le permitirá criticar a Heathcliff porque nunca criticaría a su padre, Edgar. «El hecho de que ella aprenda a acomodar el afecto filial de Hareton por su monstruoso 'padre' indica el alcance y la profundidad de su nueva madurez», escribe Oates. De repente, añade, «en Cumbres Borrascosas, como si fuera la primera vez en la historia de la humanidad, es posible que una generación no esté condenada a repetir los trágicos errores de sus padres» (en línea). Por otro lado, a lo largo de su relación con Hareton, lo más probable es que la joven Catherine tenga en mente como modelo de masculinidad ideal a su padre Edgar Linton, «cuyo legado de gentil humanidad, moderación civilizada y capacidad para olvidar y perdonar» juega «un papel inequívoco en hacer posible la paz» del final de la novela (Leung 38).

Esta oportunidad de cambiar el futuro queda sellada en una escena de gran belleza, una de las mejores de toda la novela. Nelly disfruta de un momento de felicidad, viendo a la joven pareja leer juntos. Significativamente, destaca el placer que siente por la evolución de Hareton. Como le dice a Lockwood:

«(...) ambos parecían, en cierta medida, mis hijos: hacía tiempo que me enorgullecía de ella; y ahora estaba ya segura de que él sería una fuente de igual satisfacción. Su *naturaleza honesta, cálida e inteligente* disipó rápidamente las nubes de ignorancia y degradación en las que se había criado; y los sinceros elogios de Catherine actuaron como un estímulo para su laboriosidad». (318, énfasis añadido)

Heathcliff entra en ese momento y los observa sin que nadie se dé cuenta hasta que ambos alzan la mirada, con sus dos pares de ojos tan parecidos a los de Cathy. Lo que destroza el autodomínio de Heathcliff es el «singular» parecido de Hareton con Cathy, «particularmente sorprendente» en este momento porque los «sentidos del joven estaban alerta, y sus facultades mentales despiertas a una actividad inusitada» (318). Inocentemente (o no), Nelly concluye que «supongo que este parecido desarmó al Sr. Heathcliff» (318).

Después de unos minutos de silenciosa y profunda emoción, Heathcliff anuncia que su lucha por «demoler las dos casas» ha terminado; podría herir a sus enemigos

más que nunca, pero, como él dice, «¿de qué sirve?» (319). Esto, señala, no es magnanimidad, sino, más bien, el agotamiento de «la facultad de gozar de su destrucción» (319). A continuación, Heathcliff le dice a Nelly que «se acerca un extraño cambio», con lo que se refiere a un desinterés por la vida tan profundo que lo llevará a la tumba, después de un episodio de anorexia suicida. De Catherine dice que «desearía sinceramente que fuera invisible: su presencia sólo invoca sensaciones enloquecedoras» (320). La presencia de Hareton, que conmueve a Heathcliff, es aún más dolorosa; tanto es así que desearía «sin parecer un loco» no volver a ver al joven. Como le dice a Nelly, él es Hareton:

«Hace cinco minutos, Hareton parecía una personificación de mi juventud, no un ser humano; sentí por él de tan diversas maneras, que habría sido imposible abordarlo racionalmente. [...] Pues bien, el aspecto de Hareton era el fantasma de mi amor inmortal; de mis descabellados esfuerzos por mantener mis derechos; mi degradación, mi orgullo, mi felicidad y mi angustia. Pero es absurdo repetirte estos pensamientos: sólo te servirá para saber por qué, pese a no querer estar siempre solo, su compañía no me beneficia; es más bien un agravamiento del tormento constante que sufro, y en parte contribuye a que me sea indiferente que él y su prima sigan juntos. Ya no puedo prestarles atención». (320)

La monomanía de Heathcliff sobre su amor fallecido, su anhelo de que el fantasma de Catherine se lo lleve, son una expresión de autoderrota. Lo que mata a Heathcliff es la incapacidad de Cathy para amarlo, que lo persigue de por vida, y la comprensión de que, a pesar de ser su verdadero hijo como Linton nunca podrá ser, la presencia de Hareton no puede compensar la ausencia de Cathy. Todo lo contrario: la felicidad del joven requiere la muerte de Heathcliff, ya que sin ella Hareton no puede ser capaz de convertirse en el marido de Catherine y, sobre todo, en su propio hombre. Heathcliff, en definitiva, debe ser sacrificado para asegurar la continuidad de las generaciones y de la masculinidad patriarcal; Su 'hijo' no puede convertirse en adulto a la sombra marchita y restrictiva de su tragedia.

Cuando Heathcliff muere, Hareton sufre solo, sin tener en cuenta lo mucho que se beneficia como hombre y como Earnshaw. Tal como informa Nelly: «Estuvo sentado junto al cadáver toda la noche, llorando amargamente. Le estrechó la mano y besó el rostro sarcástico y salvaje que todos los demás rehuían contemplar; y se lamentó con ese fuerte dolor que brota naturalmente de un *corazón generoso*, aunque sea tan *duro como el acero templado*» (332, énfasis añadido). Solo él y Nelly acompañan a Heathcliff a su tumba, el primero lamentando genuinamente su pérdida; la segunda, para asegurarse de que el villano permanezca bajo tierra. Después de enterrar a su padre adoptivo, Hareton está listo para convertirse en el hombre bueno de Catherine, dejando Cumbres Borrascosas a los fantasmas de Cathy y Heathcliff para mudarse a Thrushcross Grange, el hogar de infancia de ella heredado de su buen padre, Edgar Linton.

La visita de Lockwood a las tumbas de Edgar, Catherine y Heathcliff cierra la novela, mientras se pregunta «cómo alguien podría imaginar un sueño inquieto para los durmientes en esa tierra tranquila» (333). Muchos lectores han encontrado una ironía final en el estado de ánimo elegíaco de Lockwood en vista de los avistamientos de los fantasmas de Heathcliff y Cathy. Es, quizás, el momento de creer en la confesión de Nelly de que los muertos están en paz y reivindicar la imagen final de la pareja viva. En las celosas palabras del visitante Lockwood, quien está medio enamorado de Catherine: «No le temen a nada. (...) Juntos, desafiarían a Satanás y a todas sus legiones» (333, énfasis original). Juntos, ya se han enfrentado a Heathcliff y han ganado su libertad de la tiranía patriarcal.

Conclusiones: cómo corregir la mala lectura romántica

En conclusión, malinterpretamos *Cumbres Borrascosas* al centrarnos en el amor romántico entre Heathcliff y Cathy, como hacen la mayoría de las críticas literarias y adaptaciones cinematográficas. Sin duda, los temas gemelos de la identidad y la alteridad son cuestiones cruciales para interpretar la poderosa novela de Emily. La continuidad entre madre e hija conecta necesariamente a las dos generaciones y, desde este punto de vista, podemos afirmar que la segunda Catherine, que resiste la furia del tirano patriarcal y devuelve a Hareton su dignidad, es una verdadera heroína feminista dentro de los estrechos límites del patriarcado de principios del siglo XIX. Lo que propongo aquí, sin embargo, es que la masculinidad y no la feminidad es la preocupación central en la novela de Brontë, y que el vínculo más complejo es el que existe entre Heathcliff y Hareton.

Heathcliff intenta reducir la vida de Hareton a una parodia de sus propios fracasos, pero al fin se da cuenta de que está destruyendo a la única persona que ama y al único individuo que lo ama después de la muerte de Cathy. El hecho de que Hareton nunca deje de amar a Heathcliff es la base de mi interpretación de *Cumbres Borrascosas* como una elegía al fin del amor romántico personificado en el personaje de este villano gótico y byroniano enamorado. La pregunta que queda por responder es hasta qué punto el 'hombre nuevo' Hareton será diferente de sus predecesores patriarcales; sin embargo, dado el énfasis en el plural *ellos* y el uso de la palabra 'juntos' en las últimas palabras de Lockwood, y la presencia maternal de Nelly, es de esperar que Hareton y Catherine disfrutaran de una unión mucho más completa de cuerpo y alma, muy superior al amor apasionado que Cathy y Heathcliff nunca disfrutaron.

Por supuesto, esta podría resultar ser otra mala interpretación de *Cumbres Borrascosas*. Bien podría darse el caso de que Emily Brontë tuviera dudas sobre si la cadena de abusos que une a monstruosos padres patriarcales como Heathcliff (o Hindley) con hijos amorosos (pero no menos patriarcales) como Hareton realmente pueda romperse, de ahí sus dificultades para hacer que el final feliz de la joven pareja sea totalmente convincente para todos los lectores. La redención y emancipación de Hareton gracias a la muerte de Heathcliff y el amor de Catherine apuntan, sin embargo, hacia un futuro prometedor para el romance (heterosexual). Es, por ello, indispensable dejar de glamorizar a villanos como Heathcliff y admirar a los hombres buenos como Hareton como valiosos modelos a seguir, con la esperanza de que no sean meras fantasías consoladoras.

Obras citadas

- Ablow, Rachel. 2007. The 'Failure' of *Wuthering Heights*. *The Marriage of Minds: Reading Sympathy in the Victorian Marriage Plot*. Stanford UP. 45-69.
- Allot, Miriam. 1992, 1970. The Rejection of Heathcliff? (1958). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, Miriam Allot, ed. Macmillan. 186-187.
- Auerbach, Nina. 1982. *Woman and the Demon*. Harvard UP.
- Baldys, Emily M. Invierno 2012. Hareton Earnshaw and the Shadow of Idiocy: Disability and Domestic Disorder in *Wuthering Heights*. *Philological Quarterly* 91.1: 49-74.
- Barreca, Regina. 1990. The Power of Excommunication: Sex and the Feminine Text in *Wuthering Heights*. *Sex and Death in Victorian Literature*, Regina Barreca, ed. Macmillan. 227-240.
- Belsey, Catherine. 1994. *Love Stories in Western Culture*. Blackwell.
- Berry, Laura C. Otoño 1996. Acts of Custody and Incarceration in *Wuthering Heights* and *The Tenant of Wildfell Hall*. *Novel* 30.1: 32-55.

- Boone, Joseph Allen. 1987. *Tradition Counter Tradition: Love and the Form of Fiction*. University of Chicago Press.
- Brontë, Charlotte. 2000, 1995. Editor's Preface to the New [1850] Edition of *Wuthering Heights*. *Wuthering Heights*, Emily Brontë. Pauline Nestor, ed. Penguin, xli-xlvii.
- Brontë, Emily. 2000, 1995. *Wuthering Heights* (1848). Pauline Nestor, ed. Penguin.
- Burgan, Mary. Otoño 1982. 'Some Fit Parentage': Identity and the Cycle of Generations in *Wuthering Heights*. *Philological Quarterly* 61.4: 395-413.
- Connell, R. W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Polity Press y Basil Blackwell.
- Eagleton, Terry. 1988, 1975. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Macmillan.
- Flintoff, Everard. Noviembre 2011. Branwell at the Heights: An Investigation into the Possible Influence of Branwell Brontë upon *Wuthering Heights*. *Brontë Studies* 36.4: 322-335.
- Galán Moya, Rafael. 1999. *Identidad y deseo en Cumbres Borrascosas*. Universidad de Cádiz.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic*. Yale UP.
- Haire-Sargeant, Lin. 1999. Sympathy for the Devil: The Problem of Heathcliff in Film Versions of *Wuthering Heights*. *Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*, Barbara Tapa Lupack, ed. Bowling Green State University Popular Press. 167-191.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Duke UP.
- Hazette, Valérie. 2015. *Wuthering Heights on Film and Television: A Journey across Time and Cultures*. Intellect Books.
- Jacobs, Carol. 1979. *Wuthering Heights*: At the Threshold of Interpretation. *Boundary 2* 7.3: 49-71.
- Knoepfmacher, U. C. 1994, 1989. *Wuthering Heights: A Study*. Ohio UP.
- Leavis, Q. D. 1989. A Fresh Approach to *Wuthering Heights* (1966). Q. D. Leavis: *Collected Essays, Vol 1. The Englishness of the English Novel*. G. Singh, ed. Cambridge UP. 228-274.
- Leung, William. Enero 2008. Re-reading Edgar Linton and *Wuthering Heights*. *English* 57.217: 4-38
- Lock, Pam. Enero 2019. Hindley's 'Reckless Dissipation': Making Drunkenness Public in Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *Brontë Studies* 44.1: 68-81.
- Lodine-Chaffey, Jennifer. Septiembre 2013. Heathcliff's Abject State in Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *Brontë Studies* 38.3: 206-218.
- Martín, Sara. 2005. What Does Heathcliff Look Like? Performance in Peter Kosminsky's Version of Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Mireia Aragay, ed. Rodopi, 51-68.
- Meer, Carlyne van der. Septiembre 2017. Branwell Brontë's Role in the Creation of Heathcliff. *Brontë Studies* 42.3: 211-219.
- Mellor, Anne K. 1993. *Romanticism and Gender*. Routledge.
- Miller, Jane. 1986. *Women Writing about Men*. Virago.
- Napier, Elizabeth R. Invierno 1984. The Problem of Boundaries in *Wuthering Heights*. *Philological Quarterly* 63.1: 95-107.
- Nussbaum, Martha. Octubre 1996. *Wuthering Heights*: The Romantic Ascent. *Philosophy and Literature* 20.2: 362-82.
- Oates, Joyce Carol. Invierno 1982. The Magnanimity of *Wuthering Heights*. *Critical Inquiry*, 9.2: 435-449. <http://www.usfca.edu/~southerr/wuthering.html>.
- Pike, Judith E. Diciembre 2009. 'My Name Was Isabella Linton': Coverture, Domestic Violence, and Mrs. Heathcliff's Narrative in *Wuthering Heights*. *Nineteenth-Century Literature* 64.3: 347-383.

- Stoneman, Patsy. 1996. *Brontë Transformations: The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Harvester Wheatsheaf/Prentice Hall.
- Thormählen, Marianne. Mayo 1997. The Lunatic and the Devil's Disciple: The 'Lovers' in *Wuthering Heights*. *Review of English Studies* 48.190: 183-97.
- Tytler, Graeme. Abril 2017. 'He's More Myself than I Am': The Problem of Comparisons in *Wuthering Heights*. *Brontë Studies* 42.2: 109-117.
- _____. Enero 2017. The Presentation of the Second Catherine in *Wuthering Heights*. *Brontë Studies* 42.1: 26-36.
- _____. Abril 2014. The Presentation of Hareton Earnshaw in *Wuthering Heights*. *Brontë Studies* 39.2: 118-129.
- Van Ghent, Dorothy. 1953. *The English Novel: Form and Function*. Harper Torchbooks.
- Vines, Steven. Diciembre 1994. The Wuther of the Other in *Wuthering Heights*. *Nineteenth Century Literature* 49.3: 339-359.
- Wimsatt, W .K. y M. C. Beardsley. 1946. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review* 54.3: 468-488.
- Yaeger, Patricia. Verano 1998. Violence in the Sitting Room: *Wuthering Heights* and the Woman's Novel. *Genre* 21.2: 203-229.

Capítulo 3. En la cama con Dickens: *La mujer invisible* de Ralph Fiennes y la problemática masculinidad del genio

The Invisible Woman (1990) de Claire Tomalin, la biografía de Ellen Ternan, la amante secreta de Dickens durante trece años, no incluye ninguna escena de sexo, ya que esto no es, en principio, habitual en las biografías. *Dickens's Secret Lover* (2008),¹ el documental sobre su relación dirigido por Sarah Aspinall, incluye algunas escenas románticas, que no son sexuales, con David Haig como Dickens y Amy Shiels como Nelly. En cambio, el largometraje *La mujer invisible* (*The Invisible Woman*, 2013) basado en el volumen de Tomalin y dirigido por el prestigioso actor Ralph Fiennes (quien también interpreta a Dickens), contiene dos escenas de sexo. La guionista Abi Morgan se toma una licencia narrativa que Fiennes traslada a la pantalla con su propio estilo personal como director. Mi objetivo es indagar de qué tipo de licencia se trata y qué se gana al ver la representación en pantalla del escritor estrella victoriano Charles Dickens practicando sexo con su amante, Nelly. Las escenas de sexo en la película de Fiennes hacen una contribución notable a la historia de cómo se representa el sexo en el cine neovictoriano, pero también promueven un tipo de voyerismo lascivo que parece insuficientemente justificado por nuestro interés colectivo en Dickens como artista literario y como hombre. Tampoco profundizan en la investigación feminista del papel de Ternan en su vida como amante y musa.

Mi crítica contra las decisiones tomadas por Morgan y Fiennes cuestiona la idea generalizada de que la vida privada de los autores nos proporciona información significativa sobre el proceso de escribir ficción. Fiennes, él mismo una celebridad y muy celoso de su vida privada, comenta en una entrevista que, aunque «la gente sigue protegiendo con saña su privacidad», hay «más licencia para ser curiosos»; concede, sin embargo, que «me siento incómodo por esta curiosidad feroz que nos permitimos tener» (en GoldDerby). Lógicamente, estas palabras plantean la pregunta de por qué su propia película ataca frontalmente la decisión de Dickens (y, posiblemente, su derecho) de proteger su vida privada. Como nos recuerda Juliette John, el autor «era muy consciente de sí mismo como marca» y «‘gestionó’ sin reparos el conocimiento público de su vida, sobre todo en el caso de Ellen Ternan (...)—con el fin de mantener la imagen familiar de Dickens» (154), el icono tan querido. Incluso Tomalin reconoce que «el propio Dickens no habría acogido bien nuestra curiosidad» (259).

Las «revisiones, reevaluaciones y transformaciones» de Dickens en 2012, el bicentenario de su nacimiento, se centraron en temas como el imperialismo y la política, pero también en gran medida en las «representaciones de género» de su vida privada y pública (Boyce y Rousselot 10). La película de Fiennes se estrenó un año después, en 2013, pero pertenece al mismo proceso de escrutinio. En su indispensable artículo sobre las «adaptaciones conmemorativas» de Dickens (1870-2012), Karen Laird se refiere a *La mujer invisible* como película «muy esperada» y afirma que «complacerá al público si replica el guión populista del bicentenario», al contribuir a «la labor cultural de perdonar a nuestro héroe-novelistas por estar *tan fracturado y caído como nosotros*» (30, énfasis añadido), en especial como hombre. Laird utilizó por primera vez en este ensayo la

¹ El documental (o docudrama) de Aspinall, emitido dentro de la temporada *Victorian Passions* de Channel 4, no generó comentarios sustanciales a pesar de su considerable audiencia de 1,5 millones de espectadores (Rogers en línea). La biografía de Tomalin no se menciona en él.

etiqueta «Dickens caído» (*fallen Dickens*) para describir cómo la «Temporada del Bicentenario de Dickens de la BBC» presentaba al autor. La imagen pública de Dickens como «el portavoz de la injusticia social» fue cuestionada, y en su lugar fue presentado como «principalmente *identificable para nosotros* por su sexualidad insaciable y su culpa psicológica» (Laird 25, énfasis añadido). Como parte de esta tendencia, Fiennes utiliza la vida privada del autor victoriano, por un lado, para debatir la construcción de nuestra propia sexualidad de maneras solo tangencialmente relacionadas con la producción literaria de Dickens y, por otro, para cuestionar la conducta personal del escritor de una manera controvertida que socava su reputación sin iluminar realmente su genio, ni los matices de su masculinidad.

De la biografía al biopic: una doble adaptación compleja

Examinar la forma en que los géneros de la biografía literaria, la bioficción y el biopic conectan entre sí a través de la adaptación es importante para comprender cómo circulan las imágenes específicas de los autores. Como señala Linda Hutcheon, una adaptación puede implicar «un cambio en la ontología de lo real a lo ficticio, de un relato histórico o biografía a una narrativa o drama ficticio» (8). Un biopic basado en una biografía es, por lo tanto, un doble tipo de adaptación y, así pues, *La mujer invisible* de Fiennes ciertamente requiere los cambios ontológicos que Hutcheon identifica. Además, como observa Vidal, con el inicio del posmodernismo el biopic se convirtió en «un metagénero: es decir, un género que reflexiona intensamente sobre sus propias formas de escribir la vida» (5). La doble adaptación de Fiennes pertenece, por consiguiente, a la categoría más compleja del biopic posmoderno como película que considera cómo la masculinidad de Dickens es presentada por la biógrafa feminista Ellen Ternan.

La biografía literaria solía ser, nos recuerda Michael Benton, la Cenicienta de los Estudios Literarios hasta la década de 1990. Esto cambió, según especula, porque ni la crítica formalista, dominante en la primera mitad del siglo XX, ni la teoría, desenfundada en la segunda, pudieron satisfacer el apetito de los lectores comunes por «las vidas, las mentes y los tiempos» (44) de los autores más admirados. Charles Dickens desempeña un papel importante en la historia y evolución de la biografía literaria y de su estudio. El año 1990 marcó un punto de inflexión en el desarrollo de este género con la publicación de *Dickens*, de Peter Ackroyd, y de *The Invisible Woman*, de Claire Tomalin. Ackroyd, un sofisticado novelista posmoderno, abrió la biografía literaria atreviéndose a incluir algunas escenas ficticias (o interludios) en un movimiento provocador que es «en el mejor de los casos una indulgencia, en el peor una mera aberración» (Fokkema 42). Es posible que Ackroyd tuviera la intención de satisfacer el ansia de los lectores de «una réplica biográfica de la ficción de sus novelistas favoritos», un hambre que exige «del biógrafo que sea novelista» (Fokkema 42). El bien recibido volumen de Tomalin satisfizo otro tipo de apetito al proporcionar información sobre el círculo más íntimo del novelista. Asumiendo un riesgo importante, extendió la biografía literaria más allá del autor para centrarse en Ellen Ternan, una persona que de otro modo habría sido ignorada por los biógrafos y cuya estrecha asociación con Dickens aún se debate.

El romance que unía a Nelly con Charles Dickens ya se conocía, por supuesto, antes de la intervención de Tomalin.² Su aventura se convirtió en objeto de escándalo público cuando en 1857 Dickens, de 45 años, abandonó cruelmente a su esposa

² El volumen de Michael Slater de 1983 *Dickens and Women* contiene, además del segmento «Ellen» (202-220), también el «Appendix B: Dickens and Ellen Ternan: A Chronological Record of the Evidence» (376-380).

Catherine, con la que llevaba casado más de dos décadas, poco después de conocer a Ellen, que entonces tenía solo 18 años. *Life of Dickens* (1935) de Thomas Wright y la biografía de Kate Perugini (1839-1929) de Gladys Storey, *Dickens and Daughter* (1939), ofrecieron diversos relatos basados, como afirmaron ambos autores, en evidencia oral de primera mano. Dado que Dickens quemó toda su correspondencia y no se dispone de ningún otro documento escrito, siempre ha habido dudas sobre el papel de Nelly en su vida y también sobre cómo sus biógrafos han reconstruido su supuesta historia de amor.

De hecho, la escasa evidencia ha sido reevaluada constantemente. Escribiendo en 2014, Brian Ruck se preguntaba si podemos «estar realmente seguros» de que el volumen de Wright de 1935 refleja con precisión lo que Ellen le dijo a su confidente, el Reverendo Benham, cuarenta años antes de que este hablara con el biógrafo (122). La respuesta obvia es «no», ya que, como señala Ruck, incluso si sus palabras se hubieran reproducido textualmente, su significado podría haber variado de un período a otro. También duda de que Ellen le hubiera confiado a Benham la revelación muy privada de que se sentía asqueada por la intimidad sexual con Dickens, de la que Wright informa (y que tiñe la visión negativa de Tomalin sobre su relación). En cuanto a la posibilidad de que ella y Dickens tuvieran un bebé que murió al nacer, en Francia, Ruck subraya que sin documentación escrita fiable no puede sostenerse ninguna afirmación biográfica.

La actitud de Tomalin hacia Nelly está, por el contrario, libre de estos escrúpulos. Su volumen ofrece una visión extremadamente valiosa de la vida de las actrices victorianas (la madre de Ternan, sus hermanas y ella misma eran profesionales del teatro), pero la biografía de Tomalin es también una formidable reata de chismes especulativos. Pasando por alto esta deficiencia, muchos académicos y lectores acogieron el libro en sintonía con el deseo de Tomalin de plantear cuestiones feministas hasta ahora inexploradas. Ella presenta a Ellen como una «joven que estuvo a punto de ser aplastada por el enorme peso de Dickens en su vida, y que luchó por salvarse de la única manera que conocía» (11). La tarea de Tomalin como biógrafa de Nelly, sin embargo, tropieza con un gran obstáculo cuando llega a los cuatro años (1861-1865) durante los cuales el nombre de Ellen dejó de aparecer en cualquier tipo de documentación. «Supongo que ha estado viviendo en Francia», escribe Tomalin. «Es solo una suposición. Este debe ser un capítulo de conjeturas y presunciones, y aquellos a quienes no les gusten están advertidos» (135). Esta declaración descarada socava su biografía, y hace que sea particularmente poco convincente la afirmación de que Ellen realmente dio a luz a un bebé mortinato en ese período opaco de su vida.

En su reseña en general positiva de la biografía de Dickens que Tomalin publicó coincidiendo con su bicentenario en 2012, Moseley también rechaza su suposición de que el autor murió en la casa de Nelly (un supuesto ya mencionado en la biografía de Ternan). Señala Moseley que esta insistencia pone de relieve cómo el «interés de Tomalin por Dickens el adúltero nubla su buen juicio» (466) y muestra un sesgo que arroja una coloración sospechosa sobre ambas biografías. Otros críticos insisten en que, si bien la importancia de Ellen en la vida de Dickens parece más evidente hoy en día, «la naturaleza exacta y el timbre emocional de su relación siguen siendo, como ambos parecen haber deseado, radicalmente enigmáticos» (Bowen 17). Fred Kaplan, otro biógrafo de Dickens, subraya que «salvo el descubrimiento de algún documento revelador perdido hace mucho tiempo, el resto son y serán en su mayoría conjeturas insostenibles» (29).

El acercamiento de Tomalin a Nelly Ternan y, ciertamente, el biopic de Fiennes plantean, por consiguiente, importantes dudas. Michael Slater argumenta en su libro sobre el escándalo que nuestra fascinación por la vida privada del autor es, de alguna

manera, rencorosa. Dickens representa «el rostro benigno de esos valores victorianos que una vez fueron tan memorablemente invocados por Margaret Thatcher», razón por la cual cualquier aspecto de su vida y obra conectado «incluso remotamente con lo salaz está destinado a tener para nosotros un interés que parece destinado a no perder nunca su sabor picante» (*The Great Dickens Scandal* 28). Aunque lo «salaz» y lo «picante» se niegan firmemente como motivaciones implícitas en la investigación feminista sobre la vida privada y la masculinidad que realiza la autora, el rencor es palpable. La biógrafa Lilian Nayder afirma que su propio volumen sobre la esposa de Dickens, Catherine, «nos ayuda a comprender el funcionamiento de su cultura y la nuestra» (17). Su humillante posición como la cruelmente abandonada esposa del escritor, afirma Nayder, ilumina las «vulnerabilidades potenciales» (17) de las mujeres victorianas, al tiempo que nos invita a considerar por qué las mujeres todavía están dispuestas hoy en día a aceptar roles subordinados en uniones con hombres de talento. La reseña de Thorpe de *The Other Dickens* elogia a Nayder por «volver a poner a Catherine en el centro de su propia vida» (104).³ Este elogio, sin embargo, plantea la pregunta de por qué la vida de la Señora Dickens importa más que la vida de otras mujeres victorianas que no estuvieron casadas con autores famosos ni tuvieron una relación sentimental con ninguno. ¿Por qué, además, debería invertirse tanta energía en investigar las vidas de Ellen Ternan o Catherine Dickens, cuando tantas autoras victorianas nunca han recibido un tipo de atención similar? La única respuesta posible es que esta energía es parte del deseo feminista de empañar la reputación de Dickens como hombre y escritor al exponerlo como un esposo y amante patriarcal. Tal vez sea un empeño necesario, pero es dudoso que esta estrategia beneficie realmente al feminismo.

La bioficción sobre Dickens queda fuera del ámbito de este capítulo, pero hay que mencionar que muchas novelas y obras de teatro sobre la vida del autor cierran la brecha entre la biografía y el biopic. «Aparentemente proporcionando una visión (ficticia) de la vida privada del autor», observan Novak y Mayer, «el género de la bioficción atiende a *la mirada voyerista* del público y su obsesión por recuperar el yo ‘verdadero’ y ‘auténtico’ del autor (histórico) detrás de la máscara de su renombrada persona pública» (25, énfasis añadido). Este voyerismo tiene otra variante satisfecha por, entre otras instituciones dickensianas, el Museo Charles Dickens e incluso el fallido parque temático Dickens World. Mientras que esta atracción finalmente no logró satisfacer el hambre de «una adaptación inmersiva y teatral de Dickens y de la época victoriana en general» (Fleming 2016, 26), la bioficción con, entre muchos otros títulos, *A Midnight Carol* (1999) de Patricia K. Davis, o la obra de Sebastian Barry *Andersen’s English* (2010), ha tenido más éxito. La bioficción dickensiana, por supuesto, también ha extendido su alcance al tropo del ‘Dickens caído’, con, por ejemplo, *Far Above Rubies* (2010) de Anne-Marie Vukelic —la «autobiografía ficticia» (Novak y Mayer, 37) de Kate Dickens— y la novela de Gaynor Arnold *Girl in a Blue Dress* (2008), también sobre la esposa rechazada por Dickens.

Aunque también podríamos leerla como bioficción, *La mujer invisible* de Fiennes debe contextualizarse dentro del subgénero cinematográfico del biopic. Extremadamente abundante y popular, la película biográfica ha sido, sin embargo, muy lenta en generar trabajos académicos relevantes. El esfuerzo pionero de George F. Custen en *Bio/Pics: How Hollywood Built Public History* (1992) solo fue plenamente

³ La reseña de Holdenec de la película de Fiennes la lee como «un ser humano complicado y de múltiples capas. En otras palabras, dickensiano en el sentido más amplio» (en línea). No se puede escapar nunca de la sombra de Dickens.

reconocido a principios del siglo XXI,⁴⁴ tal vez porque «las películas biográficas han sido una parte tan importante de otros géneros cinematográficos que inevitablemente sirven más como ilustraciones para esos otros tipos de películas» (Man v). Sin embargo, la película biográfica sobre el escritor permanece notablemente desfavorecida porque «no hay nada más aburrido que filmar a alguien escribiendo» (Cheshire 49). Esta es la razón por la que muy a menudo las películas biográficas se centran en autores masculinos notorios por sus estilos de vida, desde Lord Byron hasta Charles Bukowski (Maloney en línea), o en el romance heterosexual que presenta a una mujer como inspiración literaria (49), tal como hace la película de Fiennes.⁵

La mujer invisible es un biopic notablemente híbrido porque, aunque «la subjetividad de Nelly (...) gobierna» la película (Taubin 30), Dickens tiene más peso en ella que en la biografía de Tomalin. La película de Fiennes podría parecer una «película biográfica femenina» del tipo que «juega con las tensiones entre los logros públicos de una mujer y la orientación tradicional de las mujeres hacia el hogar, el matrimonio y la maternidad» (Bingham 213), pero este no es realmente el caso de Ellen. Ella tuvo una carrera como actriz que abandonó, con solo 20 años, simplemente porque carecía de talento y no porque Dickens la obligara. La película de Fiennes no es, tampoco, un biopic que trate exclusivamente de cómo el autor encontró una nueva musa. A pesar de la insistencia de Abi Morgan en conectar a Ellen (interpretada por Felicity Jones) con Stella en *Grandes esperanzas* (1860), hasta el punto de que Dickens utiliza las últimas palabras en la versión con final feliz de la novela para declararle su amor, la composición de esta novela ocupa una posición muy marginal en su guión.

El perfil ambiguo de *La mujer invisible* como biopic plantea, por lo tanto, una pregunta importante que, posiblemente, la biografía abiertamente feminista de Tomalin puede esquivar más fácilmente: ¿qué sentido tiene presentar a Dickens como, básicamente, un depredador sexual y un marido extremadamente cruel? Cuando una espectadora preocupada le preguntó sobre su mensaje, Ralph Fiennes respondió que las historias no tienen por qué tener mensajes. Para él, la trama trata «sobre la vulnerabilidad del corazón humano» (en Fundación SAG-AFTRA). Sin importarle el retrato negativo que hace de Dickens, Fiennes presenta a Nelly, ya sea por razones caballerizas o pro-feministas, como una superviviente del abuso masculino, tal vez incluso una víctima del trastorno de estrés postraumático. Según declara Fiennes se sintió motivado a filmar *La mujer invisible*⁶ por la idea de que ella es «una mujer que busca un cierre en una relación, con una historia de amor pasada, una intimidad pasada» (en SAG-AFTRA Foundation). Irónicamente, la propia Tomalin niega que se pueda llegar a un cierre en un comentario que, además, es bastante crítico con Ellen:

⁴ Véanse el volumen de Anderson y Lupo (2002), su número monográfico para el *Journal of Popular Film and Television* (2008), y Brown y Vidal (2013).

⁵ Hay, por supuesto, muchas excepciones a esta regla, comenzando con *La vida de Emile Zola* (1937) de William Dieterle, que se centra en la participación del escritor en el caso Dreyfuss. Los biopics sobre escritoras que permanecieron solteras (como las Brontë o Emily Dickinson) no tienen por qué seguir la trama romántica. En el caso de Jane Austen, sin embargo, el biopic *Becoming Jane* (Julian Jarrold, 2007) involucra a la autora en ciernes en una supuesta historia de amor.

⁶ El guión de Abi Morgan le llegó a Fiennes a través de los productores de su adaptación shakesperiana *Coriolanus* (2011). «Si la guionista Abi Morgan se saliera con la suya», señala Bloomenthal, «Fiennes también disfrutaría de un crédito como guionista; tan robusta fue su colaboración; tan sustancial fue su contribución narrativa» (en línea).

La película retrata una historia de amor y tiene un final feliz. Deja de lado la marrullería de Nelly⁷ y sugiere que encuentra una solución confesándose con un clérigo benévolo, pero esto no es lo que sucedió. Su vida en Margate, y su escuela, fracasaron. Su esposo George tuvo una crisis nerviosa. El clérigo traicionó la confianza de Nelly. (...) No es una película simple, sino que presenta a las personas como complejas, cambiantes, humanas. («How I Persuaded» en línea)

Esta ambigüedad es encomiable, pero también una fuente de incomodidad para algunos espectadores. Un espectador descontento se queja de que «dada la reputación de Dickens como el defensor incansable de los pobres y oprimidos, es bastante horrible verlo durante dos horas aprovechando al máximo su estatus social para salirse con la suya con una pobre chica inocente y huérfana de padre, que tiene la mitad de sus años» (R.S. en línea). Otro espectador concluye que, dado que la película no puede hacer justicia a ninguna de las personas involucradas, «sería mucho, mucho mejor quedarse en casa y leer las cartas de Dickens u otras biografías o los propios escritos de Dickens, o *Dickens and the Scandal mongers*⁸ de Edward Wagenknecht o más sobre las costumbres sociales y sexuales de la época» (pwiltsh en línea). Significativamente, aquellos que disfrutaron de la película en su mayoría ignoran la explotación sexual subyacente al *affaire*. Consideran mayormente que *La mujer invisible* es una película de notable factura, pero se quejan de que le falta algo indefinido, implícitamente más pasión.

La fuerte atracción sexual que, se supone, llevó a Dickens y Nelly a arriesgar su reputación pública es, en suma, insuficientemente explorada por la adaptación de Fiennes. Sin embargo, este es un elemento clave en nuestra curiosidad colectiva sobre la vida privada del autor y, seguramente, lo que llevó a muchos espectadores a los cines para ver finalmente a Dickens en la cama.

Sexo, cine neovictoriano y televisión

A pesar de los esfuerzos de las agencias censoras, como la British Board of Film Censorship (establecida en 1919)⁹ o la agencia establecida por la Motion Picture Association of America en 1922, las escenas de sexo se volvieron omnipresentes a ambos lados del Atlántico particularmente después del estreno de películas emblemáticas como *Cowboy de medianoche* (1969), *La naranja mecánica* (1971) y *Último tango en París* (también de 1971). El cine artístico, más que el popular de Hollywood, «estaba a la vanguardia de lo sexualmente explícito» (Larsson y Hedling 5). Como era de esperar, a medida que las escenas de sexo se incorporaron al cine convencional, el mercado de las películas de arte y ensayo disminuyó. Más allá de este circuito, según la especialista en estudios cinematográficos feministas Linda Williams, a mediados de la década de 1970 la pornografía *hardcore* estadounidense inicialmente «disfrutó de un raro prestigio» (“and the Sex Act” 20). Esta fama parecía albergar, como

⁷ Dickens murió en 1870 cuando Nelly tenía solo 32 años. Cuando finalmente conoció al joven reverendo George Wharton Robinson, Nelly le quitó 14 años a su edad real y fingió que Dickens era un amigo de la familia al que había conocido en la infancia. Su engaño solo fue descubierto (por su hijo) después de su muerte en 1914.

⁸ Publicado por primera vez en 1950 (Caxton Club).

⁹ Sobre la BBFC véase el volumen editado por Edward Lambert (2012), también Eko (2016) y Brett (2017). El volumen de Julian Petley (2011) ofrece un estudio de la censura de cine y video específicamente desde 1979. Para los inicios de la censura cinematográfica estadounidense, véase Doherty (1999).

muchos en la industria esperaban, «un futuro utópico en el que las películas porno podrían convertirse en películas reales y las películas reales podrían tener porno (es decir, sexo real)» (20). Williams lamenta cómo el sueño se volvió amargo, porque mientras «la mayoría de los actores masculinos mantenían la ropa puesta» (20), las mujeres eran cosificadas sexualmente en la pantalla. El escenario en el que «las estrellas porno pasarían a la corriente principal, y los actores respetados considerarían la realización de actos sexuales como parte del desafío de su oficio» (20), se lamenta Williams, nunca sucedió.

El sexo en las películas convencionales puede seguir siendo falso, pero después de *Instinto básico* (1992), ni los aspirantes a estrellas ni los actores bien establecidos han dudado en simular sexo cada vez más explícito en la pantalla. En otro artículo, la propia Williams comenta que las películas europeas de la década de 2010 que cubren diversas identidades sexuales, como *Blue is the Warmest Colour* (2013) de Abdellatif Kechiche, *Stranger by the Lake* (2013) de Alain Guiraudie y *Nymph()maniac* (2013) de Lars von Trier, están difuminando muy activamente la línea entre la pornografía y el sexo simulado. Una de las contribuciones británicas más relevantes a esta nueva tendencia es el controvertido retrato que hace Steve McQueen de un hombre adicto al sexo en *Shame* (2011),¹⁰ película que coescribió con Abi Morgan, la guionista de Fiennes. Williams se pregunta «si estos nuevos niveles de sexo ‘explícito’ son pornografía», y también «¿Qué se entiende hoy por sexualmente ‘explícito’, y según qué códigos?» (“Sex Acts” 9).¹¹ Como concluye Forshaw, las películas siempre han «traspasado los límites en su representación del sexo desde la era del cine mudo en adelante, y a pesar de la mayor permisividad aceptada hoy en día, todo indica que seguirán desempeñando una función social muy útil: escandalizar» (188).

Las películas románticas solían ser más moderadas a la hora de representar el sexo, incluso en un pasado relativamente reciente. La extremadamente popular *Pretty Woman* (1990) no tiene escenas de sexo, algo sorprendente y ciertamente hipócrita ya que el personaje interpretado por Julia Roberts es una prostituta cuyo gran amor (Richard Gere) es inicialmente su cliente. En el siglo XXI, como muestra el estreno de la trilogía *Cincuenta sombras de Grey* (2015-2018), se espera que las películas románticas incluyan escenas de sexo. Las películas de época parecían ser, hasta hace poco, la principal excepción a esta regla. Todavía es poco probable que las adaptaciones de las novelas de Jane Austen nos muestren a sus damas y caballeros disfrutando del sexo en la cama, aunque esto seguramente sucederá tarde o temprano.¹² Dejando a un lado las diversas películas sobre los poetas románticos, como *Gothic* (1986) de Ken Russell, y el erotismo de las películas neovictorianas de época como *El piano* (1993) de Jane Campion, la nueva permisividad sexual en las películas de época del siglo XXI parece haber sido importada de la televisión. Las series ambientadas en el presente con un alto contenido sexual, desde *Sex and The City* (1998-2004) hasta *Queer as Folk* (Reino Unido 1999-2000, Estados Unidos 2000-2005), han habituado a los espectadores a ver una sexualidad desinhibida en pantalla. En el género dramático de época, series de alto impacto como *Roma* (2005-2007), *Los Tudor* (2007-10), *Espartaco* (2010-2013), *Juego de Tronos* (2011-2019) o *Guerra y paz* (2016) han conquistado nuevos territorios al llevar

¹⁰ Véase Featherstone (2016) en relación con *Shame*.

¹¹ Sobre estas cuestiones, véanse también Siegel (2015) y Coleman (2016).

¹² Sobre el erotismo en las adaptaciones de Jane Austen, véase Shears (2012). Irónicamente, el subgénero de la adaptación austeniana le ha dado la bienvenida al horror sangriento con la película de Burr Steers *Orgullo y prejuicio con zombies* (2016), basada en la parodia de Seth Grahame-Smith de la novela de Austen.

una visión contemporánea del sexo a las ficciones (pseudo)históricas.¹³ La denominación «porno de época», que antes se refería a la pornografía escenificada en el pasado, se utiliza ahora para denominar esta tendencia.

En lo que respecta a las ficciones específicamente neovictorianas, la adaptación cinematográfica de *El mar de los sargazos* (1993) de Jean Rhys fue una de las primeras en ser sexualmente explícita, mientras que *Wilde* (Brian Gilbert, 1997) fue posiblemente la primera película en mostrar a un escritor victoriano manteniendo relaciones sexuales. En televisión, sin duda se alcanzó un punto de inflexión con la miniserie de la BBC de 2002 basada en la novela picarescalésbica *Tipping the Velvet (El lustre de la perla)* (1998) de Sarah Waters, con guión de Andrew Davies; fue toda una revolución, al igual que la novela (O'Callaghan 2012). Aunque en comparación con predecesoras LGTBI+ como la miniserie *Portrait of a marriage (Retrato de un matrimonio)* (1990), sobre la relación de Vita-Sackville West con Violet Trefusis, *Tipping the Velvet* era mucho más explícita sexualmente, Amber Regis todavía se queja de que no fue «un triunfo incondicional de la tolerancia y el aumento de la visibilidad [lésbica]» porque necesitó un «artificio metateatral» como «marco legitimador» (2012, 144). *Tipping* estableció, sin embargo, un estándar de permisividad sexual para la televisión que las adaptaciones neovictorianas posteriores, en particular la miniserie *The Crimson Petal and the White (Pétalo carmesí, flor blanca)*, (2011) sobre la novela de Michel Faber, tuvieron que obedecer para satisfacer las nuevas expectativas de la audiencia.

Incluso la propia Reina Victoria se ha convertido en un elemento esencial en la reconfiguración de la escena sexual neovictoriana, con el prejuicio edadista dando forma claramente a su representación sexualizada. La película *Mrs. Brown* (1997) de John Madden insinuó que la anciana reina viuda (interpretada por Judy Dench) albergaba sentimientos sexuales por su sirvienta escocés. En cambio, *La joven Victoria* (2009), de Jean-Marc Vallée, fue mucho más allá. La descripción de Victoria y Albert como «una joven pareja afectuosa en la cama» sin «ningún signo de realeza», parecía, sin embargo, domesticar a la mujer más poderosa de la Gran Bretaña del siglo XIX, «reduciéndola al estatus de una esposa ordinaria después de la noche de bodas» (Kinzler 63). En la serie de televisión *Victoria* (2016-2019), la monarca también es caracterizada como una mujer amante del sexo. Esta puede ser una visión precisa de la joven reina y una deconstrucción necesaria de la mojigatería victoriana, pero otra cosa muy distinta es la publicidad mediática de la serie: «El lado MUY obsceno de la reina Victoria revelado en el nuevo *bonkbuster* de ITV» fue el subtítulo poco sutil utilizado en un artículo del *MailOnline*, según el cual la creadora de la serie «insinuó» que su serie «podría presentar escenas tórridas» (Chan en línea, texto original en mayúsculas).

Al hablar de la novela de la autora escocesa Janice Galloway *Clara* (2002), sobre la vida de la compositora alemana del siglo XIX Clara Schumann, Louisa Hadley argumenta que la representación que Galloway ofrece de su vida sexual con su marido Robert «revela el doble impulso que sustenta el interés contemporáneo por los victorianos: el impulso de hacerlos extraños y conocidos a la vez» (46). A través de la ficción y el cine neovictorianos, en suma, los autores y el público están debatiendo si el pasado era esencialmente diferente del presente (o similar); el sexo se ha convertido en uno de los motivos de comparación, en lugar de, por ejemplo, la religión o la política. La forma en que imaginamos la sexualidad victoriana con «sus contradicciones, excesos, diferencias o correspondencias con nuestras diversas experiencias tiene un atractivo irresistible para la imaginación neovictoriana» (Heilmann y Llewellyn 107). Según Cora

¹³ La adaptación de la BBC de la novela de Robert Graves *Yo, Claudio* (1976) también debe ser reconocida, por supuesto, como pionera.

Kaplan, de John Fowles a Sarah Waters (pero con la excepción de Michel Faber), esta imaginación neovictoriana siempre ha mostrado «más que una pizca de nostalgia por una sociedad menos sexualmente consciente y menos descaradamente expresiva» (195).

La representación del sexo en la ficción neovictoriana en general y en *La mujer invisible* en particular obedece a un doble tipo de nostalgia. Por un lado, la película apela a la nostalgia erótica y romántica del espectador por el pasado victoriano imaginado en los términos descritos por Kaplan. Por otro lado, la película de Fiennes expresa la nostalgia por un estilo cinematográfico del pasado que no requería sexo explícito para narrar el amor (fuera o no por efecto de la censura). Las escenas de sexo en su película son, por lo tanto, también un comentario sobre cómo se representa la sexualidad en las otras adaptaciones neovictorianas mencionadas anteriormente y, en general, en el cine neovictoriano.¹⁴ Fiennes insinúa que su explícita sexualidad podría incluso ser anacrónico, ofreciendo en cambio una representación del sexo que podría ser históricamente mucho más precisa. Ese es su desafío al espectador (neovictoriano).

Sexo sutil en *La mujer invisible*: contra los códigos neovictorianos de representación

La película de Fiennes, concluye Fuller, «es menos análoga a *The Crimson Petal and the White* (...) que una continuación tardía de la preocupación artística y literaria de mediados del siglo XIX por las trágicas trayectorias de las mujeres que han sido sexualmente activas fuera del matrimonio» (32). Los críticos, sin embargo, no siguieron esta tendencia feminista y, en general, se sintieron desconcertados por las escenas de sexo, que muestran a las parejas involucradas haciendo el amor «mientras aún llevan sus camisones» (Macnab en línea).¹⁵ Michael Slater objetó que, si bien «no nos queda ninguna duda» de que el romance entre Ellen Ternan y Dickens «fue una relación sexual en toda regla» («*The Invisible Woman*» 72), los espectadores que no estén familiarizados con la biografía de Tomalin pueden perderse esta parte de la trama. Sin embargo, Slater da la impresión equivocada de que *La mujer invisible* tiene mucho más sexo del que realmente ofrece, a menos que se refiera al «erotismo sutil» que subraya otro crítico (Foundas en línea). En este sentido, al igual que la propia Abi Morgan (en *Red Carpet News*), Foundas destaca como «carnal» aunque «no se quitan ninguna prenda», la escena en la que Dickens y Nelly cuentan el dinero recaudado en un acto benéfico, mientras la madre de ella dormita a su lado.¹⁶

¹⁴ Y en la ficción actual en general. La relación entre un exitoso escritor contemporáneo de 40 años y una chica mucho más joven es también el tema de la novela autobiográfica de Hanif Kureishi *Intimidad* (1998). La adaptación cinematográfica de 2001 de Patrice Chéreau, protagonizada por Mark Rylance (músico en lugar de escritor) y Kerry Fox, incluye muchas escenas de sexo explícito.

¹⁵ Macnab, entre otros, protestó mucho más directamente contra la peculiar toma de Dickens orinando en su orinal.

¹⁶ Mrs. Ternan es interpretada por la elegante Kristin Scott-Thomas, quien fue el interés romántico de Fiennes en *El paciente inglés* (1996, dirigida por Anthony Minghella, adaptada de la novela de Michael Ondaatje). La elección de Scott-Thomas, entonces de 53 años, como la madre de Nelly ofrece indirectamente un comentario desalentador sobre cómo las mujeres maduras son ignoradas como intereses amorosos en las películas actuales centradas en hombres que envejecen.

Haciendo caso omiso de las modas cinematográficas actuales y de las expectativas del público, Fiennes filma el sexo victoriano de una manera, como señalo, sutil.¹⁷ Al principio de la película vemos a Nelly manteniendo relaciones sexuales con su marido George (con quien se casó en 1876, seis años después de la muerte de Dickens). Ambos están en la cama y visten camisones largos. Nelly está encima, postura que parece muy inusual para una mujer victoriana, y Fiennes retrata su orgasmo sin exagerar, mientras su marido observa, un poco desconcertado por un intenso placer que no iguala. Nelly se acuesta junto a George y la pareja comparte un breve momento de intimidad satisfecha. La cámara se coloca a lo largo de la escena en la cabecera, ofreciendo una inusual vista en escorzo de sus cuerpos. En la segunda escena, mucho más adelante en la película, y también bastante breve (ambas escenas duran menos de un minuto), Dickens y Nelly aparecen en la cama. Él está encima de ella, ambos llevan también camisones largos. La cámara solo muestra sus hombros y cabezas y el primer plano enfoca principalmente el rostro de Nelly, mientras ella gime suavemente, no de manera tan placentera como con George. En ninguno de los dos casos se muestra el placer sexual de su pareja masculina. Aun así, ambas escenas siguen siendo ambiguas, a menos que concluyamos que mientras la joven Nelly era sexualmente sumisa a Dickens, tal vez incluso fingiendo un placer que no sentía, la Ellen más madura controla su relación con George (y encuentra el sexo mucho más agradable).

En el guión de Morgan, las dos escenas son convencionalmente pasionales. Nelly «agarra» a George, «perdida en el amor, intensa y conectada» con él. Fiennes, sin embargo, evita sabiamente los clichés, ahorrando a su audiencia la imagen de los dedos de Dickens entrelazados con los de Nelly, «sus palmas planas, apretadas y luego liberadas cuando Dickens tiene su orgasmo» (Morgan en línea). Cuando se le preguntó por qué la relación no estaba más abiertamente sexualizada en la película, Morgan declaró que, después de haber escrito *Shame*, «probablemente la habría llevado un poco más allá más en cuanto al sexo» (en Red Carpet News). Sin embargo, defiende la decisión de Fiennes de «restringir» las escenas de sexo porque «él realmente entiende lo que el público necesita y lo que quiere»; también, porque esta contención cinematográfica conecta con la sociedad victoriana «mucho más reprimida» (en Red Carpet News).

En cuanto a Fiennes, a pesar de haber interpretado en su larga y exitosa carrera a varios protagonistas románticos, incluido Heathcliff (en la adaptación de Peter Kosminsky de 1992), se presenta como un director que evita la pasión. El entrevistador Chris Smith le pregunta por qué retrata la relación entre Dickens y Nelly como un «amor intelectual» en lugar de algo «abiertamente lujurioso, abiertamente apasionado»; Fiennes responde, vacilante, que «estaba muy interesado en evitar lo que siento que son los tropos de (...) la gente mirando algo apasionado que ocurre en una habitación ajena y los inquieta. Nunca me lo creo» (en Smith). Fiennes nombra como inspiración para narrar «la complejidad y la delicadeza de la pasión humana» al director de cine japonés Yasujiro Ozu (activo entre 1927 y 1962), conocido por su elegante obra maestra *Cuentos de Tokio* (1953).

El crítico Peter Bradshaw afirma que Morgan «incluye con astucia ecos de *La mujer del teniente francés* de John Fowles» en su guión (en línea), aunque posiblemente tenga en mente la adaptación de Karel Reisz de 1981, basada en el guión de Harold Pinter en lugar de la novela de Fowles. Las muchas escenas que muestran a la madura

¹⁷ Vale la pena mencionar que, mientras que *La mujer invisible* fue clasificada como 12A por la BBFC, la MPAA le otorgó un certificado R (restringido), que requiere que los espectadores menores de 17 años estén acompañados por un padre o tutor adulto.

Nelly caminando a un ritmo furioso por la playa de Margate, tratando de exorcizar a Dickens de su pasado, recuerdan el hábito de Sarah de caminar por el rompeolas del Cobb en Lyme Regis en tiempo tormentoso, como parte de su estrategia para construir su imagen pública. Sin embargo, se trata de momentos muy diferentes y de historias muy dispares, aunque la breve escena de sexo entre Sarah y Charles en la película de Reisz está muy cerca en su propósito y precisión histórica de la presentación que hace Fiennes del sexo entre Dickens y Nelly. La imagen de Jeremy Irons como Charles y Meryl Streep como Sarah manteniendo sexo parcialmente vestidos en una brevísima escena de la adaptación de Reisz es, ciertamente, muy similar al momento compartido por Dickens y Nelly en la película de Fiennes. Sin embargo, hay una gran diferencia: Sarah y Charles son personajes ficticios y la escena de sexo está diseñada para introducir un punto de inflexión importante en su historia: lejos de ser una mujer caída como pretende, Sarah es una virgen que ha atraído a Charles a su cama con la historia picante y falsa de su conducta sexual desordenada. Por el contrario, Charles y Nelly están basados en personajes victorianos históricos, lo que añade una extraña incomodidad a la escena de sexo que interpretan los actores. Esta escena, por lo tanto, es más atractiva como comentario sobre nuestra actual obsesión voyerista con el sexo y la celebridad que como parte de la caracterización de Dickens y Nelly en la película. De hecho, Fiennes parece más interesado en romper los códigos neovictorianos de representación dando a la escena de sexo un tono históricamente preciso, que en explicar a través de ella cómo funcionaba realmente la relación entre Nelly y Dickens.

Lógicamente, la película de Fiennes tenía que ir más allá de la biografía de Tomalin porque lo que en su libro es mera sugerencia debe ser transformado en hecho filmable en la película.¹⁸ El sexo está implícito en el libro, pero necesita ser mostrado directamente en la película. Sin embargo, tanto la biografía como la adaptación cinematográfica son cómplices de su voyerismo. Como parte del actual ataque contra Dickens, los dos textos señalan conjuntamente que los grandes escritores pueden ser hombres espantosos en su vida privada y no muy buenos amantes. De hecho, los detalles de la crueldad de Dickens hacia su esposa Catherine impactan las mentes de los lectores y espectadores con mucho más poderío que su amor por Nelly. La película insiste en que su relación inspiró la maravilla que es *Grandes esperanzas*, pero dado que su amor siempre está contaminado con un trasfondo sórdido y explotador, también lo está la presentación de los poderes imaginativos de Dickens. El misterio de la creación literaria sigue siendo un libro cerrado, mientras que, lamentablemente, tanto Tomalin como Fiennes perpetúan el estereotipo de la musa, por muy a regañadientes que Nelly acepte el papel dentro y fuera de la cama de Dickens, en la realidad y en la ficción.

Conclusiones: autoría, privacidad y representación

La escena de sexo contenida pero voyerista en *La mujer invisible* de Fiennes es, como espero haber demostrado, un elemento relevante para iniciar un debate muy necesario en los Estudios Literarios. La biografía de Tomalin y el biopic de Fiennes son ejemplos sobresalientes de su género que merecen nuestra atención. Sin embargo, necesitamos acercarnos a ellos con una comprensión más sólida de por qué nos sentimos con derecho a negar a escritores como Charles Dickens el derecho a proteger su privacidad y el secreto de su vida amorosa. Si nuestra curiosidad —nuestra licencia para entrometernos en la vida privada de los autores literarios victorianos— nos supera,

¹⁸ No solo en relación con el sexo. Se muestra al bebé muerto de Dickens y Nelly, un lamentable y diminuto cadáver cubierto de sangre. Su certificado de nacimiento (suponiendo que el bebé existiera) también aparece, incluso nombrándolo como Nicholas Guillaume.

al menos introduzcamos en nuestra lectura o en nuestra visión una conciencia más sofisticada de nuestra posición como lectores o espectadores, y como académicos.

Está claro que nuestra obsesión actual con la sexualidad y con la celebridad (y con la sexualidad de las celebridades) tiñe nuestra investigación sobre la creatividad literaria. No estoy cuestionando aquí la investigación biográfica académica *per se*, aunque ciertamente he cuestionado la justificación inadecuada que Claire Tomalin ofrece de su propia narrativa defectuosa en la biografía de Ellen Ternan. Sobre todo, me he preguntado si ganamos algo violando el derecho a la intimidad del escritor cuando esta se ficcionaliza en la representación audiovisual. Tomalin no describe los encuentros sexuales de Nelly y Dickens, pero sí lo hace la adaptación cinematográfica de Fiennes y Morgan. El estilo cinematográfico elegido por el director para representar el sexo es elegante y sutil; también, posiblemente más preciso históricamente en comparación con el estilo gráfico usado en otras películas y series de televisión neovictorianas. Aun así, parece una justificación insuficiente para mostrar a Dickens en la cama, no porque la escena sea ofensiva sino porque es voyerista y no aporta ninguna idea de su genio literario y su creatividad. Nelly, además, aparece en un papel pasivo que quizás subraya su sumisión a su amante mucho mayor en edad, pero se hace poco para transmitir un mensaje feminista significativo. Podría decirse que una conversación habría servido mucho mejor para tal propósito. Como señala el propio Fiennes, «creo que a veces podemos entender mejor quiénes somos a través del prisma de las películas de época y el drama clásico» (en *The Hollywood Reporter*). En última instancia, en conclusión, *La mujer invisible* se suma a esta comprensión de quiénes somos y qué pensamos de la sexualidad y la masculinidad mucho más que a nuestra comprensión de quién fue Dickens como autor y como hombre, en la cama y fuera de ella.

Obras citadas

- Ackroyd, Peter. 1990. *Dickens*. Sinclair-Stevenson.
- Anderson, Carolyn y Jonathan Lupo, eds. Verano 2008. Número especial: *The Biopic, Journal of Popular Film and Television* 36.2.
- _____. 2002. Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century. *Genre and Contemporary Hollywood*, Steve Neale, ed. BFI, 91-104.
- Benton, Michael. 2005. Literary Biography: The Cinderella of Literary Studies. *The Journal of Aesthetic Education* 39.3: 44-57.
- Bingham, Dennis. 2010. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic As Contemporary Film Genre*. Rutgers UP.
- Bloomenthal, Andrew. 14 enero 2014. Fiennes on *The Invisible Woman*, *Creative Screenwriting*. <https://creativescreenwriting.com/ralph-fiennes-on-the-invisible-woman/>
- Bowen, John. 2011. The Life of Dickens 2: After Ellen Ternan. *Charles Dickens in Context*, Holly Furneaux y Sally Ledger, eds. Cambridge UP, 11-17.
- Boyce, Charlotte y Elodie Rousselot. 2012. The Other Dickens: Neo-Victorian Appropriation and Adaptation, *Neo-Victorian Studies*, 5.2, 1-11. Número especial: *The Other Dickens: Neo-Victorian Appropriation and Adaptation*.
- Bradshaw, Peter. 6 febrero 2014. *The Invisible Woman* —review, *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/06/the-invisible-woman-review>
- Brett, Lucy. 2017. The BBFC and the Apparatus of Censorship. *The Routledge Companion to British Cinema History*, I. Q. Hunter, Laraine Porter y Justin Smith, eds. Routledge, 231-241.
- Brown, Tom y Belén Vidal eds. 2013. *The Biopic in Contemporary Film Culture*. Routledge.

- Chan, Emily. 13 agosto 2016. A Sex Button in the Bedroom, Riské Portraits for her Lover, and a Codename for Making Love. *MailOnline*. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3738931/A-sex-button-bedroom-risku-portraits-lover-codename-making-love-Queen-Victoria-s-raunchy-revealed-ITV-s-new-bonkbuster.html>
- Cheshire, Ellen. 2015. Prick Up Your Ears: Now a Word on Writers. *Bio-pics: A Life in Pictures*. Wallflower Press, 49-62.
- Coleman, Lindsay ed.. 2016. *Sex and Storytelling in Modern Cinema: Explicit Sex, Performance and Cinematic Technique*. Tauris.
- Custen, George F. 1992. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. Rutgers UP.
- Doherty, Thomas P. 1999. *Pre-code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. Columbia UP.
- Eko, Lyombe. 2016. *The Regulation of Sex-Themed Visual Imagery: From Clay Tablets to Tablet Computers*. Palgrave Macmillan.
- Featherstone, Mark. 2016. Carnotopia: The Culture of Sadism in *Nymphomaniac*, *Shame* and *Thanatomorphose*. *Transgression in Anglo-American Cinema: Gender, Sex, and the Deviant Body*, Joel Gwynne, ed. Wallflower, 25-42.
- Fiennes, Ralph (dir.). 2013. *The Invisible Woman*. Guion de Abi Morgan. BBC Films, Headline Pictures, Magnolia Mae Films.
- Fleming, Patrick. 2016. After Dickens World: Performing Victorians at the Chatham Docks, *Neo-Victorian Studies* 9.1: 12-31.
- Fokkema, Aleid. 1999. The Author: Postmodernisms Stock Character. *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*, Paul Franssen y Ton Hoenselaars, eds. Fairleigh Dickinson UP, 39-52.
- Forshaw, Barry. 2015. *Sex and Film: The Erotic in British, American and World Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Foundas, Scott. 6 septiembre 2013. Telluride Film Review: *The Invisible Woman*. *Variety*. <http://variety.com/2013/film/global/the-invisible-woman-review-telluride-toronto-1200601472/>.
- Fuller, Graham. 2014. Tainted Love: *The Invisible Woman's* Debunking of Victorian Values. *Film Comment* 50.1: 32-33.
- Gold Derby. 15 diciembre 2013. Ralph Fiennes on *The Invisible Woman*. https://www.youtube.com/watch?v=NY_4SUjOI8k.
- Hadley, Louisa. 2010. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*. Palgrave Macmillan.
- Heilmann, Ann y Mark Llewellyn. 2010. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. Palgrave Macmillan.
- Holdenec, Stephen. 24 diciembre 2013. Filling in the Outlines of a Dickens Character, This One Real: *The Invisible Woman*, About Charles Dickenss Mistress. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2013/12/25/movies/the-invisible-woman-about-charles-dickenss-mistress.html>
- Hollywood Reporter*, *The*. Septiembre 2013. Ralph Fiennes and Felicity Jones Find Contemporary Lessons in Film About Charles Dickens Secret Love. <https://www.youtube.com/watch?v=lnT08l7BZwk>.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- John, Juliet. 2008. The Novels and Popular Culture. *A Companion to Charles Dickens*, David Parossien, ed. Blackwell, 142-155.
- Kaplan, Cora. 2007. *Victoriana: Histories, Fictions Criticisms*. Edinburgh UP.
- Kaplan, Fred. 1988 (2014). *Dickens: A Biography*. Hodder & Stoughton.
- Kinzler, Julia. 2011. Visualising Victoria: Gender, Genre and History in *The Young Victoria* (2009). *Neo-Victorian Studies* 4.2:49-65.

- Laird, Karen. 2012. The Posthumous Dickens: Commemorative Adaptations, 1870-2012. *Neo-Victorian Studies* 5.2: 12-34.
- Lamberti, Edward, ed. 2012. *Behind the Scenes at the BBFC: Film Classification from the Silver Screen to the Digital Age*. Palgrave Macmillan/British Film Institute.
- Larsson, Mariah y Olof Hedling. 2008. Editorial Issue. *Sex in the Cinema* (número monográfico), Mariah Larsson y Olof Hedling, eds. *Film International* 6.6: 5-7.
- Macnab, Geoffrey. 6 febrero 2014. *The Invisible Woman*, Film Review. *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/the-invisible-woman-film-review-fiennes-makes-a-bold-attempt-to-push-beyond-conventional-period-9113149.html>.
- Maloney, Evan. 15 febrero 2010. The Film Fantasy of Writers Lives. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/feb/15/writer-biopic-leo-tolstoy>.
- Man, Glenn. Invierno 2000. Editors Introduction. *The Biopic* (special issue), Glenn Man, ed. *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 23.1: v-x.
- Morgan Abi. 2012. *The Invisible Woman* (guión). http://www.sonyclassics.com/awards-information/theinvisiblewoman_screenplay.pdf.
- Moseley, Merritt. Verano 2013. The Long and Short of Charles Dickens. *Sewanee Review* 121.3: 460-467.
- Nayder, Lillian. 2010. *The Other Dickens: A Life of Catherine Dickens*. Cornell UP.
- Novak, Julia y Sandra Mayer. 2014. Disparate Images: Literary Heroism and the Work vs. Life Topos in Contemporary Biofictions about Victorian Authors. *Neo-Victorian Studies* 7.1: 25-51.
- O'Callaghan, Claire. 2012. Lesbo Victorian Romp: Women, Sex, and Pleasure in Sarah Waters's *Tipping the Velvet*. *Sexuality and Contemporary Literature*, Joel Gwynne and Angelia Poon, eds. Cambria, 61-80.
- Petley, Julian. 2011. *Film and Video Censorship in Modern Britain*. Edinburgh UP.
- pwiltsh. 217 abril 2014. *The Invisible Woman: A Sexual Fantasy*, IMDB. <http://www.imdb.com/title/tt1700845/reviews?filter=chrono;filter=chrono;start=30>.
- Red Carpet News. 17 octubre 2013. Abi Morgan Interview: *The Invisible Woman* Premiere. <https://www.youtube.com/watch?v=v9v9i3Q0DRU>.
- Regis, Amber K. 2012. Performance Anxiety and Costume Drama: Lesbian Sex on the BBC. *Television, Sex and Society: Analyzing Contemporary Representations*, Beth Johnson, James Aston y Basil Glynn, eds. Continuum, 143-156.
- Rogers, Jon. 17 junio 2008. Dickens Seduces 1.5m. *Broadcast Now*. <http://www.broadcastnow.co.uk/dickens-seduces-15m/1567126.article>.
- RS from Canada. 10 agosto 2014. A Shameless Dickens. IMDB. <http://www.imdb.com/title/tt1700845/reviews?filter=chrono;filter=chrono;start=10>.
- Ruck, Brian. Verano 2014. Ellen Ternan and Charles Dickens: A Re-evaluation of the 'Evidence'. *The Dickensian* 110.493: 118-130.
- SAG-AFTRA Foundation. 10 diciembre 2013. Conversations with Ralph Fiennes and Felicity Jones of *The Invisible Woman*. <https://www.youtube.com/watch?v=DppTWXUI4Cg>.
- Shears, Jonathan. 2012. Why Should I Hide my Regard?: Erotic Austen. *Television, Sex and Society: Analyzing Contemporary Representations*, Beth Johnson, James Aston y Basil Glynn, eds. Continuum, 127-142.
- Siegel, Carol. 2015. *Sex Radical Cinema*. Indiana UP.
- Slater, Michael. Primavera 2014. *The Invisible Woman*. *The Dickensian* 110.492: 71-72.
- _____. 2012. *The Great Charles Dickens Scandal*. Yale UP.
- _____. 1983. *Dickens and Women*. J. M. Dent.

- Smith, Chris. 13 abril 2014. Ralph Fiennes on his Latest Movie *The Invisible Woman* (2GB: 873AM entrevista). <https://www.youtube.com/watch?v=PkyXwhvmOGw>.
- Taubin, Amy. Enero-febrero 2014. Sub Rosa. *Film Comment* 50.1: 28-35.
- Thorpe, Doug. Primavera 2014. *The Other Dickens: A Life of Catherine Hogarth*. *Canadian Journal of History* 49.1: 103-105.
- Tomalin, Claire. 31 enero 2014. How I persuaded Ralph Fiennes to play Charles Dickens. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/31/ralph-fiennes-invisible-woman-charles-dickens>.
- _____. 2012. *Charles Dickens: A Life*. Viking/Penguin.
- _____. 1991, 1990. *The Invisible Woman: The Story of Nelly Ternan and Charles Dickens*. Penguin.
- Vidal, Belén. 2013. Introduction: The Biopic and its Critical Contexts. *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Tom Brown y Belén Vidal, eds. Routledge, 1-32.
- Williams, Linda. Verano 2014. Cinemas Sex Acts. *Film Quarterly* 67.4: 9-25.
- _____. Invierno 2001. Cinema and the Sex Act. *Cineaste* 27.1: 20-25.

Capítulo 4. Reciclando a Charlie, enmendando a Charles: *Dodger / Perillán, la versión de Oliver Twist de Terry Pratchett*

Presentando a Terry Pratchett

Terry Pratchett (1948-2015) nunca es nombrado en la abundante bibliografía sobre el neovictorianismo, sin embargo, su inmensamente popular serie de fantasía cómica sobre el Mundodisco es ciertamente neovictoriana en espíritu y ejecución. La particular mezcla que Pratchett hace de Dickens y Tolkien (entre muchas otras influencias literarias) comenzó en 1983 con *The Colour of Magic/El color de la magia*, la primera novela sobre el Mundodisco. La serie está compuesta por 41 novelas, complementadas con un extenso catálogo misceláneo de cuentos, guías, libros de ciencia, diarios, mapas, cómics, novelas gráficas e incluso libros de cocina, además de las adaptaciones teatrales y televisivas (tanto de dibujos animados como de acción real), y videojuegos. El 'universo' de Pratchett, un concepto común en la fantasía y la ciencia ficción, lo convierte en uno de los autores británicos más destacados de finales del siglo XX y principios del XXI.¹ A pesar de esto, muy pocos académicos han considerado las raíces de su éxito y la importancia de su legado.²

Dodger (2012), traducida como *Perillán* al castellano, es una novela independiente del Mundodisco, dirigida a un público lector juvenil y dedicada al reformista victoriano Henry Mayhew, que ofrece pistas cruciales para argumentar que Pratchett es el heredero victoriano más ignorado. Hasta ahora, advierte Kohlke, el debate académico crítico se ha limitado «a novelas neovictorianas de alto perfil y adaptaciones cinematográficas, impulsadas por mercados populares y prestigiosos premios literarios, dejando intactas las preguntas sobre cómo la estética neovictoriana opera y modula en otras formas» (5). Este es el tema que pretendo abordar aquí, junto con un examen de cómo Pratchett se apropia no solo del personaje de Charles Dickens Artful Dodger, de *Oliver Twist*, sino también del propio Dickens para ofrecer al aventajado alumno de Fagin una infancia alternativa. Al usar al joven periodista Charlie como personaje, Pratchett recicla el mundo de Dickens, fantaseando con un Artful Dodger que existió en lugar de ser solo un producto de la imaginación de Dickens. Por otro lado, al apropiarse de este personaje para su propia ficción, Pratchett enmienda el desinterés de Dickens por el destino del niño, quien, se insinúa, habría sido un protagonista mucho más interesante que el insípido *Oliver Twist*.

¹ Pratchett fue el autor más vendido en el Reino Unido durante la década de 1990. Cuando murió en 2015, había vendido «más de 85 millones de libros en todo el mundo en 37 idiomas». Véase «Terry Pratchett», *World Heritage Encyclopedia*, http://worldheritage.org/article/WHEBN0000030029/Terry_Pratchett (junio 2020).

² El título *Terry Pratchett: Guilty of Literature* (2000, 2004), editado por Andrew M. Butler, Edward James y Farah Mendlesohn, el primer gran volumen sobre su obra, responde a la propia resistencia de Pratchett a ser considerado un autor literario a pesar de su estilo idiosincrásico y fácilmente reconocible, una mezcla muy dickensiana de sátira mordaz y sentimentalismo compasivo. El interés académico por su obra ha aumentado, como suele ocurrir, tras su muerte (véase el volumen de Marion Rana de 2018), pero sigue siendo escaso dada la gran popularidad de su universo.

Un pasado inquietante: el neovictorianismo y Dickens

Deseo comenzar considerando el debate actual sobre el neovictorianismo, un paso necesario para situar a *Dodger* en su contexto. Como observa Gilmour, «evocar a los victorianos y su mundo [después de la década de 1960] no ha sido una actividad de anticuario, sino un medio para obtener una nueva perspectiva del presente» (200). Estas palabras revelan que la base del neovictorianismo es el narcisismo, ya que las energías exploratorias se centran en explicar el presente situado ante el espejo victoriano, a pesar de todas sus distorsiones evidentes. La ficción neovictoriana específicamente, escribe Mitchell, «garantiza que el período victoriano continúe existiendo como una serie de imágenes residuales, aún visibles, en formas alteradas, a pesar de su pasado irrevocable y de su desaparición» (7). Estas «imágenes residuales» reflejan «el escepticismo contemporáneo sobre nuestra capacidad de conocer el pasado» (7), pero también un «fuerte sentido de la inherencia del pasado en el presente» (7). La Gran Bretaña contemporánea está, lógicamente, agobiada y atormentada por un fantasma muy poderoso: la época en que su liderazgo mundial era innegable (aunque no indiscutible). Dudo, sin embargo, mucho de que el «desplazamiento de las ansiedades contemporáneas a un entorno victoriano pueda servir simultáneamente para diluir su impacto, para contenerlas, para hacerlas ‘seguras’», siguiendo un «escapismo» nostálgico (Bowler y Cox 10). Parece, más bien, que, como sugiere la extraña y autocomplaciente ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de 2012 en Londres, Gran Bretaña todavía se resiste a su dramática pérdida de poder en el siglo XX, de ahí la celebración de la poderosa nación que solía ser en la época victoriana.³

El auge de la ficción neovictoriana conecta, como es bien sabido, con dos factores principales: la aparición del posmodernismo en la década de 1960 y del poscolonialismo, principalmente a partir de la década de 1980. Gilmour (2000) destaca un tercer factor: las novelas neovictorianas también se vinculan con la extensión de la educación superior posterior a la Segunda Guerra Mundial y el consiguiente crecimiento en el número de estudiantes lectores. La lista básica de novelas victorianas debatidas en las aulas universitarias garantiza la permanencia de una lista bastante extensa de estas novelas, que por lo tanto se vuelven atractivas como objeto de adaptación televisiva y cinematográfica. Esto a su vez genera una familiaridad con la ficción victoriana que ha permitido que las novelas posmodernas, desde *La mujer del teniente francés* (1969) de John Fowles en adelante, conviertan el Victorianismo en un potente patio de recreo. El enfoque narcisista que he mencionado es insinuado de nuevo por Bowler y Cox cuando distinguen entre las adaptaciones, «habitadas por ‘fantasmas’ literarios y culturales» y el «tejido intertextual con el momento presente» que genera un espacio «en el que lidiar con las renovadas crisis que encaramos al negociar nuestras identidades (post)modernas» (3). «Los mismos prefijos neo-, reverso- o post- que se colocan en las reescrituras contemporáneas de la ficción victoriana», señala Kirchknopf, «también se adhieren a palabras como feminismo, colonialismo, imperialismo, nación, estado o cultura en el proceso de su reinterpretación» («(Re)-workings» 75), conceptos que expresan las muchas subcrisis desatadas por el posmodernismo. Las «reescrituras»

³ Mi posición como comentarista extranjera que escribe desde una España definitivamente postimperial me provoca gran escepticismo en cuanto a todas las celebraciones de la Gran Bretaña victoriana imperial. La nostalgia de España por sus propios tiempos imperiales se puede observar, por ejemplo, en la popular serie de televisión *Isabel* (2011-2014) sobre la monarca católica que inició la ocupación de América. Sin embargo, esta nostalgia se complica por estar estrechamente relacionada con el régimen franquista, que utilizó las hazañas de la Reina Isabel y el Rey Fernando con fines propagandísticos. La inspiración histórica más potente para los novelistas contemporáneos es, en cambio, la trágica Guerra Civil (1936-1939).

están así condicionadas por la comprensión generalizada de que la era victoriana fue una época de profunda injusticia, pero también de brillante ficción. Existe, pues, una duda creciente sobre si la novela neovictoriana contemporánea pretende «rectificar ciertos errores históricos» o simplemente celebrar «el inmenso éxito de la Edad de Oro de la novela británica» (Gutleben 7), un dilema que conduce «a un punto muerto estético e ideológico» (10).

La ficción poscolonial parece estar mejor equipada para deshacer este estancamiento, como demuestran las potentes reescrituras de *Grandes esperanzas* de Dickens por parte de Peter Carey (*Jack Maggs*, 1997) y Lloyd Jones (*Mister Pip*, 2006). Se considera que las novelas neovictorianas (¿tal vez antivictorianas?) como estas «confieren la autoridad narrativa al 'otro colonial'» (Bauder-Begerow 120) y «desafían la validez del concepto de clásico literario como tal» (134) aunque, como se quejan muchos críticos, en última instancia revelan una dependencia excesiva de las novelas victorianas de primer rango, cuyo impacto no pueden igualar. Mukherjee cree que estas reescrituras literarias «representan» un «material inconsciente y reprimido en los textos precursores» (131), opinión que convence. Sin embargo, cuestiono que «la reescritura como recreación disloca la relación jerárquica entre el original y la réplica» (131); de hecho, los textos neovictorianos se convierten en notas a pie de página en una lectura crítica de los textos precursores tan profundamente arraigados en el presente cultural que cada crítica refuerza su prestigio en lugar de socavarlo.

Como insinúa Hadley, el principal problema en este sentido radica en el fracaso del Modernismo y el posmodernismo para superar a los victorianos en la creación de personajes interesantes. En las novelas victorianas parecen existir «más allá de los confines» del texto, lo que «estimula el deseo de adaptaciones y secuelas de textos victorianos clásicos» (32). Magwitch y Pip, entre muchos otros, todavía nos interesan, pero ¿quién interesará a los novelistas del siglo XXII que se inspiren en la ficción actual, si es que existen? Esta es la razón por la que, en última instancia, la novela neovictoriana es contraproducente, ya que revela no solo que «los victorianos son el tejido mismo de los espacios que ahora habitamos», sino también que, lejos de permanecer «ensombrecidos entre nosotros» (Llewellyn 180), su sombra amenaza con tragarse toda la Gran Bretaña actual. Afirmar que «en mayor o menor grado, así pues, somos los nuevos victorianos», parte del misterio con que atraen e inspiran a la posteridad (Llewellyn 180), parece, por lo tanto, una ilusión.

La posición de Charles Dickens como autor superventas de limitado prestigio académico hasta hace unos 60 años muestra que malinterpretamos el pasado victoriano como malinterpretamos el presente. En retrospectiva, ahora que su reconocimiento académico está fuera de toda duda, Charles Dickens parece haber sido, sin lugar a duda, el mayor novelista victoriano. Los Modernistas, sin embargo, lo consideraron sobre todo como un ejemplo de los males que la comercialización de la novela infligió a la literatura a lo largo del siglo XIX (Dickens comenzó a publicar a mediados de la década de 1830). Como explicó F. R. Leavis *The Great Tradition* (1948), su razón «para no incluir a Dickens en la línea de los grandes novelistas» fue que, aunque sin duda era un gran autor, el suyo era el genio «de un gran animador (*entertainer*), y en su mayor parte no tenía una responsabilidad más profunda como artista creativo de lo que sugiere esta descripción» (18). Leavis no reconoció hasta 1970 en *Dickens the Novelist* (un libro en coautoría con su esposa Queenie) que Dickens era también un gran «artista creativo». Hoy, irónicamente, Dickens representa casi toda la era victoriana. A veces, «parece cernirse sobre el neovictorianismo como una deidad paternal pero reticente; en otras, es demasiado intrusivo; transformado en un personaje cuasificticio, acecha su mundo virtual y hace apariciones especiales en el nuestro» (Kaplan «Neo-Victorian Dickens» 81). Muchos victorianos se sorprenderían de esta popularidad duradera.

Del mismo modo, muchos británicos podrían sorprenderse si se da el caso que el siglo XXII celebre a Terry Pratchett como celebramos a Dickens hoy. Existe la posibilidad de que esto suceda, dado su prominente estatus como un icono popular en Gran Bretaña. Sin embargo, reconozco que la preferencia de Pratchett por la fantasía cómica complica su supervivencia potencial como autor de peso. A pesar de que Dickens es admirado por su capacidad para legar a la posteridad una impresión de cómo eran los tiempos victorianos en la «realidad», ha tenido que pasar mucho tiempo, como he señalado, para que se reconozca su genio artístico. Se supone que su imagen de Londres se superpone estrechamente con el Londres victoriano «real», pero aunque la capital de Pratchett, Ankh-Morpork en el Mundodisco, también se superpone con el Londres de hoy, lo hace de maneras fantásticas. De hecho, Ankh-Morpork se solapa, sobre todo, con representaciones anteriores de la ciudad, desde el Londres de los diarios de Samuel Pepys de finales del siglo XVII hasta, sobre todo, la singular representación que Dickens hizo de esta ciudad. No estoy reduciendo la talla de Pratchett sugiriendo que es un mero derivado dickensiano, sino insinuando que su universo fantástico podría revelar las muchas dificultades de estar a la sombra de Dickens.

Como señala Kaplan, «lo neodickensiano (y también lo neovictoriano) tiene un elemento incorporado de rivalidad» («Neo-Victorian Dickens» 83). Muchos de los lectores de Pratchett se han preguntado por qué la novela *Dodger* no está ambientada en el universo del Mundodisco, dónde podría encajar, pero pocos se han preguntado por qué el Mundodisco es necesario para comentar sobre la Gran Bretaña actual, como hace Pratchett a través de él. Mi sugerencia es que mientras que «una de las fortalezas de la novela dickensiana (especialmente en contraste con una alternativa modernista) radica en su capacidad para construir formas de pertenencia comunal a partir de su elenco heterogéneo de personajes y dialectos» (Joyce 165), el Modernismo, con su enfoque en la introspección individual, ha obstaculizado la recreación a finales del siglo XX del mismo sentido de 'pertenencia comunal'. La solución de Pratchett consistió en desplazar a la comunidad, con la ayuda de Tolkien y quizás también de Monty Python, a una tierra imaginaria de múltiples especies, un palimpsesto de muchas capas literarias que es profundamente posmoderno en un sentido descaradamente antimodernista.

Publicada en 2012, el año de las extensas celebraciones del bicentenario de Dickens, *Dodger* es, en parte, el tributo de Pratchett al maestro victoriano (aclaro que uso *Dodger* en lugar de *Perillán* porque el título español ignora el vínculo dickensiano). «Solo al cambiar el milenio», observa Clayton, «la gente ha comenzado a centrarse en la discontinuidad misma, viendo en Dickens un presagio de las realidades incompatibles de hoy» (163), tal vez incluso una solución a ellas. Dickens se ha convertido en «una fuente inagotable» de obras basadas en «derivados» de su vida y textos (Kirchknopf «The Way We Adapt» 170), mientras que «el año del bicentenario ha confirmado que nos atrae al parecer una visión específica y dickensiana del período». «Dickensiano» se ha convertido, sin duda, en el adjetivo por excelencia para representar en todo el mundo la época victoriana (Boyce y Rousselot 3). Lo más intrigante es que diversas novelas y películas neovictorianas «también intentan revivir a 'Dickens' en encarnaciones novelescas o desfamiliarizantes» (4) como un personaje ficticio. Pratchett, en particular, lo recrea como el joven periodista empleado por el *Morning Chronicle* (1834-1836) justo antes de convertirse en un novelista popular. Su Dickens, que tiene la voz fresca de su primer volumen *Sketches by Boz* (1836), utiliza su siempre presente cuaderno para anotar las observaciones y expresiones idiomáticas que más tarde inspirarán sus principales obras. Como antiguo periodista, Pratchett parece, así pues, explorar con *Dodger* cómo Dickens se convirtió en escritor; en sus propias palabras, la inspiración para la trama vino de preguntarse «¿Por qué no escribo un libro sobre el niño que le dio

a Charles Dickens la idea de Dodger?» (en Robinson «Terry Pratchett» en línea). Su Charlie Dickens no es, de hecho, todavía nuestro «Charles Dickens».

Hay, sin embargo, límites en la actual invocación póstuma de Charles Dickens. Kora Kaplan (*Victoriana*) se muestra crítica, por ejemplo, con la celebración del genio de Dickens por parte de Peter Ackroyd, quien sigue a Carlyle, en su aclamada biografía (1990) a expensas de su periodismo; también de la presentación que Ackroyd hace de sus rasgos personales menos entrañables y de una ideología política dudosa (como su racismo). Cerano al mal gusto, sino directamente una muestra palpable, el parque temático Dickens World abrió sus puertas en 2007, en el astillero Chatham de Kent. Anunciado como una «visita guiada interactiva de 90 minutos que retrotrae a los visitantes al tiempo a la Inglaterra victoriana que Charles Dickens conoció y sobre la que escribió en sus novelas y cuentos», el parque pretendía ofrecer «una copia magnificada y multiplicada de una imitación del Londres victoriano» (Heilmann y Llewellyn 214). Sin embargo, los comentarios negativos de los visitantes decepcionados en TripAdvisor presentándolo como un lugar cutre y caro, llevaron a su cierre en 2016. De hecho, el parque temático era extrañamente redundante: basta con recorrer las calles de Londres e imaginar a Dickens el *flâneur* paseando en ellas para apreciar el inmenso legado del pasado victoriano.⁴

Un Dickens alternativo en *Dodger*: cómo popularizar a los victorianos entre los lectores juveniles

«Una adaptación», sostiene Sanders, «señala una relación con un texto fuente o un original informador», mientras que la «apropiación» a menudo lleva a «un viaje más decidido lejos de la fuente informante hacia un producto y dominio cultural completamente nuevo» (26) sin necesariamente ‘señalar’ el original. *Dodger* debe ser, por consiguiente, uno de los textos híbridos fruto de la adaptación/apropiación que según Sanders pueden existir, aunque la expresión «apropiación» suene peyorativa. Sanders acepta que lo que ella llama «apropiaciones sostenidas», que permanecen cerca de su fuente de inspiración, y pueden ser críticas. Sin embargo, existe cierta resistencia por su parte a considerar un enfoque más positivo de este tipo de intertextualidad. Refiriéndose al guión de Alan Bleasdale para la miniserie de televisión basada en *Oliver Twist* (1999), Kinzell comenta que el proceso «implicó una reescritura de la historia en sí misma que dio más espacio a personajes como la madre de Monks, en quien Dickens no estaba interesado» (126). Esto es útil para explicar lo que Pratchett hace en *Dodger* al ampliar un personaje secundario en el que Dickens carece de un interés autoral sostenido, colocándolo dentro de uno de sus propios «bildungsromans cómicos» (Butler en línea). Los personajes secundarios, que también tienen un impacto en «les centres d'intérêt et les réactions affectives du récepteur» (Couégnas 2), se revelan a través del *Dodger* de Pratchett como una interesante vía para la reescritura (neovictoriana o de otros tipos).

Jack Dawkins, también conocido como Artful Dodger, ha generado una sorprendente cantidad de ficción «neodickensiana expandida», en su mayoría de bajo impacto y autopublicada, pero copiosa. El primer ejemplo de esta ola parece ser la popular novela gráfica de Alan Moore y Kevin O'Neill *The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. 1, 1898* (1999), que presenta a un Dodger envejecido, haciendo el

⁴ Todavía no hay ningún parque temático dedicado al Mundodisco. Por supuesto, el parque temático británico más popular relacionado con la ficción es el Studio Tour de *Harry Potter* de Warner Brothers, en Leavesden (<http://www.wbstudiotour.co.uk/>).

mismo trabajo criminal como jefe de ladrones que solía realizar su mentor Fagin. Entre 2005 y 2017 se publicaron al menos once novelas con Dodger como protagonista. En orden cronológico: *Jackanapes: The Artful Dodger and the Hero of the Forlorn Hope* (2005) de T.J. Ward, *Dodger's Lot* (2008) de Richard Masson, *The Further Adventures and Life of Jack Dawkins, also Known as the Artful Dodger* (2010) de Alan Montgomery, *Dodge & Twist: A Sequel to Oliver Twist* (2011) de Tony Lee, *Dodger* (2012) de Terry Pratchett, *Dodger* de James Benmore (2013), *Jack Dawkins* (2013) y *A Christmas with the Dodger* (2014) de Charlton Daines, *Artful: Being the Heretofore Secret History of That Unique Individual the Artful Dodger* (2014) de Peter David, *Hunter of Vampyres (among Other Things)* (2014), *Dodger of the Dials* (2015) de Benmore y *Apprenticed to the Artful Dodger* (2017) de Daines. La novela de Pratchett, por cierto, se complementa con *Dodger's Guide to London* (2013), un delicioso volumen «basado en notas originales escritas por el propio Jack Dodger», como anuncia la portada.

Lesnik-Oberstein observa que la infancia y el niño son «construcciones culturales e históricas, sujetas a definiciones y usos cambiantes y variados» (89). La autora analiza cómo se construye cada niño en *Oliver Twist*, encontrando que mientras que los niños «buenos» como Oliver permanecen en silencio, permitiendo que el narrador hable por ellos, «los niños ‘malos’ ya corrompidos, que sí hablan, como Artful Dodger y Charley Bates, no son ‘niños’ en absoluto según las definiciones de la novela» (94). Esto es fundamental, aunque no en el sentido pretendido por Lesnik-Oberstein (o por Dickens): el Oliver «ausente» parece hoy un tanto increíblemente bueno, demasiado santurrón; es por eso por lo que recurrimos a Dodger, mucho más «presente» y «malo» textualmente, dándole la sustancia que le falta en el original. «Demostrando ser *el menos* hábil para esquivar el castigo», señala Gubar, «el joven Jack Dawkins es atrapado antes que cualquiera de los otros ladrones» (3, énfasis original). Dawkins desaparece de la novela cien páginas antes del final, para no volver a ser recordado por sus compañeros una vez que se dicta su sentencia y es transportado presumiblemente a Australia (la bien recibida serie de televisión infantil australiana *Escape of the Artful Dodger* (2001) narra sus aventuras allí). En sintonía con las observaciones lingüísticas de Lesnik-Oberstein, como revela su juicio, «la habilidad de Dodger con el lenguaje no le permite resistir el poder de los adultos que lo rodean» (3), ya su habla deslenguada enfatiza lo irredimible que es. Dodger es finalmente condenado por un pequeño robo que no le da ninguna gloria criminal. Sin embargo, un impulso redentor impulsa a los novelistas contemporáneos a revisar el caso una y otra vez.

A pesar de que Artful Dodger (traducible por algo así como el ‘hábil escurrizado’) tiene la misma edad que Oliver, alrededor de los 11 años, la conversación académica sobre la infancia (y la niñez) en la ficción victoriana, específicamente en Dickens, tiende a pasarlo por alto. Los pocos críticos que lo nombran muestran poca simpatía, en algunos casos incluso crueldad. Hollidanle considera que Dodger es «un caso inusualmente alegre de corrupción (...) un superviviente engreído, humorístico y astuto, prematuramente adulto en su competencia criminal» (102; en Thiel 134). Thiel afirma sin empatía alguna que la «crueldad y el sigilo del niño indican una inmersión completa en, y tal vez un disfrute de, la criminalidad que, posiblemente, oculta un alma ‘inocente’» (134). Oliver es leído, tal como pretendía Dickens, como la encarnación del bien, pero los críticos a menudo pasan por alto la frecuencia con la que Dickens enfatiza que sin la ayuda providencial de John Brownlow y Rose Mailie, Oliver habría terminado en circunstancias similares a las de Dodger.

Ciertamente, «gran parte del choque moral que *Oliver Twist* busca inducir tiene que ver con la *coherencia* de la delincuencia, como medio estructurado o red». (Miller 4, énfasis original). Si con Oliver Dickens ataca el sistema de asilos para obreros (*workhouses*) que tan cruelmente abusaba de los pobres en la Inglaterra victoriana, con

Artful Dodger comenta sobre las pandillas juveniles que deambulaban por las calles de Londres antes del movimiento reformista de la década de 1850. Los reformatorios, explica Duckworth, «pusieron fin a las bandas de jóvenes delincuentes descritas por Mayhew y al entrenamiento de jóvenes como ladrones profesionales», marcando el final de la era de los ‘Artful Dodgers’» (234). Empujado a la acción por el trabajo pionero de la filántropa unitaria Mary Carpenter, *Reformatory Schools for the Children of the Perishing and Dangerous Classes, and for Juvenile Offender* (1851) y *Juvenile Delinquents, their Condition and Treatment* (1852), el Parlamento Británico aprobó una nueva serie de leyes, comenzando con la Ley de Delincuentes Juveniles de 1854, para reactivar los débiles esfuerzos de la década de 1830 para sacar a los niños «criminales» como Dodger de la calle.

Los victorianos inventaron el concepto de «delincuente juvenil» (Krueger 115), convirtiendo los tribunales en «sitios para realizar una nueva comprensión de la infancia» (115), con los jueces actuando a menudo como enemigos de los niños (como el juez Fang lo es para Oliver). El problema con el tratamiento mal equilibrado que Dickens hace de Dodger en *Oliver Twist* es que él y Charley Bates son presentados como «criminales abiertamente atractivos de la misma manera que Robin Hood o los protagonistas de las novelas contemporáneas [sobre la prisión] de Newgate» (John 130), en lugar de como víctimas del sistema social británico, que es lo que son principalmente. Wolff considera si la distinción de género en la novela entre hombres ladrones y mujeres prostitutas sirve para ocultar una «superposición» que podría permitir «la posibilidad de prostitución infantil entre los niños» (230). Aunque la denuncia que Nancy hace en el texto de Fagin como corruptor de su infancia es esencial para entender por qué decide proteger a Oliver, Dickens nunca se detiene a considerar la victimización, muy similar, de Dodger. Entre los académicos contemporáneos, del mismo modo, incluso aquellos que se dan cuenta de que «una infancia dickensiana se define por su anormalidad» (Bodenheimer 13) no ven cómo esto se aplica a Dodger.⁵

A diferencia de Dickens, que «claramente no está interesado en el período de rápido desarrollo y cambio que llamamos adolescencia» (Bodenheimer 15), Pratchett reimagina a Dodger como un adolescente, de 17 años. Su novela, publicada por Doubleday Children, está dirigida a un público juvenil (12-18 años), un objetivo que también enfatiza el papel de Pratchett como difusor del Victorianismo entre las nuevas generaciones. «La literatura juvenil», señala Cole, «puede despertar el interés por los clásicos y viceversa» (513). Personalmente, sin embargo, siento algunas dudas sobre la necesidad de consumir la actual ficción juvenil —a pesar de la brillante defensa del género por parte de Waller en *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*⁶ y la insistencia de Capella en que es mucho más que «un mero dispositivo táctico para mejorar la alfabetización en el aula» (9)— ya que proviene de un fracaso colectivo a la hora de interesar a los niños o, más bien, a los adolescentes, en la lectura de los clásicos, ya sea dentro o fuera del aula.

Las etiquetas ‘YA’ (*Young Adult*) y ‘adolescencia’ mantienen una extraña relación. La ficción YA es literatura sobre la adolescencia y para adolescentes; sin embargo, también insinúa algo más sobre la forma en que consideramos a las personas de 12 a 18 años. Wikipedia informa a través de su completísimo artículo «Young Adult Fiction» que Sarah Trimmer definió por primera vez la «adulthood joven» como el período comprendido entre los 14 y los 21 años, cuando utilizó la etiqueta «Libros para jóvenes

⁵ O ignorarlo por completo. El volumen colectivo de Merchant y Waters, *Dickens and the Imagined Child* (2015), no menciona en absoluto a Dodger.

⁶ Véanse también Eiss (2009) y Cart (2010) con relación a la ficción juvenil.

personas» en su periódico de literatura infantil *The Guardian of Education* (1802). Los victorianos también usaban «adulto joven» porque carecían de la etiqueta «adolescencia», introducida por el volumen homónimo del psicólogo estadounidense G. Stanley Hall (1904), para quien llegaba hasta los 24 años. Como explican Nikolajeva y Hilton, hasta la década de 1940, «la tradición sentimental de escribir sobre niños para niños simplemente se extendía hasta incluir la adolescencia» (2); al mismo tiempo, la adolescencia se estaba construyendo en el Reino Unido y en los Estados Unidos «dentro de sus sistemas escolares» (6). La palabra «*teenager*», utilizada a ambos lados del Atlántico a partir de 1945, llegó a significar la tensión en torno a quién tiene derecho a definir la adolescencia: ¿los adultos o los propios adolescentes *teenagers*? La etiqueta «adulto joven», así pues, no significa en absoluto lo mismo que la «persona joven» del siglo XIX. De hecho, es un intento de finales del siglo XX por parte de los adultos de decirles a los adolescentes que merecen ser tratados con el «respeto» que implica la fea palabra «adolescente» (que significa «carente»).

La literatura juvenil moderna o YA (para distinguirla de la clásica) surgió en la década de 1970 para dirigirse a los lectores reacios, en particular a los chicos adolescentes, que no mostraban interés en los clásicos que se enseñaban en la escuela y que exigían historias sobre sus propias preocupaciones. Hoy en día, la literatura juvenil es elogiada como una rica literatura «dirigida a lectores emergentes» (Belbin 138). David Belbin, un conocido autor juvenil, explica que, según su experiencia, la diferencia entre una novela para adultos sobre la adolescencia y una novela juvenil es que esta última está «narrada a través de la conciencia de un adulto joven» (141). Reconoce, sin embargo, que *El guardián entre el centeno* (1951) de Salinger —quizás, especula, «la primera novela juvenil» moderna (141)— se encuentra en una posición incómoda. *El guardián entre el centeno puede ser etiquetada como una novela «crossover» del tipo que puede interesar tanto a los lectores juveniles como a los adultos con «un mayor apetito por las ficciones que se centran en las fronteras de la identidad»* (Falconer «Young Adult» 89). Podría decirse que gran parte de la ficción victoriana, incluido Dickens, es ficción híbrida de ese tipo intergeneracional. Por otro lado, las fantasías cómicas como la longeva serie de televisión *Doctor Who*, *La guía del autoestopista galáctico* de Douglas Adams o la propia serie Mundodisco de Pratchett «pasan sin esfuerzo a través de las categorías de edad» (Falconer *The Crossover* 14). O, mejor dicho, rompen barreras artificiales que no existían antes de que se inventara la etiqueta YA. En cualquier caso, Pratchett debe ser elogiado por ser uno de los pocos autores anglófonos capaces de dirigirse a una enorme variedad de lectores, a partir de los 12 años e incluso más jóvenes si tenemos en cuenta sus volúmenes explícitamente para niños.⁷

Reciclando a Charlie, enmendando a Charles

La pregunta que Pratchett considera en *Dodger* es si puede haber una salida de la marginación social absoluta para una persona joven, específicamente para un chico. Dickens, como se ha señalado, salva a Oliver inventando para él orígenes de clase media secretos que lo redimen de los barrios bajos, mientras que condena a Dodger al exilio. Pratchett, en cambio, abandona el tono oscuro habitual en sus últimas novelas del Mundodisco para ofrecer una historia «embelesadoramente optimista» centrada en la «frialdad competente» y el «heroísmo moral» de Dodger (Robinson «Terry Pratchett» en

⁷ Consúltese su sitio web oficial para obtener la lista completa: <http://www.terrypratchett.co.uk>. En relación con la serie juvenil de Pratchett sobre la joven bruja Tiffany Aching, véase Donaldson (2014). Esta es actualmente la ficción de Pratchett que genera más interés académico.

línea). Es posible que esto no funcione para todos los lectores que echan de menos el tono satírico del Mundodisco, se quejan de que hay demasiado Dickens en la novela,⁸ o la encuentran «ligeramente inflada y carente de grandes sorpresas» (Dirda en línea). Sin embargo, la novela de Pratchett cumple bien el doble propósito de enmendar el prejuicio esnob de clase media de Dickens contra Dodger y de rendir homenaje al reformador Henry Mayhew. Como explica Pratchett, «la razón principal por la que escribí *Dodger* fue que, cuando era adolescente, leí *London Labour and the London Poor*», la obra maestra de tres volúmenes del periodismo antropológico e investigativo victoriano, publicada originalmente por entregas en la década de 1840. Al descubrir que pocos conocen hoy en día los esfuerzos de Mayhew, ni el «nivel de privación» que presencié en las calles de Londres, Pratchett escribió Dodger «de hecho, para Mayhew»⁹ (en Robinson «Pratchett Leaves Discworld» en línea).

Pratchett también explica que su colorida recreación de la década de 1830 requirió poca investigación, ya que desde su «adolescencia temprana», cuando leía «todos los volúmenes encuadernados de la revista *Punch*», estuvo inmerso en la época victoriana. La jerga y los detalles de fondo que utiliza en *Dodger* no son Dickens de segunda mano, sino lo que recogió de su lectura de las fuentes victorianas. Dickens, añade Pratchett, fue fácil de recrear, «porque es fácil captar el tono de voz de Dickens una vez que lo lees. Tiene un tono de voz claro y, de hecho, era reportero; era periodista» (en Robinson «Terry Pratchett» en línea), al igual que el propio Pratchett. Más allá de Dickens, *Dodger* también es particularmente memorable por releer a Sweeney Todd como un veterano enajenado de las guerras napoleónicas, que asesina a seis clientes en ataques de locura originados en su trastorno de estrés postraumático. Dodger, quien se convierte en un héroe popular después de evitar que el pobre hombre cometa un séptimo asesinato en su propia persona, termina usando parte de sus ganancias para aliviar la triste vida de Todd en el manicomio de Bedlam. También utiliza su estatus heroico aceptado a regañadientes para salir, literalmente, de las alcantarillas de Londres con la ayuda del reportero Charlie Dickens.

El chico nacido como Pip Stick (en alusión a Pip de *Grandes esperanzas*), apodado Dodger, y finalmente bautizado como Jack Dodger, es un pilluelo callejero, criado en un orfanato y más tarde aprendiz de deshollinador. Al darse cuenta de que su vida será corta en este espantoso oficio, escapa y comienza a robar hasta que es redimido de su vida criminal por el refugiado judío Solomon Cohen, el reemplazo de Fagin en la novela de Pratchett. Como Solomon declara: «Tuviste suerte de conocerme, Dodger, así como yo tuve suerte de conocerte» (40). El perseguido Cohen, de 54 años, un hombre educado que ha estado huyendo por toda Europa la mayor parte de su vida, conoce a Dodger cuando el chico lo salva de una salvaje paliza antisemita por accidente. En otras circunstancias, nos dice, «podría haberlos ayudado a ellos (...). Pero sucedió que la rueda giró hacia el otro lado» (44, énfasis original). Este acto generoso sorprende a Dodger al darse cuenta de que posee una conciencia moral, que Cohen cultiva ofreciéndole al chico alojamiento, comida sana y sencilla y una educación rudimentaria a cambio de su ayuda como guardaespaldas. Dodger pronto encuentra una alternativa viable al crimen al convertirse en un *tosher*, alrededor de los 12 años, cuando es perseguido en una alcantarilla en el curso de un robo. Como explica Mayhew en el volumen 2 de su libro *London Labour and the London Poor*, «los chatarreros de

⁸ Véanse las opiniones de los lectores en Amazon.co.uk.

⁹ No sin hacer una broma a sus expensas. Cuando entrevista a Dodger, el chico miente: «Instintivamente redujo a la mitad el monto de sus ganancias» (94). Pratchett puede insinuar aquí que los pobres vieron en su entrevistador, un caballero de clase media, a un intruso no deseado.

alcantarilla eran antiguamente, y de hecho todavía son, llamados con el nombre de *toshers*, ya que los artículos que recogen en el curso de sus viajes a lo largo de la costa son conocidos entre ellos por el término general *tosh*, una palabra más particularmente aplicada por ellos a cualquier cosa hecha de cobre» (150).

Esta aclaración sitúa a la novela de Pratchett firmemente dentro del discurso victoriano sobre la suciedad, presente también en dos novelas del propio Dickens, *La pequeña Dorrit* (1855-1857) y *Nuestro común amigo* (1864-1865). Otras novelas neovictorianas como *Sweet Thames* (2001) de Matthew Kneale y *The Great Stink* (2006) de Clare Clark, llaman la atención sobre, como subraya Arias, «la interdependencia de la superficie y el subsuelo (...) Esta fusión de arriba y abajo refrenda la visión de que la ciudad posee una estructura de múltiples capas, una naturaleza palimpséstica» (154). Según Pike, la obra de Mayhew refleja un discurso primario sobre la suciedad que compara Londres y París y también sus correspondientes estilos literarios: «el modelo londinense articuló una estrategia de eliminar de la vista todo lo que se definía como suciedad; lo que no era adecuado para el mundo de arriba debía ser reprimido, si no eliminado por completo» (55). En contraste, la estrategia parisina de «transformación» (55) resultó en *Los miserables* (1862) de Víctor Hugo, el contemporáneo francés ficticio de la obra maestra de Mayhew.

Mientras que el verdadero Dickens parece haberse sentido ambivalente hacia «la humanidad, y la comedia, que se encuentra en un barrio pobre repleto», tal vez deseando «ver la inmundicia barrida» (Druce 110), el joven Charlie de Pratchett es fundamental para ayudar a Dodger a encontrar su talante, aunque no sin desconfiar del chico un poco caprichosamente. Henry Mayhew y su esposa pueden creer, le dice Charlie al joven, que

«Eres un ángel, aunque con la cara sucia, con una naturaleza dulce y una carrera posiblemente útil por delante; mientras que yo, como sabes, te considero un fanfarrón y un bribón de primera agua, lleno de astucia y picardía, el tipo de muchacho inteligente que haría cualquier cosa para alcanzar sus metas». (77)

Pratchett narra la transición del chico de un mercado laboral extremadamente marginal, el de las alcantarillas, a uno más prometedor, el del empleo formal, aunque todavía de naturaleza peculiar. Mayhew descubrió, al igual que Dodger, que «nada es demasiado bajo, demasiado desagradable, demasiado carente de valor estético o aparente práctico, para no tener un valor monetario, por infinitesimal que sea» (Herbert 205). Charlie Dickens, como lo hizo el escritor Charles Dickens en *David Copperfield* o *Grandes esperanzas*, redefine la relación del joven Dodger con el mercado. Como argumenta Parkes, los autores victorianos abordaron «el problema del niño como víctima del mercantilismo y la industrialización» mediante el uso de «una estrategia retórica que equiparaba el espíritu del capitalismo con el espíritu de la infancia», transformándolos en este proceso de «víctima del capitalismo en su participante ideal» (1). Charlie Dickens lo hace enseñando a Dodger a acumular valor de mercado sobre la base de su heroísmo accidental, mientras que Solomon Cohen contribuye con un toque de hada madrina masculina al pulir a Dodger lo suficiente como para permitir su movilidad social ascendente. No obstante, todo esto no funcionaría, señala Pratchett, sin la capacidad del niño para mantenerse «vivo porque era Dodger, inteligente y rápido. Conocía a todo el mundo y todo el mundo le conocía a él» (8).

La trama que Pratchett inventa para Dodger puede parecer, como se han quejado los lectores, trillada. Al salir de las alcantarillas una noche de tormenta, Dodger es testigo de cómo el intento de una joven de saltar de un carruaje la lleva a ser cruelmente golpeada por sus captores. Él la salva atacando con violencia a los hombres, una acción

presenciada providencialmente por dos caballeros *flâneurs*: Henry Mayhew y Charlie Dickens. Mayhew lleva a la pobre chica a su casa, donde se recupera después de haber abortado a su bebé. La muchacha anónima, de 17 años como Dodger, acepta la sugerencia de la Sra. Mayhew de que se llame Simplicity. A continuación, revela que es una plebeya, nacida de una mujer inglesa en un estado alemán, y que se casó con el príncipe local en contra de los deseos de su padre. El príncipe resulta ser un marido duro de corazón e indiferente y, temiendo por su vida dada la animosidad de su suegro, la joven huye a Inglaterra, donde según le dijo su madre «todo el mundo es libre» (178). Dado que la legislación de toda Europa decretaba que las esposas eran propiedad de sus maridos, el hecho de que Simplicity se refugia en Inglaterra amenaza con causar un gran incidente diplomático, tal vez una guerra. Dodger, instantáneamente enamorado de la chica, es empujado por los amigos políticos de Dickens, el Sr. Robert Peele y el Sr. Benjamin Disraeli, a encontrar una solución al dilema. El plan que diseña consiste en escenificar el falso suicidio de Simplicity como la única forma de asegurar para él y la chica un futuro, sin importar cuán clandestino sea. La recompensa de Dodger es un título de caballero otorgado por la propia Reina Victoria, pero sin reconocimiento público, ya que el nuevo trabajo que se le ofrece a Dodger como espía del Gobierno implica, naturalmente, un secretismo total.

Muchos lectores se han quejado de que en esta trama melodramática Simplicity, finalmente rebautizada como Serendipity, permanece sin desarrollar, una mera damisela en apuros para que Dodger la rescate, mientras que él mismo está más que dispuesto a jugar el juego que Dickens le idea. La novela, en suma, parece ser demasiado sentimental, demasiado victoriana, para los gustos contemporáneos, y bien podría ser el caso que lo es. El propio Pratchett niega la impresión de que se trate de una «historia romántica», recordando que su protagonista debe lidiar con situaciones muy desagradables (en Robinson «Terry Pratchett» en línea). *Dodger* no es, ciertamente, nada sentimental en su retrato de los barrios duros con los que su protagonista está tan familiarizado, pero no hay duda de que hay un cierto sentimentalismo en la obra, usado para enmendar el descuido de Dickens de Artful Dodger. Si la solución sentimental es válida para Oliver en *Oliver Twist*, parece argumentar Pratchett, ¿por qué no puede ser válida para el joven Dodger?

Mientras que el homenaje a Mayhew es evidente en *Dodger*, aunque el propio Mayhew tiene una presencia limitada, el acercamiento a Dickens es más complicado. Como Solomon le dice a Dodger, Charlie Dickens es «un tipo listo, es afilado como una navaja, como una *serpiente*, según me dicen» (41, énfasis original). Algunas escenas, como la visita de Dodger y Sol a Izzy, el sastre de Saville Row que le debe la vida a Cohen, son puro Dickens; sin embargo, hay en la novela de Pratchett una cierta antipatía implícita por el hombre que escribió *Oliver Twist*. Esto es visible en la manipulación de la cronología histórica. La presencia del Príncipe Albert, marido de Victoria, indica que la novela está ambientada en la década de 1840, ya que la pareja real se casó en octubre de 1839; para entonces, Dickens ya había publicado *The Posthumous Papers of the Pickwick Club/ Papeles póstumos del Club Pickwick* (1836-1837), *The Adventures of Oliver Twist* (1837-1839) y *Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839). Sin embargo, el Dickens que encontramos en la novela de Pratchett es, como he señalado, el periodista, no el novelista. Se trata de un personaje muy simpático, definido por su capacidad de observación y por la agudeza que constantemente preocupa a Dodger. Este Dickens no habría retratado al chico como un cínico delincuente juvenil, ni a su mentor Solomon como el intrigante Fagin.

La fantasía de un Dickens alternativo conecta, además, con la que posiblemente sea la mejor novela de la serie Mundodisco: el volumen 25, *The Truth (La verdad 2000)*. Esta obra narra el establecimiento de la imprenta en Ankh-Morpork, pronto utilizada por

el joven periodista William de Worde para establecer el primer periódico, *The Ankh-Morpork Times*. El inquisitivo, lúcido y fundamentalmente honesto de Worde aprende, junto con su compañera más pragmática, la reportera Sacharissa Cripslock, que la verdad que su periodismo de investigación descubre no siempre es la verdad más conveniente, pero también que puede ser utilizada en su beneficio si es necesario. Del mismo modo, el joven Charlie le enseña a Dodger que su abrupto encuentro con Sweeney Todd es su boleto para salir de las alcantarillas y entrar en la sociedad: la verdad, le enseña al chico, «es una niebla, en la que un hombre ve a la hueste celestial y el otro ve un elefante volador» (149). Los puristas de Dickens se quejarán de que una escena en la que Charlie Dickens actúa amablemente con Dodger no es dickensiana en absoluto, al igual que considerarán que el enfoque prudente del chico para sobrevivir en la ciudad está fuera de la caracterización del impetuoso Dodger. Sin embargo, Pratchett está insinuando que *Oliver Twist* podría haber sido una obra mucho mejor si la voz del joven Dickens como Boz, que tanto admira, la hubiera dominado.

La protesta de Pratchett contra el novelista burgués en el que se convirtió el agudo periodista es más perceptible en la caracterización de Solomon Cohen, que parece tener la intención de avergonzar póstumamente a Dickens para que se diera cuenta de que podría haber evitado fácilmente las trampas del antisemitismo. Teniendo en cuenta los acontecimientos históricos reales, Cohen parece ser víctima de los pogromos del Imperio Ruso, tal vez del pogromo de Odessa de 1821, el caso más antiguo registrado. Solomon insinúa que se ha visto obligado a huir de todos los países donde ha buscado refugio, encontrando finalmente en Inglaterra un refugio discreto, posiblemente ayudado por sus amigos masónicos, cuando es demasiado mayor para huir de nuevo. Ganándose la vida modestamente reparando relojes en lugar de robándolos, como hacen los pupilos de Fagin, Cohen enseña a su protegido cristiano Dodger modales en la mesa, el valor de la limpieza y cómo interactuar con los miembros de las clases altas, pero también la dignidad de la pobreza. La suya es una escuela muy diferente de la de Fagin, aunque esto no significa que Solomon no sea pragmático. Aunque no sabe qué empleo puede llevar a Dodger a una vida mejor, Cohen se apresura a invertir a las mejores tasas de interés posibles el dinero recaudado por suscripción popular cuando el niño detiene «heroicamente» a Sweeney Todd. Pratchett puede jugar con los estereotipos que conectan el dinero y el judaísmo, pero Cohen es una persona respetada en su comunidad judía, que es igualmente respetada. El feroz ataque del que Dodger lo salva muestra que el refugio inglés no es del todo pacífico, pero Pratchett enfatiza de esta manera que Dickens podría haber colocado al judío Fagin del lado de las víctimas, en lugar de con los delincuentes criminales.

Conclusiones: esquivando a Dickens

Terry Pratchett, como he argumentado, ha sido hasta ahora injustamente ignorado como escritor que ocupa una posición de inmensa popularidad, no muy diferente de Dickens en su propio tiempo, y como autor neovictoriano. Sus credenciales neovictorianas son claramente visibles en su serie de fantasía cómica sobre el Mundodisco y aún más en *Dodger*, su homenaje más directo a sus predecesores victorianos. Esta novela, recibida con cierta perplejidad por los admiradores de Pratchett, recicla al joven Charlie Dickens, el periodista, un hombre que, según insinúa Pratchett, podría haberse convertido en un novelista más compasivo y humano. *Dodger* es, de hecho, una novela diseñada para cuestionar y enmendar el antisemitismo que tiñe la caracterización de Fagin en *Oliver Twist* y, sobre todo, el descuido de Dickens de los niños de clase baja en su novela. Pratchett, por lo tanto, borra a Oliver del texto y pone en primer plano a un Dodger ya adolescente, dándole la oportunidad de salir adelante

hacia una vida mejor, con un poco de ayuda de los amigos que no tiene en *Oliver Twist*. Su éxito y su ascenso social se deben a una trama que utiliza estereotipos, colocándolo en el improbable papel del humilde caballero «con armadura empapada» (6) que literalmente rescata a una princesa. Pratchett utiliza alegremente esta historia inverosímil para transformar la aventura picaresca por la supervivencia de Dodger en las alcantarillas victorianas en un futuro no menos subterráneo de espionaje internacional. La salida de Dodger de las alcantarillas funciona, en suma, solo relativamente bien, ya que él y su princesa deben permanecer a la sombra del poder victoriano (en las alcantarillas metafóricas del estado). Esta es, con todo, una resolución mucho más feliz que el exilio forzoso que atrapa al Artful Dodger original.

Obras citadas

- Arias, Rosario. 2010. Haunted Places, Haunted Spaces: The Spectral Return of Victorian London in Neo-Victorian Fiction. *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Rosario Arias y Patricia Pulham, eds. Palgrave Macmillan, 133-156.
- Bauder-Begerow, Irina. 2009. Echoing Dickens: Three Rewritings of *Great Expectations*. *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-Nation*, Sarah Säckel, Walter Göbel, y Noha Hamdy, eds. Rodopi, 119-135.
- Belbin, David. Verano 2011. What Is Young Adult Fiction? *English in Education* 45.2: 132-145.
- Benmore, James. 2015. *Dodger of the Dials*. Heron Books.
- _____. 2013. *Dodger*. Quercus.
- Bodenheimer, Rosemarie. 2015. Dickens and the Knowing Child. *Dickens and the Imagined Child*, Peter Merchant y Catherine Waters, eds. Ashgate, 13-26.
- Bowler, Alexia L. y Jessica Cox. Invierno 2009/2010. Introduction. *Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past* (número especial), Alexia L. Bowler y Jessica Cox, eds.. *Neo-Victorian Studies* 2.2: 1-17. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Winter2009-2010/NVS_2-2-1_A-Bowler_&_J-Cox.pdf.
- Boyce, Charlotte y Elodie Rousselot. 2012. The Other Dickens: Neo-Victorian Appropriation and Adaptation. *The Other Dickens: Neo-Victorian Appropriation and Adaptation* (número especial), Charlotte Boyce y Elodie Rousselot, eds. *Neo-Victorian Studies* 5.2: 1-11. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/5-2_2012/NVS_5-2-1_C-Boyce_+_E-Rousselot.pdf.
- Butler, Andrew M. Verano 1996. Terry Pratchett and the Comedic Bildungsroman. *Foundation* 67: 56-62.
- Butler, Andrew M., Edward James, y Farah Mendlesohn, eds. 2004, 2000. *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Old Earth Books.
- Cappella, David. Primavera-verano 2010. Kicking It up Beyond the Casual: Fresh Perspectives in Young Adult Literature. *The Young Adult Novel* (número especial), David Capella, ed. *Studies in the Novel* 42.1-2: 1-10.
- Carey, Peter. 1997. *Jack Maggs*. Faber.
- Cart, Michael. 2010. *Young Adult Literature: From Romance to Realism*. American Library Association.
- Clayton, Jay. 2003. Is Pip Postmodern? Or, Dickens at the Turn of the Millennium. *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*. Oxford UP, 146-165.
- Cole, Pam B. 2009. *Young Adult Literature in the 21st Century*. McGraw Hill.

- Couégnas, Daniel, ed. Noviembre 2006. Présentation. *Seconds Rôles et Comparses* (número monográfico). *Belphégor* VI.1: 1-2.
<http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/52455>.
- Daines, Charlton. 2017. *Apprenticed to the Artful Dodger*. Golbin Publishing.
- _____. 2014. *A Christmas with the Dodger*. Golbin Publishing.
- _____. 2013. *Jack Dawkins*. Golbin Publishing.
- David, Peter. 2014. *Artful: Being the Heretofore Secret History of That Unique Individual the Artful Dodger, Hunter of Vampyres (amongst Other Things)*. 47North.
- Dirda, Michael. 7 noviembre 2012. Book World: *Dodger* by Terry Pratchett, is an Artful Take on Dickens' London. *The Washington Post*.
http://www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-world-dodger-by-terry-pratchett-is-an-artful-take-on-dickenss-Londres/2012/11/07/9f4ca50a-2439-11e2-9313-3c7f59038d93_story.html.
- Donaldson, Eileen. 2014. Earning the Right to Wear Midnight: Terry Pratchett's Tiffany Aching. *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman*, Joseph Abbruscato y Tanya Jones, eds. McFarland, 145-164.
- Druce, Robert. 2005. Charting the Great Wen: Charles Dickens, Henry Mayhew, Charles Booth. *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, Valeria Tinkler-Villani, ed. Rodopi, 93-111.
- Duckworth, Jeannie. 2002. *Fagin's Children: Criminal Children in Victorian England*. Hambledon Continuum.
- Eiss, Harry Edwin, ed. 2009. *Young Adult Literature and Culture*. Cambridge Scholars Publishing.
- Falconer, Rachel. 2010. Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. *The Routledge Companion to Children's Literature*, David Rudd, ed. Routledge, 87-99.
- _____. 2009. *The Crossover Novel: Contemporary Children's Literature and Its Adult Readership*. Routledge.
- Gilbert, Pamela K. 2005. Medical Mapping: The Thames, the Body and *Our Mutual Friend*. *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*, William Cohen y Ryan Johnson, eds. University of Minnesota Press, 78-102.
- Gilmour, Robin. 2000. Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction. *Rereading Victorian Fiction*, Alice Jenkins y Juliet John, eds. Palgrave Macmillan, 189-200.
- Gubar, Marah. 2009. *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. Oxford UP.
- Gutleben, Christian. 2001. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Rodopi.
- Hadley, Louise. 2010. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*. Palgrave Macmillan.
- Heilmann, Ann y Mark Llewellyn. 2010. The Way We Adapt Now: Or, the Neo-Victorian Theme Park. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009* Palgrave Macmillan, 211-245.
- Herbert, Christopher. Invierno 2001. Filthy Lucre: Victorian Ideas of Money. *Victorian Studies* 44.2: 185-213.
- Hollindale, Peter. 1997. *Signs of Childness in Children's Books*. Thimble.
- John, Juliet. 2003. *Dickens' Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford UP.
- Jones, Lloyd. 2006. *Mister Pip*. John Murray.
- Joyce, Simon. 2007. Other Victorians and the Neo-Dickensian Novel. *The Victorians in the Rearview Mirror*. Ohio UP, 140-165.
- Kaplan, Cora. 2011. Neo-Victorian Dickens. *Charles Dickens in Context*, Holly Furneaux y Sally Ledger, eds. Cambridge UP, 81-87.

- _____. 2007. *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism*. Edinburgh UP.
- Kinzell, Till. 2015. The Remake as Re-adaptation of an English Classic: Charles Dickens' *Oliver Twist* on Film. *Remakes and Remaking: Concepts, Media, Practices*, Rüdiger Heinze y Lucia Krämer, eds. [transcript], 115-130.
- Kirchknopf, Andrea. 2013. The Way We Adapt Now: Ending, Novel Series and Adaptive Maps. *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th Century* McFarland, 147-186.
- _____. 2008. (Re-)Workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts. *Neo-Victorian Studies* 1.1: 53-80. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS_1-1_A-Kirchknopf.pdf.
- Kohlke, Marie-Louise. Autumn 2008. Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter. *Neo-Victorian Studies* 1.1: 1-18. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS_1-1_M-Kohlke.pdf.
- Krueger, Christine L. 2002. Legal Uses of Victorian Fiction: Infant Felons to Juvenile Delinquents. *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, Christine L. Krueger, ed. Ohio UP, 115-133.
- Leavis, F. R. 1950, 1948. *The Great Tradition*. George W. Stewart, Publisher.
- _____. y Q. D. Leavis. 1970. *Dickens, the Novelist*. Faber & Faber.
- Lee, Tony. 2011. *Dodge & Twist: A Sequel To Oliver Twist*. Amazon.co.uk.
- Lesnik-Oberstein, Karín. 2001. *Oliver Twist: The Narrator's Tale*. *Textual Practice* 15.1: 87-100.
- Llewellyn, Mark. Autumn 2008. What Is Neo-Victorian Studies? *Neo-Victorian Studies* 1.1: 164-185. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS_1-1_M-Llewellyn.pdf.
- Masson, Richard. 2008. *Dodger's Lot*. Spellbound Press.
- Mayhew, Henry. 1861. Of the Sewer Hunters. *London Labour and the London Poor*, Volume 2. Dover, 150-155. <http://www.gutenberg.org/files/60440/60440-h/60440-h.htm>.
- Merchant, Peter y Catherine Waters, eds. 2015. *Dickens and the Imagined Child*. Ashgate.
- Miller, D. A. 1988. *The Novel and the Police*. University of California Press.
- Mitchell, Kate. 2010. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*. Palgrave Macmillan.
- Montgomery, Alan. 2010. *The Further Adventures and Life of Jack Dawkins, Also Known as the Artful Dodger*. Trafford Publishing.
- Moore, Alan y Kevin O'Neill. 2011, 1999. *The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. 1, 1898*. DC Comics.
- Mukherjee, Ankhi. Primavera 2005. Missed Encounters: Repetition, Rewriting, and Contemporary Returns to Charles Dickens' *Great Expectations*. *Contemporary Literature* 46.1: 108-133.
- Nikolajeva, Maria y Mary Hilton, eds. 2012. *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emergent Adult*. Ashgate.
- Parkes, Christopher. 2012. Introduction. *Children's Literature and Capitalism: Fictions of Social Mobility in Britain, 1850-1914*. Palgrave Macmillan, 1-11.
- Pike, David L. 2005. Sewage Treatments: Vertical Space and Waste in Nineteenth-Century Paris and London. *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*, William A. Cohen y Ryan Johnson, eds. University of Minnesota Press, 51-77.
- Pratchett, Terry. 2013. *Dodger's Guide to London*. Doubleday's Children.

- _____. 2012. *Dodger*. Doubleday's Children. [Perillán, trad. Manu Viciano, Fantasy 2014].
- Rana, Marion, ed. 2018. *Terry Pratchett's Narrative Worlds: From Giant Turtles to Small Gods*. Palgrave Macmillan.
- Robinson, Tasha. 16 noviembre 2012. Terry Pratchett on his Latest Novel, his Medical Diagnosis, and More. *AVClub*. <http://www.avclub.com/article/terry-pratchett-on-his-latest-novel-his-medical-di-88808>.
- _____. 26 septiembre 2012. Pratchett Leaves Discworld for London in *Dodger*. *NPR Books*. <http://www.npr.org/2012/09/26/161284603/pratchett-leaves-discworld-for-London-in-dodger>.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. Routledge.
- Thiel, Liz. 2012. Degenerate 'Innocents': Childhood, Deviance, and Criminality in Nineteenth-Century Texts. *The Child in British Literature: Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary*, Adrienne E. Gavin, ed. Palgrave Macmillan, 131-145.
- Waller, Alison. 2008. *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*. Routledge.
- Ward, T. J. 2005. *Jackanapes: The Artful Dodger and the Hero of the Forlorn Hope*. Temple House.
- Wolff, Larry. Primavera 1996. 'The Boys are Pickpockets, and the Girl is a Prostitute:' Gender and Juvenile Criminality in Early Victorian England from *Oliver Twist* to *Londres's Labour*. *New Literary History* 27.2: 227-249.
- Young Adult Fiction. 23 mayo 2015. Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Young-adult_fiction.

Capítulo 5. Entre Brownlow y Magwitch: Sirius Black y la implacable eliminación del hombre protector en la serie Harry Potter

Introducción: la descalificación del hombre protector

A lo largo de su larga confrontación con el villano Voldemort, el héroe Harry Potter disfruta de la protección que le garantiza la poderosa magia generada por el sacrificio de su madre, Lily. James, su esposo y padre de Harry, también se sacrifica al tratar de proteger a su familia durante el mismo salvaje ataque, perpetrado por Voldemort siendo aún Harry un bebé. Sin embargo, su sacrificio no se valora en la serie en la misma medida que el de Lily, si es que se valora en absoluto. Las muertes extremadamente violentas de los otros hombres que tratan de proteger a Harry —los profesores Albus Dumbledore, Remus Lupin y Severus Snape, y su padrino Sirius Black— privan al muchacho de una figura masculina y/o paternal alternativa a la de James.¹ Esta ausencia se justifica con el argumento implícito de la baja idoneidad de estos hombres: mientras Lily parecer haber sido poco menos que perfecta, todos estos personajes masculinos, incluyendo a James, demuestran tener serios defectos personales, siendo por ello inapropiados como modelos para Harry.

En este sentido, la caracterización de Sirius Black es especialmente controvertida dado que Rowling presenta inicialmente a Black como apto candidato a convertirse en principal protector de Harry, para a continuación negar con contundencia los méritos de tal candidatura hasta acabar eliminándolo. El trato que Rowling le da a su propio personaje no puede sino tacharse de cruel, tal como manifiestan su desatinada desaparición, la omisión de todo rito funerario tras su absurda muerte y, en especial, la falta de una disculpa oficial por parte del Ministerio de la Magia en relación con la injusta encarcelación de Black en la siniestra prisión de Azkabán. Rowling parece sentir una extraña inquina contra los hombres que protegen a Harry, y en particular contra Sirius, sin duda estrechamente relacionada con su clara defensa de la maternidad. Esta exaltación de la madre es diáfana en el caso de Lily, pero se extiende también a otras figuras maternas tradicionales tales como Molly Weasley e incluso Narcissa Malfoy (véanse Weaver y McMahon-Coleman 2012). La ideología de la autora es sin duda alguna matriarcal y aunque no se la puede llamar feminista— al menos en su representación de la familia—sí parece compartir con el feminismo radical rasgos andrófobos que rozan el sexismo en su constante infravaloración de los personajes masculinos adultos.

A priori podría parecer que esta argumentación contradice la lectura que Heilman y Donaldson hacen de la serie *Harry Potter* como texto fundamentalmente patriarcal. En su artículo (que solo alude a Sirius brevemente) los autores se quejan de que, pese a una leve mejoría en los tres últimos volúmenes de la saga, «se sigue marginando, estereotipando e incluso escarneciendo a las mujeres. El mensaje general en relación con el poder y al género todavía obedece las líneas típicas, manidas y sexistas de los cuatro primeros libros, volúmenes que reflejan los peores elementos del patriarcado sin

¹ Otras víctimas masculinas son Cedric Diggory, Fred Weasley, Alastor Moody e incluso el elfo Dobby. Solo una mujer del bando anti-Voldemort muere en el enfrentamiento: Nymphadora Tonks.

cuestionarlos» (140). Según Heilman y Donaldson, la serie de Rowling está «dominada por los personajes masculinos» (141), quienes aparecen retratados «como más sabios, más valientes, más poderosos, y más divertidos que las mujeres» (146), si bien estos autores admiten que «el retrato de los muchachos es también estereotipado» (155), con los más débiles siendo objeto constante de burlas. Pese a que Heilman y Donaldson se fijan en el hecho de que muchos hombres de esta serie son malvados, razón por la cual los principales personajes masculinos luchan contra ellos, no le prestan atención a esta fundamental división, prefiriendo centrarse en la carencia de autoridad de las mujeres en la saga.

Esta separación poco fundamentada de los personajes por género genera una lectura reductiva que pasa por alto aspectos cruciales en *Harry Potter*. Rowling parece apoyar el patriarcado más que el feminismo, pero esto no significa que todos sus personajes masculinos reciban un trato positivo en su heptalogía y aún menos que gocen de mayor simpatía autoral que los femeninos. Es obvio que este no es el caso. De hecho, Rowling divide a los hombres de su saga en dos grupos: los malignos patriarcas, con Voldemort como líder, y sus opositores, con Harry como cabeza visible de la resistencia antipatriarcal. Mi propia lectura de la serie la interpreta como un intento por parte de la autora de moderar la violencia de la tradicional confrontación patriarcal entre héroe y villano con la inclusión de valores positivos alternativos, que insisten en la importancia de la amistad y de la familia matriarcal. Esta lectura sirve también para explicar por qué, pese a que a muchos lectores no les gusta esta resolución, Harry triunfa sin necesidad de asesinar a Voldemort y justifica así mismo el tan denostado epílogo en el que se muestra a Harry como feliz esposo y padre de familia. Lo que llama la atención de la propuesta de la autora es que Harry llega a ser un hombre ideal en ausencia de toda presencia masculina adulta en su vida (con excepción del domesticado Arthur Weasley) ya que Rowling se ocupa de ir destruyendo uno a uno a los supuestamente defectuosos hombres protectores que rodean al Harry niño y adolescente.

Rowling, así pues, incurre en una extraña contradicción: pese a que presenta personajes masculinos odiosos, tales como Voldemort y sus secuaces, y les da a las mujeres un muy limitado poder, aun así se empeña en destruir a los hombres buenos que luchan por obstaculizar el ascenso al poder patriarcal absoluto de los villanos. La serie no deja dudas sobre el hecho de que personajes como James, Dumbledore, Snape y, por supuesto, Sirius, son víctimas del tiránico poder patriarcal que domina el mundo de los magos, tanto cuando lo rige el Ministerio de la Magia como cuando lo controla Voldemort; sin embargo, la crítica académica ha ignorado esta situación, en especial la feminista.² Aun suponiendo que el objetivo de la autora fuera construir un orden patriarcal menos rígido y más benévolo (si es que tal empeño fuera posible) gracias a los actos heroicos de Harry, queda por resolver el problema de por qué es necesario aislar al joven de esos otros hombres victimizados y por qué es necesario exponer sus defectos. Ciertamente, la caracterización de los personajes femeninos es restringida, pero en ningún caso se cuestiona la personalidad de las mujeres en la facción que lucha contra Voldemort, mientras que Rowling se esfuerza con ahínco por socavar la de los hombres en esa misma facción. De este modo se consigue que, en ausencia de los hombres adultos, la masculinidad de Harry esté condicionada sobre todo por sus relaciones con las mujeres y en especial por las madres. Hay que recordar que su madre,

² Mi postura, aclaro, es profundamente feminista. Mi trabajo dentro del área de los Estudios de las Masculinidades se basa en la idea de que hay que distinguir entre masculinidad y patriarcado. Según defienden, las mujeres feministas y los hombres antipatriarcales deben ser aliados en la lucha común contra el patriarcado, aberrante sistema que defienden la mayoría de hombres, pero también muchas mujeres.

Lily, le da no solo la vida sino también la protección mágica que necesita para sobrevivir mientras que otra madre, Narcissa, le permite completar su heroica misión con una oportuna mentira sobre su propia muerte a manos de Voldemort.

Entre todos los hombres que protegen a Harry es sin duda Sirius Black quien menos justicia recibe por parte de la autora, hecho que subraya indirectamente la comparación entre la serie *Harry Potter* y una novela con la que guarda importantes puntos de contacto: *Oliver Twist* (1837-9) de Charles Dickens (1812-1870). *Harry Potter* es una obra profundamente neo-dickensiana tanto por ser la historia de un huérfano como por el estilo pseudo-dickensiano con el que Rowling caracteriza a su extensa lista de personajes. Curiosamente, aunque muchos lectores y críticos suelen ver analogías entre Harry y Oliver como desdichados huérfanos, paradójicamente es Lord Voldemort y no Harry quien se revela como «el auténtico heredero del modelo dickensiano» (Washick en línea). Rowling alude al nacimiento de Oliver y a la muerte de su desamparada madre, Agnes, con el nacimiento de Tom Malvolio —quien será Voldemort en su edad adulta— en un orfanato donde fallece su también desamparada madre, Merope. Hay, sin embargo, un fuerte vínculo entre Harry y Oliver relacionado con la presencia de un hombre protector en sus vidas, capaz de rescatarlos de su infeliz orfandad. Dickens dota a su joven huérfano de un rescatador ideal: John Brownlow, un acomodado soltero que resulta ser el mejor amigo del difunto padre de Oliver. Rowling también alienta la esperanza del rescate en el ánimo de Harry una vez el muchacho comprende que Sirius no es un criminal sino, de modo muy similar a Brownlow, un rico hombre sin familia y el amigo del alma del fallecido James.

Katherine Grimes fue la primera en observar los vínculos entre *Harry Potter* y *Oliver Twist* establecidos a través de personajes masculinos —«numerosos padres y figuras paternas» (100)— con funciones comparables: Vernon Dursley y Mr. Bumble; Voldemort y Fagin junto a Bill Sykes; Albus Dumbledore y Sirius Black con relación a Brownlow (a quien Grimes, por cierto, llama ‘tío-abuelo’ de Oliver cuando no es su pariente consanguíneo). Dumbledore, no obstante, nunca contempla adoptar a Harry, siendo por lo tanto Sirius quien más se acerca a Brownlow. La diferencia crucial es que mientras Dickens presenta un ejemplo de exitosa paternidad en soltería al hacer que Brownlow adopte a Oliver, Rowling rechaza tal posibilidad por motivos que solo pueden responder a una androfobia más o menos encubierta. No le faltan apoyos. Los críticos —apenas los lectores— justifican la decisión autoral de no permitir que Sirius sea un segundo padre para Harry apelando a sus lacras personales, que consideran numerosas. La opinión de Mary Pharr es representativa: «Buscando a la desesperada una conexión con su familia perdida, [Harry] idealiza al *inestable* Sirius Black», quien «muere en el intento valiente pero *alocado* de proteger a Harry de Voldemort» (17, énfasis añadido). Sirius, un personaje ficticio, hay que recordar, es de este modo criticado por rasgos de personalidad que Rowling ha elegido, precisamente para retratar a Black como una figura lo más alejada posible de la masculinidad estable, sensata y serena que encarna, entre otros, el dickensiano Brownlow.

En la novela posterior de Dickens *Grandes esperanzas* (1860-1), el éxito de la figura paterna, Abel Magwitch, al rescatar al niño Pip de la pobreza y de su triste vida se ve complicado a causa de su condición criminal. Rowling imagina una complicación parecida en el caso de Sirius, pero con una justificación mucho menos sólida, o, mejor dicho, muy defectuosa. Tanto Magwitch como Sirius son víctimas de un sistema arbitrario de justicia, si bien al escaparse de sus carceleros ambos hombres se convierten en serios problemas para el muchacho que desean proteger, hasta el punto de poner su vida en grave peligro. Perseguidos por las autoridades, ni Magwitch ni Sirius están en condiciones de exigir la justicia que se les debe. Confundidos, tanto Pip como

Harry muestran hacia sus protectores una compleja mezcla de cariño, frustración e incluso embarazosa aversión.

Son las acciones de Magwitch las que lo hacen caer víctima de las rígidas leyes de su tiempo, si bien Dickens usa la inevitable muerte de este pobre condenado para debatir la vigencia de la legislación victoriana y también implícitamente para condenar la pena de muerte. El caso de Sirius pide aún mayor compasión, dado que ha recibido cadena perpetua sin juicio previo por un acto terrorista del que no es responsable. Rowling, con todo, ignora no solo el corrupto contexto político del mundo de los magos sino también los candentes debates que el Reino Unido afrontó en los años 90 en relación con condenas injustas muy parecidas a la de Sirius. La muerte de Sirius, aunque «sin sentido y evitable» (Tosenberger 339) se presenta con tozudez como ineludible pese a que, a diferencia de Magwitch, Sirius es completamente inocente de todo crimen. Abundando en este atropello autoral, mientras Dickens le proporciona al agonizante Magwitch el consuelo de la presencia leal de Pip, Rowling elimina a Sirius de un modo tan extraño que muchos de sus lectores fueron incapaces de cerrar tanto esta sub-trama de la serie como su propio duelo por el personaje. De este modo, Rowling ignora no tan solo reglas narrativas básicas, sino que también elude su responsabilidad hacia los lectores, sobre todo los más jóvenes.³

John Brownlow y Sirius Black: El remplazo del padre ausente

Brownlow, el buen padre al rescate del huérfano Oliver

En el número monográfico de la revista *Belphégor* dedicado excepcionalmente a los personajes secundarios, el editor Daniel Couégnas observa que aunque son habitualmente ninguneados por la crítica los secundarios son vitales en la construcción de «las reacciones afectivas del receptor» (en línea). El artículo de Isabelle Cani incluido en este monográfico y centrado en la pareja formada por Lily y James Potter, explica que el caso de Sirius es un ejemplo típico del método que Rowling usa para construir sus propios secundarios: la autora «procede usando sucesivos añadidos a partir de un nombre», generando de este modo un efecto de bola de nieve a medida que se añaden detalles (en línea). Así pues, Sirius, a quien se nombra por primera vez en *La piedra filosofal* como dueño de la atractiva moto que Hagrid toma prestada⁴ para contactar con Harry pese a los obstáculos que ponen los Dursleys, aparece «tras un período de latencia» (Cani en línea) como el preso de Azkabán que da nombre al tercer volumen. Dickens, por el contrario, es bien conocido por las certeras y detalladas presentaciones de sus personajes, a menudo diseñadas como viñetas de alto contenido visual para impactar al lector. Así pues, vemos a Brownlow por primera vez a través de los ojos del

³ No tengo reparos en admitir que mi propio duelo por Sirius Black no está cerrado y es una motivación principal tras la redacción del presente artículo. Por supuesto, como lectora adulta y muy experimentada tengo suficientes herramientas para procesar el triste fin del personaje pero este no es siempre el caso de los lectores más jóvenes, tal como me explicaron mis estudiantes universitarios durante el curso monográfico sobre *Harry Potter* que impartí en la primavera de 2014 (grado en Estudios Ingleses, Universitat Autònoma de Barcelona. Ver la Guía Docente en <http://ddd.uab.cat/pub/procur/2013-14/p100208a2013-14iCAT.pdf>). Se puede aducir, por supuesto, que ningún autor es responsable de las reacciones emocionales de sus lectores ni debe tener en cuenta tampoco su edad. Como argumento más adelante, pienso, no obstante, que la intención didáctica de Rowling en torno al tema de la muerte en su saga se ve comprometida por el trato impropio que recibe la muerte de Black.

⁴ Moto que, además, debe ser mágica si puede acomodar al esbelto Sirius y también al gigantesco Hagrid...

niño Oliver, un despistado recién llegado a Londres a quien el taimado Fagin prepara para ser un ladrón profesional. Oliver, de once años y a punto de cometer su primer y único acto fallido de latrocinio, observa a su víctima y comprendemos en una sola frase quién es Brownlow: «El anciano caballero era un personaje de aspecto muy respetable, con su cabeza empolvada y sus gafas de oro» (*Oliver Twist* 74)⁵. Las palabras clave ‘anciano,’ ‘caballero’ y ‘respetable’, junto a su elegancia anticuada, definen a Brownlow tanto física como moralmente.

También define al personaje su muy dickensiana resistencia a la justicia arbitraria patriarcal y el amor a sus víctimas. Asqueado por la pretensión del feroz Juez Fang de sentenciar a Oliver a tres meses de trabajos forzados por su torpe intento de robarle un libro, Brownlow aprovecha el desmayo del niño para sacarlo a escondidas del tribunal y llevarlo a su «pulcra casa, en una tranquila y sombreada calle» (86). Allí, su ama de llaves, Mrs. Bedwin, una «maternal, anciana señora» (87), cuida de Oliver hasta que el niño se recupera de la enfermedad psicosomática causada por el disgusto. La estancia del chico en «el Paraíso mismo» (106) se ve, sin embargo, interrumpida cuando los compinches de Fagin (la prostituta Nancy y su proxeneta Sykes) secuestran a Oliver. Solo el arrepentimiento de la muchacha —basado en el recuerdo de su propia explotación infantil por parte de Fagin— le permite a Brownlow recuperar al niño, quien ya nunca más deja de recibir su protección.

John Brownlow no es perfecto, como se aprecia por su propio secuestro de Monks, el mezquino hermanastro de Oliver, pero incluso este acto deplorable forma parte de su estrategia para garantizar la seguridad personal del niño e incluso su bienestar económico.⁶ Aunque Rose, la joven tía materna de Oliver, y su flamante esposo Harry (un cura anglicano) parecen ser los candidatos ideales para acoger al chico, es el propio Brownlow quien lo adopta finalmente. Cediendo al deseo de su nuevo hijo de vivir cerca de los recién casados, Brownlow se muda con Oliver al pueblo donde estos residen, formando de este modo (junto a otros personajes como la anciana madre adoptiva de Rose y Mr. Grimwig, el mejor amigo del propio Brownlow), «una pequeña sociedad, cuya condición se acercaba tanto como es posible en este mundo cambiante a la de la perfecta felicidad» (451). Pese a los esfuerzos de los Weasleys, esta ‘pequeña sociedad’ feliz es algo de lo que Harry nunca puede disfrutar en su infancia y adolescencia, dado que Rowling mantiene a Sirius preso en Azkabán, muy lejos del desvalido huérfano. De modo totalmente incongruente, la autora prefiere dejar al desamparado Harry en manos de los abusivos Dursleys durante largos años.

La generosidad de Brownlow es inicialmente puro altruismo pero pronto queda explicada con un recurso sin duda melodramático: Brownlow era el amigo íntimo del padre de Oliver, Edwin Leeford. Esta amistad nace cuando Edwin, siendo aún un niño, acompaña a Brownlow en el doloroso proceso de ver a su prometida, la hermana del chico, enfermar y morir. La temprana muerte de esta muchacha en el mismo día en que la pareja iba a contraer matrimonio, convierte a Brownlow en un «hombre solitario y retraído» (409), que permanece leal a la memoria de la amada muerta a través de la amistad incondicional con Edwin, «pasando por todos sus infortunios y errores, hasta

⁵ La paginación se refiere en los casos de todas las citas de Dickens y de Rowling a las ediciones inglesas en la bibliografía. La traducción es mía.

⁶ Como hijo ilegal, Oliver no tiene derecho a la herencia paterna pero Monks decide igualmente deshacerse de él, ayudándose de Fagin. El plan inicial es hundirlo en la criminalidad si bien Monks decide al fin asesinarlo. Su intención criminal le permite a Brownlow obligar a Monks que le ceda parte de la fortuna paterna a Oliver, quien ve así reconocida su filiación, justo lo contrario de lo que Monks pretendía.

que falleció» (409). Los infortunios son notables pero los errores son excesivos. Obligado por su propio padre a casarse con una rica mujer mucho mayor, el joven Edwin sufre «la desgracia, la lenta tortura, la prolongada angustia de esa mal avenida unión» (409), aliviadas tan solo por una escandalosa separación (origen de los agravios de Edwin hijo, conocido como Monks). Ya separado, el egoísta e irreflexivo Edwin seduce a la joven y virginal Agnes Fleming y la deja embarazada, es posible incluso que tras celebrar una falsa boda (o habiendo hecho promesa de matrimonio). En ausencia de Edwin, quien viaja al extranjero para poder recuperar parte de su fortuna, Agnes es expulsada del hogar por su escandalizado padre. Edwin enferma y muere sin conocer la situación de Agnes, quien a su vez fallece en una *workhouse*,⁷ convertida en anónima paria social, tras nacer Oliver.

Inexplicablemente, la conducta deplorable de Edwin Leeford no ha sido objeto de estudio entre los especialistas en la obra Dickensiana. En cambio, como mínimo dos autores han argumentado que la gentileza de Brownlow hacia Oliver es fruto de su respeto por su victimizada madre, incluso un homenaje, más que del amor a su padre Edwin. John Brownlow es un personaje basado en un amigo de Dickens en la vida real que llevaba el mismo nombre: el Secretario (1849-1872) del Foundling Hospital de Londres, o hospicio para niños abandonados, establecido en 1741 por el filántropo Thomas Coram.⁸ El Brownlow real, originalmente uno de esos mismos niños, llevaba casi un cuarto de siglo dedicado a dotar de respetabilidad social a los menores desprotegidos cuando Dickens publicó su novela, en la que Oliver es sin duda «un objeto ideal de filantropía» (Taylor 330) para su homónimo en el texto. No obstante, como añade Taylor, «la intensidad de la energía psíquica y simbólica que Mr. Brownlow le dedica a Oliver va más allá de replicar un antiguo conjunto de valores caritativos» (330). La búsqueda que Brownlow emprende de la auténtica identidad de Oliver Twist lo lleva a recuperar el apellido del padre muerto pero, sobre todo, lo lleva a recuperar el apellido de la madre anónima, que queda finalmente inscrito con todos los honores en su tumba, pese al escándalo que supone su maternidad en soltería. Laura Schattschneider subraya también la caballerosidad de Brownlow hacia Agnes Fleming, espejo de la voluntad del Brownlow real de borrar estigmas sociales en la infancia con su tarea en el Foundling Hospital: según ella señala, al sustituir el falso apellido 'Twist' con su propio respetable apellido, Brownlow le da a Oliver lo que su padre no le dio; de modo crucial, al «recuperar el pasado de Oliver», Brownlow también «rescata a Agnes del olvido» (55). Y así consigue Oliver el padre adoptivo ideal.

Sirius Black, el mal padre y el imposible rescate de Harry

Rowling no deja en manos de Sirius sino de Severus Snape la tarea caballerosa de honrar a Lily, esa otra madre muerta, tarea que Snape lleva a cabo procurando a distancia que su hijo Harry sobreviva indemne incluso hasta su propio sacrificio.⁹ En

⁷ No se trata de un orfanato propiamente dicho, como el lugar donde nace Tom Malvolio, sino de una institución victoriana pensada para alojar a los desamparados que funcionaba de hecho como una prisión para pobres. Oliver es inicialmente criado junto a otros niños en una granja regentada por una madre de acogida pero son las condiciones infrahumanas de la *workhouse*, a la que llega con pocos años, las que asociamos con su infancia. Su huida a Londres ocurre una vez pasa incluso por varios empleos a partir de los 7 años.

⁸ Aunque el hospicio o hospital ya no existe como tal, sigue muy viva la Thomas Coram Foundation for Children, dedicada a la protección de la infancia como ONG. Ver: <http://www.coram.org.uk/>.

⁹ Por supuesto, Snape odia a Harry por ser hijo de su rival amoroso, James Potter, pero sin duda le tiene también afecto por ser hijo de Lily. Y, aunque dada su arisca personalidad y su condición

cuanto a James Potter, si bien no cabe duda de que su conducta hacia Lily es impecable, totalmente distinta de la Edwin hacia Agnes, Rowling no juzga necesario rendirle ningún homenaje póstumo. Su sacrificio no deja, de hecho, ningún legado, ni personal ni mágico siendo, paradójicamente, Voldemort en lugar de Sirius quien lo alaba. Aún en forma de mero parásito alojado en el cráneo acomodaticio del Profesor Quirrell, Voldemort le revela a Harry un importante dato: James, a quien asesinó en primer lugar, «luchó con coraje...» (*Cámara secreta* 213, elipsis original). El peculiar comentario que Voldemort ofrece a continuación —«pero no era necesario que tu madre muriera... solo trataba de protegerte...» (213, elipsis originales)— es señal de la postura confusa, incoherente e incluso sexista de Rowling. Al parecer, el padre tenía que morir protegiendo a su familia como parte de su rol patriarcal, sin embargo el sacrificio de la madre es voluntario, una elección y no una obligación. La muerte de James no es, por consiguiente, un auténtico sacrificio ya que no tiene otra opción, mientras que la decisión altruista que toma Lily la convierte en heroína. Hay que preguntarse, sin embargo, qué clase de madre habría dejado que Voldemort asesinara a su bebé con tal de sobrevivir.

Volviendo a Sirius y a Brownlow, hay que señalar que la nota central en la caracterización de Sirius es el énfasis en los rasgos negativos de su personalidad y experiencias vitales. Totalmente opuesto a la figura del sosegado ‘anciano caballero’ que encarna Brownlow, Sirius es más bien ese joven, atractivo «tío amante de la diversión» (Stypczynski 104) cuya compañía todo niño adora. El joven Sirius, sin embargo y tal como Rowling se encarga de repetir con frecuencia, es también impulsivo y, según la lógica de la serie, un hombre irresponsable; la elección que James hace de Sirius como padrino de Harry se presenta por ello como imprudente.

Cuando Harry oye hablar por primera vez de Black este es un proscrito buscado por la ley y un paria social. En *El prisionero de Azkabán*, Harry escucha a escondidas por accidente una conversación entre Madame Rosmerta, la profesora McGonagall y Hagrid en la que recuerdan a James y Sirius como amigos inseparables, casi hermanos. El problema, según McGonagall, es que estos muchachos «excepcionalmente inteligentes» eran también los «Líderes de su pequeña banda. (...) un par de alborotadores» (152). Ya en la edad adulta, James escoge a Sirius para ser su padrino de boda y, como he señalado, el padrino de Harry (se supone que de acuerdo con Lily). Más allá del error de confiar en Sirius como protector de Harry, según la opinión pública del mundo de los magos James comete además el error trágico de confiar en Black como ‘guardasecreto’ una vez los Potter pasan a la clandestinidad, ya que Sirius es quien comunica su escondite a Voldemort. Ni siquiera la revelación de que otro amigo de James, Pettigrew, fue quien traicionó a los Potter —y quien hizo caer a Sirius en la encerrona por la cual acabó en Azkabán acusado de lanzar un ataque terrorista contra *muggles*— despeja del todo la impresión negativa que Rowling conjura contra Black. Prueba de ello es que la académica Amy Green determina que «la incapacidad de Sirius de reflexionar sobre las ramificaciones de sus acciones es lo que precipita la muerte de James y Lily» (94), olvidando que el implacable Voldemort es el principal culpable y su esbirro Pettigrew el verdadero traidor.

La propia Green concede (en tono sumamente condescendiente) que, en vista de su «largo encarcelamiento y de su atrofiado desarrollo emocional» (97), Sirius requiere «la guía e intervención de un adulto *lo mismo que cualquier adolescente con*

de doble agente es difícil imaginar a Snape como padre adoptivo de Harry (los profesores de Hogwarts parecen, además, ser célibes carentes de familias), Rowling impide que su vínculo se desarrolle tras la derrota de Voldemort al hacer que Snape caiga víctima de otra cruel muerte pensada para aislar al chico de toda presencia adulta masculina. Los casos de Albus Dumbledore y de Remus Lupin son similares.

problemas, si bien esa ayuda no llega» (98, énfasis añadido). Se aprueba así implícitamente la decisión de Rowling de privar a Black de cualquier apoyo y se exonera a la comunidad de magos de esta grave omisión. De modo parecido a Green, Marta Ansón presenta a Sirius como un marginado desde la infancia, por razones que tienen que ver tanto con su familia como, en su opinión, con la complicada personalidad de Black. Sirius, hay que recordar, se rebela contra su aristocrática familia a la temprana edad de 16 años (refugiándose en casa de los comprensivos padres de James) por razones muy respetables, ya que los Black apoyan a Voldemort. Sin alabar este acto de valentía, Ansón retrata a Sirius como «un desclasado que nunca llega a encajar», un hombre «de una elegancia relajada, porte aristocrático y educación exquisita» pero también «altivo» y «arrogante». La autora concede que Black tuvo una infancia desgraciada en una casa que «era seguramente una prisión de oro para un niño no querido y maltratado por unos padres agresivos», pero afirma, sin mencionar el impacto del encierro en Azkabán, que la infelicidad y rebeldía iniciales se transforman «con los años en irritación, amargura y despecho». Según ella, «El deterioro físico que sufre Sirius Black (...) no es más que un reflejo de la decadencia psicológica y anímica del personaje» (todas las citas 66). De modo similar y leyendo *Harry Potter* básicamente como ficción gótica, Gruss comenta que su muerte es parte de «la lógica de las convenciones del género»; Black otonoeece al igual que muchos otros personajes góticos porque es incapaz de «reconciliarse con su entorno familiar» y porque fracasa al «enfrentarse de pleno con su pasado» (44). Todo ello una muestra más de la negativa general por parte de la crítica de *Harry Potter* a mostrar compasión por el desgraciado Black.

Pese al tono laico de la serie (en la que predomina la magia pero no hay una religión y menos una iglesia oficial), Rowling le da a Sirius el título de ‘padrino’ de Harry. En principio, los deberes básicos de un padrino incluyen hacerse responsable de que el niño reciba una educación religiosa, tal como se afirma durante el bautismo.¹⁰ Esta obligación, no obstante, choca con la ausencia de cualquier referencia a las inclinaciones religiosas de Harry, si es que las tiene, y aún más con el contexto de su educación mágica.¹¹ Podría afirmarse, así pues, que como padrino Sirius es más bien el guardián legal de Harry en ausencia por fallecimiento de sus padres. La confusión posterior al asesinato de la pareja y al encarcelamiento del propio Sirius hace que Dumbledore infrinja impunemente los derechos de Black como guardián nombrado por los Potter. Es Dumbledore quien toma la peculiar decisión de dejar a Harry en manos de su reacia tía Petunia, siguiendo la ideología matriarcal que defiende Rowling según la cual la sangre mágica que esta mujer comparte con su hermana Lily protegerá a Harry en su infancia. Con esta excusa tan poco convincente se le dice al lector que una madre adoptiva (Petunia) es, por muy terrible que sea, preferible a un padre adoptivo (Sirius); también que el vínculo de sangre maternal pasa por encima del vínculo emocional paternal y, por añadido, de los derechos legales de Black.¹²

¹⁰ Según la definición de *Oxford Dictionaries*, que he preferido usar en lugar de la acepción católica de la misma figura. Ver: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/godparent?q=godparent>

¹¹ Rowling ha explicado que el bautizo de Harry fue un evento organizado a toda prisa ya que Voldemort estaba al acecho y ni siquiera hubo tiempo de buscar una madrina. Ver la transcripción de la sesión abierta al público que la autora mantuvo en el Edinburgh Book Festival de 2004, <http://www.accio-quote.org/articles/2004/0804-ebf.htm>.

¹² El hecho de que Sirius sea soltero también juega en su contra, aunque no sea obstáculo para el victoriano Dickens en el caso de Brownlow. Según Rowling, en el momento de su detención Sirius «estaba demasiado ocupado siendo un rebelde como para casarse» (ver <http://www.accio->

Mostrando un poco más de simpatía que la media de la crítica, Bethany Barratt argumenta que «Pese a que Sirius es lo más parecido a un padre para Harry, y pese a que generalmente le ofrece buenos consejos, Harry los ignora porque conoce las fechorías de Sirius y James en la escuela, algo que socava muy seriamente la autoridad de Sirius» (23). Cuando en *La Orden del Fénix* el ya adolescente Harry accede casualmente a los recuerdos que Snape guarda del acoso sufrido por parte de James y su banda esta fea realidad cambia radicalmente su percepción de su padre y sus amigos. Al echarle Harry en cara a Sirius y a Remus su conducta vejatoria, la reacción de ellos es claramente inapropiada, al rozar incluso la socarronería. Ambos intentan justificarse aduciendo que solo tenían 15 años (los que tiene Harry), que el atractivo James odiaba las Artes Oscuras personificadas por el ridículo Snape, que Potter lo acosaba por impresionar a Lily... Sirius reconoce que está lejos de sentirse orgulloso de su conducta juvenil y acepta que él y James a veces eran «pequeños gilipollas arrogantes» e «idiotas» (590), pero esto no le basta a Harry (ni al lector). El chico pone fin a la conversación al declarar que «nunca imaginé que sentiría pena por Snape» (590) al tiempo que su confianza y admiración por Sirius se evaporan, llegando así al punto que la autora persigue. Y es que la propia Rowling encuentra muy poco que admirar en Sirius. Black está «un poco al límite (...), es un poco un bala perdida» y tiene «algunos defectos evidentes»; se trata, en suma, de «un caso de desarrollo atrofiado», como puede verse, señala Rowling, por el hecho de que Sirius desea de Harry que sea su amigo cuando «lo que Harry ansía es un padre». Sirius, Rowling sentencia, «no estaba equipado para darle eso» (todas las citas en Anelli y Spartz en línea). En la misma entrevista Rowling explica que Sirius «quedó totalmente trastornado tras la muerte de James», sugiriendo de este modo que años antes de su huida de Azkabán Black ya sufría un claro desequilibrio o 'trastorno' mental (que además lo habría incapacitado como guardián legal de Harry).

Rowling de hecho usa a Hermione y a Molly Weasley como sus delegadas en el texto con la función de separar a Harry progresivamente de Sirius y de culpar a Black por su propia muerte. El papel de Molly consiste en convencer al lector de que Sirius «no está pensando en los intereses de Harry —tal como una figura paternal debería hacer» (Behr 118). En *Oliver Twist* John Brownlow reconoce abiertamente que le importa Oliver porque aún ama a su padre Edwin y, sin dudarlo, Dickens convierte ese sentimiento en la base de su paternidad adoptiva. En cambio a lo largo de *La Orden del Fénix* el amor que Sirius siente por Harry se presenta como una patología basada en la identificación enfermiza que Black hace de su amigo fallecido con su huérfano.

Una crucial disputa en esta quinta novela la concede a Molly autoridad sobre Sirius y sirve para dar el primer paso hacia la justificación de la eliminación de Black. Sirius exige que Harry sea informado de todos los detalles sobre el regreso de Voldemort, ya que lo considera lo bastante maduro; Molly rechaza cualquier revelación aduciendo lo contrario: que Harry es aún un niño. Olvidando que Black es el padrino de Harry, Molly le grita: «¡No es cosa tuya decidir qué es bueno para Harry!» El altercado sube de tono con ambos contendientes mostrándose en desacuerdo sobre la madurez de Harry. Es entonces cuando Molly ataca el punto débil de Sirius:

quote.org/themes/sirius.htm). Numerosos ejemplos de 'slash fiction' emparejan a Sirius con Remus Lupin, sin embargo, tal como apunta MacDonald (29, 30), mientras que la 'fan fiction' da rienda suelta al erotismo gay la homosexualidad está ausente de la saga. En todo caso, mientras que Rowling sí sacó del armario a Dumbledore de manera controvertida y una vez publicada la serie completa, no se conocen comentarios similares de la autora sobre Sirius. Hay que suponer que el atractivo Sirius carece de novia sencillamente porque esto es parte de su caracterización adultescente e inmadura.

‘¡No es James, Sirius!’
 ‘Tengo muy claro quién es, gracias Molly’, dijo Sirius con frialdad.
 ‘¡Yo no estoy tan segura!’ dijo la Sra. Weasley. ‘A veces, y del modo en que hablas de él, parece que crees que has recuperado a tu mejor amigo!’
 ‘¿Y qué hay de malo en eso?’ dijo Harry.
 ‘¡Lo malo, Harry, es que no eres tu padre, por mucho que te le parezcas!’ dijo la Sra. Weasley, con su mirada aún taladrando a Sirius.

(*Orden del Fénix* 83)

Percibiendo que podría perder la batalla, Molly insiste en que habla «como alguien que toma en consideración lo que más puede beneficiar a Harry», palabras que llevan a Sirius a lanzar un contraataque:

‘No es tu hijo,’ dijo Sirius pausadamente.
 ‘Como si lo fuera,’ dijo la Sra. Weasley con fiereza. ‘¿A quién más tiene?’
 ‘¡Me tiene a mí!’
 ‘Sí,’ dijo la Sra. Weasley, torciendo el labio, ‘la cuestión es que te habrá resultado bastante difícil cuidar de él mientras estabas encerrado en Azkabán, ¿no es así?’

(*OF* 83)

La repelente pulla de Molly queda sin respuesta por parte del furioso y herido Sirius, ya que Lupin se adelanta para espetarle a la Sra. Weasley que ella no es «la única persona (...) que se preocupa por Harry» (83). En cuanto al chico aunque «se sentía conmovido por lo que ella había dicho con relación a que era como un hijo, también le incomodaba su sobreprotección. Sirius tenía razón, ya no era un niño» (83).

Pese a que parece que Molly sale derrotada, las esperanzas que Harry mantiene de abandonar a los Dursleys y «poder vivir una vida de soltero con su padrino» (Gallardo y Smith 2009, 103) son destruidas sin piedad. Este potencial vínculo masculino empieza a ser erosionado cuando Hermione sugiere que Sirius, aún perseguido por el Ministerio y por ello encerrado en su decadente casa de Grimmauld Place, se siente «muy frustrado por lo poco que puede hacer estando donde está...» (*Orden del Fénix* 335, elipsis original). La última visión que tenemos de Sirius antes de su desaparición lo presenta «con aspecto nervioso. Estaba sin afeitarse y aún sin vestir», impregnado además de «un olorillo a bebida rancia» (421). Sirius es asesinado antes de que se lo lleve su incipiente alcoholismo, mientras que Molly sobrevive para convertirse en la segunda madre de Harry (o para ser precisos, suegra) al casarse el joven con Ginny Weasley. Lamentablemente, incluso Harry acaba convencido de la incapacidad de Sirius para jugar «un papel paternal positivo» (Green 89), como puede verse cuando acepta ser el padrino del bebé de Lupin y Tonks, y se pregunta de modo totalmente injustificado si «será para Teddy un padrino tan irresponsable como Sirius Black lo fue para él» (*Reliquias de la muerte* 418).

Por si los ataques de Molly y las insinuaciones de Hermione no fueran suficientes, Rowling construye otra esperpéntica justificación para eliminar a Black, fundamentada en su mala relación con los elfos domésticos. Según Claudia Fenske, «Es importante para la interpretación de la serie completa el hecho de que Sirius muere porque es orgulloso, inhumano y trata mal a sus inferiores» (217). Este desalmado comentario se relaciona con unas palabras de Sirius en *El cáliz de fuego* durante el episodio en el que se descubre que Bartemius Crouch, un alto cargo del Ministerio de la Magia (de hecho quien condenó a Black a Azkabán) maltrata a su elfa Winky hasta el punto impensable de expulsarla con toda frialdad de su casa. Hermione, muy sensibilizada contra el bárbaro abuso del que son objeto los elfos domésticos, se muestra escandalizada, si bien Ron le quita importancia al asunto. Sirius replica entonces que «ella ha captado

mejor que tú, Ron, qué tipo de persona es Crouch. Si quieres saber de verdad cómo es un hombre, fijate bien en cómo trata a sus inferiores, no a sus iguales» (*Cáliz de fuego* 571). Este criterio se gira en contra de Black cuando, harto de los constantes insultos que recibe de su propio elfo Kreacher, Sirius pierde la paciencia y amenaza con asesinarlo, sin que realmente tenga intención alguna de perpetrar tal crimen. Hermione, quien confía en que Sirius liberará a Kreacher aunque sabe que así se pondrían en peligro los secretos de la Orden del Fénix, le recuerda a Sirius que el elfo «no está bien de la cabeza» (*Orden del Fénix* 102). Sirius se muestra de acuerdo ya que, en sus propias palabras, Kreacher lleva «solo demasiado tiempo» (102), si bien Black parece olvidar que es el mismo tiempo que él ha pasado en Azkabán. «Aunque es fastidioso y rencoroso, Kreacher se aferra con precariedad a los últimos restos de su cordura», comenta Green, «sin embargo Sirius rechaza dar la más mínima señal de compasión» (95). Podríamos parafrasear que aunque es fastidioso y rencoroso, Sirius se aferra con precariedad a los últimos restos de su cordura sin que Rowling (ni la crítica de la saga) ofrezca la más mínima señal de compasión. Es la traición maliciosa de Kreacher, quien se acaba aliando con Voldemort, la que lleva a Sirius, el padrino de Harry y la persona que más sinceramente lo ama en ese momento, a enfrentarse con la muerte; se nos pide, no obstante, que simpaticemos con el elfo en lugar de con el hombre. Si pensamos en la feliz unión entre John Brownlow y Oliver Twist en seguida vemos que esta es una petición grotesca y moralmente monstruosa.

Abel Magwitch y Sirius Black: Distintos casos de compasión

Abel Magwitch, aprender a amar al condenado

Dado que no es difícil imaginar una trama alternativa en la que Sirius sobrevive para formar parte de la vida adulta de Harry ya que, a diferencia de Dumbledore o de Snape, Black no es fundamental para Voldemort, muchos lectores se han resistido a aceptar su muerte. Para apaciguar esta resistencia Rowling ha adoptado dos estrategias: una, aclarar que ella también se ha sentido apenada; la otra, argumentar que la trama exigía su desaparición. Así pues, Rowling declaró que se había sentido muy «disgustada» y que había vertido muchas lágrimas al escribir la escena de la muerte de Black; cuando su atribulado esposo le recomendó que evitara matar a sus personajes, ella contestó: «Cuando escribes libros para niños, necesitas ser un asesino implacable». ¹³ Más tarde, agobiada por las quejas de numerosos lectores enfadados porque su personaje favorito moría en la serie, Rowling explicó que «No fue algo arbitrario (...). Creo que es más satisfactorio para el lector si el héroe tiene que proceder solo y darle demasiado apoyo hace su tarea demasiado fácil, lo siento». ¹⁴ Ambos argumentos son fácilmente refutables.

Es difícil contradecir la afirmación de Gibson y Zaidman en el sentido de que «la muerte es un tema muy importante en la literatura infantil y no debería evitarse por demasiado mórbido o demasiado doloroso» (233). Otra cosa muy distinta es que haya que ser «implacable» a la hora de eliminar a los personajes sin tener en cuenta el impacto que una muerte a destiempo pueda tener en los pequeños lectores (aunque suene exagerado, solo hay que pensar en lo que supuso la muerte de la madre de Bambi para tantos espectadores infantiles). En todo caso, no estoy argumentando que ningún personaje debería morir en *Harry Potter* sino que la muerte de Sirius Black se percibe

¹³ Véase «Rowling's Tears at Potter Book Death», BBC News Entertainment, 18 Junio 2003 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2998198.stm>.

¹⁴ Véase «Read the Full J.K. Rowling Interview», CBBC Newsround, 18 Julio 2005, http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/newsid_4690000/newsid_4690800/4690885.stm.

como altamente arbitraria. En relación con segundo razonamiento de Rowling, lo cierto es que la autora no lo aplica a los personajes menores de edad, ninguno de los cuales —ni siquiera secundarios como Luna Lovegood o Neville Longbottom— muere pese a su cercanía a Harry, ya sin mencionar a los intocables Ron o Hermione. Son específicamente los hombres adultos cercanos a Harry los que la autora decide eliminar, como he señalado. Quizás apreciando con claridad la debilidad de las justificaciones autorales, Vandana Saxena señala que «Sirius, el elegante y audaz padrino con un pasado trágico, a menudo amenaza con dejar a Harry en la sombra» (66), de ahí la conveniencia de su muerte que, además, libera a Harry de la obligación de «ser una imagen de su padre» (Saxena 126), un hombre con mayor carisma natural que su más bien tímido hijo.

Cabe la posibilidad también de leer la muerte del protector masculino tanto en la serie Harry Potter como en la novela de Charles Dickens *Grandes esperanzas*¹⁵ como un rito de paso a la edad adulta. Pip, que conoce a Magwitch cuando tiene seis años, finalmente aprende a la edad de veintitrés que este hombre es «su indeseable hada madrina masculina» (Meckier 6), la persona que lo ha convertido en un bien estante caballero.¹⁶ Es posible incluso leer al convicto huido que retrata Dickens como «la combinación tragicómica de los dos mentores de Oliver, Brownlow y Fagin, polaridades que se turnan para gobernarlo» (Meckier 22). Podemos además conectar ambas obras de Dickens a través de las muertes de Fagin (que acaba ahorcado) y de Magwitch (que muere oportunamente antes de ese final). En su visita a la celda del condenado en compañía de Brownlow, Oliver, quien apenas cuenta entonces con 12 años, fracasa en su intento de convencer al judío Fagin para que le pida al Dios cristiano perdón. Pip, por su parte, es lo bastante mayor como para comprender que la ley nunca ha estado de parte de Magwitch, quien, como huérfano paupérrimo de nacimiento, encarna el destino que Oliver habría tenido de no tropezarse con Brownlow. Para Pip las heridas que Magwitch sufre al asesinar a su archienemigo Compeyson en defensa propia no dejan de ser convenientes, ya que libran a su protector de la horca. Como afirma Raina, «la unión deseada entre Pip y Magwitch —es decir, entre un Oliver plenamente consciente (...) y un Fagin redimido» es la «apoteosis que encapsula la totalidad del desarrollo de Dickens» (126).

Magwitch y Sirius guardan relación sobre todo por cómo la subtrama de su huida de la ley complica la existencia del chico al que intentan proteger. Sus circunstancias son diferentes, pero ambos tienen en común ser parias sociales en busca de una segunda oportunidad a través de la protección que ofrecen a un niño que ven como a un hijo. Tal como Magwitch la resume, su vida antes de ser transportado a Australia transcurría «Dentro y fuera de la cárcel, dentro y fuera de la cárcel, dentro de fuera de la cárcel» (*Grandes esperanzas* 346). Mientras que a Sirius de nada le sirve su origen de clase alta para evitar ser un preso político en una sociedad anclada en la irracionalidad por miedo a Voldemort, Magwitch cae víctima de «un sistema de justicia criminal dominado por intereses de clase que favorece al villano aristócrata Compeyson» (Reid

¹⁵ Aprovecho para señalar que la novela debería llamarse *Grandes expectativas* ya que se trata de una frase hecha de la época victoriana para señalar que una persona esperaba recibir una gran herencia. También encaja con el hecho de que el protagonista tiene 'grandes expectativas' en relación con su vida.

¹⁶ Pip está convencido de que su benefactora es la demente Srta. Havisham, una rica vecina que lo invita a jugar con su vanidosa hija adoptiva Estella cuando ambos son niños. Pip acaba enamorado sin comprender que la Srta. Havisham solo pretende que Estella practique sus artes de seducción, en las que ha formado a la chica para que cumpla su venganza contra los hombres (la Srta. Havisham fue abandonada ante el altar, origen de su locura).

61), su maestro en el crimen. Detenidos ambos «por haber cometido un delito, y acusados de haber puesto en circulación dinero robado» (350), el juez sentencia al delincuente de clase alta a tan solo siete años; Magwitch, en cambio, debe cumplir el doble. Furioso, Magwitch persigue a Compeyson cuando este trata de escapar, condenándose así a un exilio perpetuo.

Sirius, condenado de por vida, es encerrado en el siniestro presidio de Azkabán. Magwitch tiene en cambio la oportunidad, una vez cumplida su condena, de empezar en Australia¹⁷ una segunda vida como «criador de ovejas, ganadero, y otras profesiones, allí en el nuevo mundo» donde, como le cuenta a Pip, le ha ido «maravillosamente bien» (317). Aunque transcurre en la década de 1830, cuando aún estaba vigente la pena de muerte para los retornados, *Grandes esperanzas* fue serializada en 1860-1, tan solo ocho años antes de que se diera por terminada la práctica de transportar condenados a Australia, tras años de esporádico uso. La novela de Dickens se puede leer como texto conservador dentro de un entorno que tendía a demonizar la figura del retornado, si bien la postura que mantiene Dickens es bastante más ambigua. La razón por la que Magwitch arriesga su vida regresando es que no le basta haber recompensado a Pip transformándolo en un caballero por su ayuda durante la persecución de Compeyson muchos años antes, sino que necesita además que el muchacho se lo reconozca (Bowlby 121). Como observa Reid, «el regreso de Magwitch altera y socava las supuestamente intocables jerarquías de diferencia» (59) entre la metrópolis y las colonias, jerarquías contra las que el autor evita no obstante manifestarse con claridad. En mi opinión, pese a que es evidente que Pip siente repugnancia por la prisión donde Magwitch agoniza y que ha «internalizado el discurso que la sociedad disciplinaria promueve» (Alber 82), la muerte de su benefactor no se presenta como un justo castigo sino como la huida final de una justicia francamente inhumana. Aunque Magwitch no llega a percatarse, inicialmente el esnob Pip siente profunda repugnancia por su benefactor pero pronto «adopta como padre al hombre que unilateralmente le convirtió en algo más que un hijo» (Bowlby 120). Este cambio positivo se produce cuando Pip comprende que Magwitch está pagando un precio demasiado alto por el simple deseo de verlo; lejos de disminuir, su afecto por el convicto aumenta al enfrentarse Pip a la muerte final de su benefactor, dándose cuenta del terrible papel que la ley juega en ésta.

La comparación entre *Grandes esperanzas* y *Frankenstein* de Mary Shelley es común entre la crítica dickensiana, que tiende a debatir si Magwitch es sin duda «un monstruo violento cuya maldad corrompe el ideal social ostensiblemente encarnado por Compeyson» (Crawford 628) o, por el contrario, una víctima de «la estructura del sistema de clase inglés en general» (628) del que se venga transformando al marginado Pip en caballero. En un famoso pasaje Pip se compara tanto con Victor Frankenstein como con su monstruo, que toma también los rasgos de Magwitch: «El estudiante imaginario perseguido por la criatura deforme que había fabricado impiamente, no era más desgraciado que yo, perseguido por la criatura que me había hecho, y que cuanto más me aparta de él con gran repulsión más me admiraba y me apreciaba» (333). No obstante, «en el mundo de Dickens el espíritu humano retiene su capacidad para hacer el bien» (Crawford 628) y Pip comprende que su benefactor ha soportado el trauma de su exilio alimentándose del recuerdo de los gestos de caridad que tuvo con él diecisiete años atrás. Del mismo modo, Rowling supone que Sirius soporta su tormento y mantiene su cordura en Azkabán porque como el mismo Black infiere «la única razón por la que no me volví loco es que sabía que era inocente. Como no era un pensamiento feliz, los Dementores no me lo podían robar...» (*Prisionero de Azkabán* 272, elipsis original). De

¹⁷ Australia fue usada entre 1788 y 1868 como colonia penal: unos 162.000 convictos fueron transportados allí por crímenes a menudo menores.

un modo u otro, Sirius sí logra ocultar el recuerdo feliz del pequeño huérfano Harry que lo alienta en su soledad. En última instancia, sin embargo, tanto Pip como Harry son incapaces de dominar la incomodidad que les causa su protector. Ya he comentado la degradación de Sirius en *La Orden del Fénix*; añado ahora que Harry no hace comentario alguno para defender a su padrino ni antes sus amigos ni ante las autoridades. Pip, ya adulto, se siente «abochornado por el hombre cuya muerte quiere simplificar, y por las expectativas sociales que los han victimizado a ambos» (Stein 112) pero decide permanecer a su lado. A diferencia de Harry, a quien no se le ocurre exigirle al Ministerio de la Magia que le otorgue a Sirius una disculpa póstuma, Pip hace todo lo que está en su mano para defender a Magwitch ante los jueces, esfuerzo que resulta ser vano solo porque Pip carece de «contactos influyentes» (Stein 106). Harry, que ocupa una posición de mucho mayor poder tanto antes y después de derrotar a Voldemort no hace nada, en cambio, por borrar la tremenda injusticia cometida contra Sirius.

Una pionera lectura psicoanalítica ofrecida por Dessner sugiere que Pip odia inconscientemente a su padre fallecido, a quien culpa de la temprana muerte de su madre y de sus hermanos pero, sobre todo, de su abandono en manos de su hermana mayor, la Sra. Gargery, una madre de acogida aún mucho peor que Petunia Dursley. Según Dessner, Pip se siente culpable de este odio secreto, sobre todo a partir del brutal ataque que sufre su hermana (por parte de un empleado), y encuentra en Magwitch a un padre que «lo amará y lo castigará, y a quien el chico también puede amar y castigar» (439), sin que realmente llegue a superar su culpa. Tal vez en castigo, y como consecuencia de la decisión suicida que Magwitch toma al retornar, Pip acaba perdiendo su estatus como caballero al retener la justicia las ganancias del convicto. La feliz posibilidad de que Pip pudiera casarse con Estella, la mujer que ama y que resulta ser la hija secreta de su benefactor (él cree que murió de niña), y así compartir su vida con un Magwitch perdonado por la justicia ni siquiera se contempla. El daño que Pip sufre es tan hondo que ni siquiera la solución sentimental¹⁸ según la cual existe al menos la posibilidad de que Estella, viuda reciente de un cruel maltratador, lo admita como pareja parece un final feliz. El propósito principal de *Grandes esperanzas* se revela así como un propósito ético y didáctico: su lección, la compasión por el condenado injustamente. También una seria advertencia sobre la imposibilidad de superar algunos traumas profundos de la vida incluso en las circunstancias más felices.

Sirius Black, sin compasión

Rowling sí le permite a Harry llegar a ser un feliz padre y esposo, rodeado de hijos cuyos nombres compuestos sirven para resucitar simbólicamente a los protectores desaparecidos: James Sirius y Albus Severus. Esta felicidad adulta es posible en parte porque el retorno de Sirius no daña a Harry del modo rotundo en que el retorno de Magwitch daña a Pip, en tanto que Rowling minimiza el impacto que la muerte de Black tiene en la mente de su protegido (lo mismo se puede decir del horrendo enfrentamiento con Voldemort). Dickens, pese a su tono ambiguo, siente clara inquina contra el sistema social y judicial que condena a hombres como Magwitch desde su nacimiento, razón por la cual el esnob Pip debe aprender con gran coste personal a ser un hombre compasivo, lección dirigida también al lector. Rowling, en cambio, no nos enseña compasión, ya que desdeña condenar al sistema judicial que destruye la vida de Sirius y que causa su muerte, ni que sea indirectamente.

¹⁸ La novela acababa originalmente con Pip y Estella emprendiendo caminos distintos pero Dickens cedió a la presión y aceptó la sugerencia de un segundo final, esta vez feliz, hecha por su amigo novelista Edward Bulwer-Lytton.

Sirius fue enviado a Azkabán «sin un juicio» (*Cáliz de fuego* 572) por Barty Crouch sénior, jefe del Departamento de Aplicación de la Ley Mágica, que ni siquiera es seguidor de Voldemort. El abuso de poder que arruina la vida de Sirius es, así pues, ingrediente habitual de la política orwelliana del mundo de los magos, si bien Black concede que fue condenado en tiempos confusos debidos al primer intento de Voldemort de hacerse con el poder. Muchos magos y brujas pasaron a ser entonces presos políticos; como Sirius explica, «Crouch luchó contra la violencia con violencia, y autorizó el uso de Maleficios Imperdonables contra los sospechosos» (*Cáliz de fuego* 572), es decir, de tortura. Según Katz concluye, «cuando la autoridad política es el agente de la brutalidad y del terror, la inocencia deja de constituir una posibilidad para la redención o la liberación» (202). Y es que en las novelas de la serie *Harry Potter*, aduce Chevalier, «casi siempre se abusa de la ley» (406). Los horripilantes Dementores que vigilan Azkabán y que privan a los prisioneros de cualquier pensamiento feliz son prueba de que Rowling no imagina el presidio como «un lugar para la reforma» sino como un trasnochado «depósito de vicio» (406) donde todo tipo de delincuentes se mezclan al estilo de las cárceles del siglo XVIII y de modo totalmente inhumano.

La presentación de Sirius como un peligroso asesino en plena huida y el primer terrible encuentro que Harry mantiene con él recuerdan al del niño Pip con Magwitch. De ser atrapado, hay que recordar, Sirius no sería ejecutado en la horca sino sometido al ‘beso’ de los Dementores que deja a los presos, según Lupin explica, «como una cáscara vacía. Tu alma desaparece para siempre... perdida» (*Prisionero de Azkabán* 83, elipsis original). El motivo concreto que empuja a Sirius a tomar la decisión de escapar es su intuición de que Pettigrew se está acercando a Harry; su temor por la seguridad del chico le da suficiente fuerza mental para huir gracias a sus habilidades mágicas. Tras escapar, Sirius lleva una penosa existencia clandestina usando sus poderes como Animagus para sobrevivir, mayormente transformado en perro e incluso comiendo los pequeños animales que caza; sus ojos mantienen en ese período una «mirada mortecina, atormentada» (*Cáliz de fuego* 363). Rowling no presta atención alguna al problema del bienestar de Sirius mientras él lucha en la distancia durante todo un curso escolar para proteger a Harry. En *La Orden del Fénix* las consecuencias psicológicas de su cautiverio en Azkabán y de esta penosa supervivencia finalmente salen a la superficie durante la forzosa reclusión doméstica a la que Sirius se ve obligado para ocultarse del Ministerio, ya a punto de caer en manos de Voldemort.

El retrato que hace Rowling de esta fase de la vida de Sirius coincide en muchos puntos con la situación de los hombres víctimas de una condena injusta en la vida real. Lo que falta en *Harry Potter* es la compasión que el enfermo Sirius merece —y un tratamiento, sea mágico o médico. Adrian Grounds publicó en 2004 un estudio esencial para entender las consecuencias psicológicas de los errores judiciales, relacionado con los tristemente famosos casos de los ‘Cuatro de Guilford’ y los ‘Seis de Birmingham’, en prisión con cadena perpetua al ser culpados de ataques terroristas del IRA que no cometieron. En 1989, tras quince años en prisión, los ‘Cuatro de Guilford’ fueron liberados cuando la Corte de Apelaciones determinó que «habían sido sentenciados sobre la base de pruebas sin corroborar y confesiones bajo coacción» (Grounds 166); una decisión similar sirvió para liberar a los ‘Seis de Birmingham’ en 1991. Esta situación llevó a «una revisión profunda del sistema de justicia criminal inglés por parte de una Comisión Real» en 1993 (166), que resultó en la aprobación de la ‘Ley de Apelación Criminal’ (‘Criminal Appeal Act’) de 1995, ley que condujo al establecimiento de la Comisión para la Revisión de los Casos Criminales (Criminal Cases Review Commission). La CCRC, que cubre Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte (se creó una comisión propia en Escocia) «recibió cerca de 4.000 peticiones» en cinco años (167), de las cuales tres cuartas partes fueron favorables al demandante. Los ‘errores’ perpetrados al juzgar a

supuestos terroristas irlandeses generaron «el mayor catálogo de errores judiciales contemporáneos» (Walker y McCartney 191); con todo, al menos se logró establecer un mecanismo para proteger a las víctimas de la injusticia. Se hace ciertamente complicado comprender cómo todos estos acontecimientos no llamaron la atención de Rowling, dedicada ya para entonces a redactar su saga y a darle forma a Azkabán.

El estudio que Grounds realizó de un total de dieciocho hombres injustamente encarcelados, y sin un historial previo de enfermedad mental, reveló que todos habían sufrido graves daños psicológicos. «La edad media con la que entraron en prisión era veintiocho años, treinta y ocho en el momento de su liberación» (Grounds 168), cifras que coinciden aproximadamente con la estancia de Sirius en Azkabán (entre los veinticinco y los treinta y siete años). Catorce de los sujetos de Grounds experimentaron un ‘cambio de personalidad perdurable tras una experiencia catastrófica’ según etiqueta de la Clasificación de Desórdenes Mentales y de Conducta de la Organización Mundial de la Salud (World Health Organization). Grounds aduce que estos hombres sufrían, de hecho, un síndrome de estrés post-traumático, combinado con trastornos paranoides y ataques de pánico. Además, estas víctimas de la justicia sufrían de depresión y algunos abusaban «del alcohol para tratar de eliminarla» (169). Otros síntomas incluían «cambios de humor e irritabilidad» (169), fuente de problemas en una convivencia muy complicada con ellos; como muchos presos condenados a penas largas, estos hombres sentían que «psicológicamente tenían la edad con la que habían ingresado en prisión» (172). Grounds tuvo «una fuerte impresión clínica de daño irreversible que no se podía remediar sustancialmente» (174), si bien subrayó la urgente necesidad de ayudar a los hombres en cuestión a «enfrentarse a su dolor» y a lograr conseguir «un mejor nivel de comprensión de sus dificultades» (174). Sirius claramente presenta señales de este ‘daño irreparable’, aumentado por su existencia clandestina; nadie en su entorno, sin embargo, ni siquiera Harry, le ofrece ayuda. Podría argumentarse que una saga dirigida primordialmente a un público infantil y situada en un contexto en que prima la magia no tiene que ser totalmente realista en cuanto a la psicología de los personajes pero lo cierto es que una razón de su gran éxito es el gran realismo psicológico en la personalidad de Harry. Del mismo modo, no hay duda alguna en cuanto al realismo exacto en relación con la representación del estado mental de Sirius, dadas las circunstancias de su vida. Lo que aquí critico en relación con Black no es, así pues, la credibilidad de su caracterización sino la falta de compasión de la autora y cómo esta omisión voluntaria obliga a Harry a actuar en contra de lo que sería esperable en él.

La muestra más fehaciente de esta escasa compasión autoral es la inexplicable muerte que Rowling imaginó para Sirius. Gracias a la alevosía de Kreacher, Voldemort consigue atraer a varios miembros de la Orden del Fénix y al grupo de amigos de Harry al Ministerio de la Magia, donde les ha tendido una trampa. En el consiguiente enfrentamiento Sirius es alcanzado en el pecho por un maleficio lanzado por su prima Bellatrix, seguidora de Voldemort y, por cierto, presa también huida de Azkabán con sus facultades mentales visiblemente alteradas. El impacto empuja a Sirius «a través del raído velo que cuelga del arco» de un misterioso portal, cuyo único propósito parece ser tragarse a Black. Harry atisba «la mirada mezcla de miedo y sorpresa en el rostro gastado, anteriormente agraciado, de su padrino mientras este caía a través del añejo portal y desaparecía tras el velo, agitado por un momento como movido por un vendaval, para quedar a continuación quieto» (*Orden del Fénix* 710). Harry, lo mismo que muchos otros lectores, mantiene un tiempo la esperanza de que Sirius vuelva a cruzar el umbral del arco de regreso a la vida, esperanza que se revela inútil. Black reaparece brevemente en *Las reliquias de la muerte* cuando Harry tiene una visión de sus seres queridos ya fallecidos antes de enfrentarse a Voldemort y a su posible propia muerte. Harry le hace a su padrino «una pregunta infantil» (sin duda...): «¿Duele?» Sirius lo calma: «¿Morir?

En absoluto. (...) Más rápido y más fácil que quedarse dormido» (560). Es difícil determinar cuál de las dos decisiones autorales es más cuestionable: la de mostrar a Sirius tan plácidamente sin hacer comentario alguno sobre su cuerpo desaparecido, o la de asegurarle a Harry y a los jóvenes lectores que morir no duele.

Según Taub y Servaty, «las representaciones que Rowling ofrece de las experiencias de aflicción infantil y adolescente con precisas y perspicaces» (24). El adolescente Harry se «resiste activamente a analizar su dolor» (26), dando muestras en su lugar de un «patrón instrumental» (27) consistente en mantenerse activo en lugar de caer en un duelo pasivo. En su conocido ensayo «Duelo y melancolía» (1917) Freud argumentó que el duelo requiere «el veredicto real de que el objeto ya no existe»; de este modo, «el ego, enfrentándose por así decirlo a la pregunta de si compartirá su destino, es persuadido por la suma de satisfacciones narcisistas que obtiene de estar vivo de que debe cortar sus vínculos con el objeto de que ha sido abolido» (255). En otras palabras, el duelo es un proceso egoísta de supervivencia psicológica y Harry actúa con normalidad al superar la muerte de Sirius con notable celeridad.

Se pueden presentar, no obstante, dos objeciones: la primera es que un proceso de duelo bien llevado requiere ritos funerales concretos, imposibles de celebrar en el caso de Sirius dado que nunca se recupera su cadáver; la segunda es que la superación del dolor sigue un curso muy distinto cuando el niño o el adolescente son testigos de una muerte violenta, como le sucede a Harry (también, recordemos, en el caso de Dumbledore). «Como sensación somática, el dolor requiere un cuerpo por el que guardar duelo», escribe Baptist (299). Por esta misma razón, la Primera Guerra Mundial, el genocidio causado por los Nazis, las dictaduras militares de Chile y Argentina y, por supuesto, los ataques del 11 de Septiembre de 2001,¹⁹ son tan complicados de procesar a nivel personal y colectivo: «Con tantos cuerpos ausentes, se les negó a quienes perdieron a sus seres queridos el cuerpo fundamental del que ocuparse y sobre el que lamentarse, el cuerpo a través de que se solidifica la ruptura entre los vivos y los muertos» (Baptist 301). En la heptalogía de Rowling Cedric Diggory y Albus Dumbledore reciben funerales; Harry incluso entierra a Dobby con sus propias manos. En cambio nadie se hace para recordar y honrar al literalmente desaparecido Sirius. La «peculiar crueldad del no-saber, de lo incierto para siempre» (Morrissey y Davis 207) se deja desatendida, ya que no se ofrece una explicación que aclare los detalles de cómo muere Sirius una vez cruza el aciago portal. Harry sí le pregunta al fantasma residente en Hogwarts Nick Casi-Decapitado si su padrino puede volver como espectro pero tan solo obtiene la confusa opinión de que Sirius «habrá... continuado» su camino (*Orden del Fénix* 785, elipsis original), al haber aceptado la muerte, opinión sin fundamento alguno (a no ser que de modo no aclarado Nick tenga acceso a Black).

La brevedad del duelo de Harry por Sirius podría ser justificable con el argumento de que Black no es el padre del chico. Con todo, el propio Dumbledore le dice a un furioso Harry a poco de morir Black que su ira es comprensible dado que ha perdido a su madre, a su padre y a «lo más cercano a un padre que jamás has conocido» (*Orden del Fénix* 726). La ira y la pena de Harry, sin embargo, apenas duran unos pocos meses. Al principio de *El misterio del Príncipe*, Dumbledore comprueba la profundidad del dolor de Harry por Sirius, hallando, como espera, que ha disminuido perceptiblemente. El propio Harry razona que «Me di cuenta de que no me podía encerrar —o me colapsaría.

¹⁹ La notable novela de Jonathan Safran Foer, *Tan fuerte, tan cerca* (*Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005) trata del complejo duelo por el que pasa el niño Oskar, de 9 años, cuando su padre desaparece víctima de los ataques contra las Torres Gemelas de 2011. El tratamiento que Foer le da al delicado tema es mucho más realista y ajustado que el que ofrece Rowling.

Sirius no habría querido eso, ¿cierto? Igualmente, la vida es demasiado breve. (...) Yo podría ser el siguiente, ¿verdad?» (77). Dumbledore lo recompensa físicamente con «una palmadita de aprobación» en la espalda y también psicológicamente: «¡Dicho como el hijo tanto de tu padre como de tu madre y como verdadero ahijado de Sirius!» (78).

De hecho, es poco menos que un milagro que Harry consiga gestionar su dolor rodeado por los crueles Dursleys y sin ayuda, sea profesional psicológica o mágica, y en un tiempo tan breve. Hay que añadir que Harry sufre por añadido de una gran angustia mental después de saber por boca de Dumbledore que debe matar a Voldemort. Su tono animado en la escena citada no es, así pues, congruente con los descubrimientos descritos por Eth y Pynoos en su artículo pionero «Niños que son testigos del homicidio de un progenitor» («Children who witness the homicide of a parent», 1994). «Ser testigo de una muerte violenta», nos dicen, «genera una variedad particular de estrés post-traumático juvenil» (versión online sin paginación) e influye negativamente en la superación del dolor «ya que el horror que se siente en relación con el tipo de muerte perturba los pensamientos sobre el difunto». Como exponen, «en el centro del trauma se halla el recuerdo intrusivo y disfórico de haber visto la violencia en el momento en que se infligió el daño físico letal (...)». El síndrome post-traumático crece alimentado además por la idea que el progenitor murió a causa de las acciones de otra persona, en lugar de por accidente o enfermedad; este sentimiento no es incompatible con la impresión de que la víctima contribuyó a «precipitar el crimen», e incluso en algunos casos el niño llega a culparse por no haber conseguido «evitar el delito, o por haber provocado la muerte con su propia conducta». La culpabilidad y el trauma con frecuencia aceleran «la entrada prematura del adolescente en la edad adulta». Es sencillo ver que todo esto encaja con el caso de Harry quien, pese a su conducta arisca y triste, apenas tiene ni tiempo ni ocasión de desarrollar la conducta antisocial que la mayoría de adolescentes reales muestran en estos casos.

Dado que es urgente que asuma el inminente duelo con Voldemort, Rowling corta en seco el duelo de Harry por Sirius, haciéndonos creer que el chico consigna al simple recuerdo un evento horrible y traumático. La autora evita que Harry pase por la depresión que Pip pasa en *Grandes esperanzas* tras morir Magwitch pero evita también así el proceso por el cual su protagonista debería haber mostrado compasión por su padrino, hasta el punto de exigir un funeral público y un acto de desagravio por parte del Ministerio. Son, en cambio los lectores, jóvenes y no tan jóvenes, quienes llevan el peso tanto de la compasión como del duelo mal cerrado. Hay, en suma, una seria divergencia entre el breve proceso de duelo intradiegetico y el largo duelo extradiegetico que no hemos resuelto los lectores. Obviamente, los personajes no son personas y puede parecer incluso exagerado hablar de duelo en este caso, si bien lo cierto es que los lectores sí sufrimos su pérdida, sobre todo cuando esta queda mal justificada en términos narrativos, tal como sucede con Sirius. Claramente, como observan Markell y Markell,

los lectores pueden sentirse dolidos y confundidos por la pérdida de Sirius. Se trata de un personaje complicado que es al mismo tiempo cariñoso y rabioso. Como Harry, los lectores pueden sentir que nunca comprenderán a Sirius y por ello su pena se ve complicada por su impresión de que su temprana muerte es injusta. (60)

Conclusiones: el largo duelo por Sirius Black

El análisis ofrecido aquí de los caracterización Dickensiana de Sirius y de su desconcertante muerte han tenido como objeto señalar que Rowling trata de modo arbitrario y poco compasivo no solo a su personaje sino sobre todo a sus lectores, sin

preocuparse por el duelo que pasamos en relación con Black (en especial los más jóvenes). Además de llamar la atención sobre la eliminación de todos los protectores masculinos adultos de la vida del joven Harry, cuestión que me parece tener una clara raíz andrófoba, las principales objeciones que he presentado aquí contra el modo en que Rowling elimina a Sirius Black se refieren, en primer lugar, a su muerte innecesaria; en segundo «a la falta de resolución» para las personas que sufren el duelo «que acompaña a la ausencia del cuerpo» (Tanner 224) en vista de la extraña desaparición de Black; y en tercer lugar, a su falta de compasión manifestada en el hecho que no ofrece un funeral para consolar a Harry y, sobre todo, a los lectores.

En relación con los modelos dickensianos en los que Rowling podría haberse fijado, la feliz relación paterno-filial entre John Brownlow y Oliver demuestra que la autora podría haberse decantado por imitar este precedente literario y hacer que Harry fuera igualmente feliz con Sirius, quien habría sido un formidable apoyo en el tramo final de su lucha con Voldemort y en su vida adulta. Si a esto objetamos que el declive psicológico de Sirius lo inhabilita para adoptar a Harry lo mismo que el pasado criminal de Magwitch hace que sea una figura paternal de la que Pip se avergüenza, entonces nos convertimos en cómplices del inaceptable trato que Rowling le da a Black como víctima (masculina) de los desmanes de la justicia (patriarcal). Mientras Dickens nos enseña a sentir compasión por personajes como Magwitch a través de Pip, Rowling insiste en culpar a Sirius por su triste vida e incluso por su peregrina muerte, sin darse cuenta al parecer de que Harry, además, queda caracterizado como una persona fría, que incluso llega a tener un recuerdo ambiguo de su padrino.

Finalmente, Rowling se muestra especialmente irresponsable al no incluir en la serie alguna escena en la que Harry exige que se corrija la victimización personal y política que sufre Sirius,²⁰ especialmente si tenemos en cuenta (como comprende cualquier lector infantil) que el único objetivo de la vida de Black es querer y ayudar a Harry. Ningún lector que simpatice o que se identifique con Harry, y que valore la enorme generosidad de Sirius—de la que la propia Rowling lo dota —puede aceptar sin más la torpe manipulación por la cual se lo presenta como un hombre degradado y aún menos su gratuita, insensata muerte. La decisión que Rowling tomó de defender el papel del autor de ficción infantil como ‘asesino implacable’, en conclusión, no solo oculta una latente androfobia que niega el derecho de los hombres a aportar compañía sólida y estable a los niños sino que también se despreocupa de las reacciones emocionales de sus lectores. Estos son los límites de su famosa saga y también de su sensibilidad como autora.

Obras citadas

Alber, Jan. 2007. The Internalization of the Prison in *Great Expectations*. *Narrating the Prison: Role and Representation in Charles Dickens' Novels, Twentieth-Century Fiction, and Film*. Cambria Press, 81-108.

²⁰ Como lectora adulta española muy sensibilizada ante los horrores sufridos por los presos políticos durante el régimen dictatorial de Francisco Franco (1939-1975) y ante el destino sufrido por los muchos ajusticiados durante la Guerra Civil aún ausentes—cruelmente ‘desaparecidos’ por sus asesinos, con el poeta Federico García Lorca entre las víctimas—me siento escandalizada y exasperada por cómo Rowling evita enseñarle a los niños lectores que hay que ofrecerles justicia a aquellos cuyas vidas han sido arruinadas de modo arbitrario. Hay que honrar a los desaparecidos e intentar así cerrar el duelo. Esta ha sido en el fondo mi motivación principal para escribir este artículo, sea legítima o no como motivación académica.

- Anelli, Melissa y Emerson Spartz. 16 Julio 2005. The Leaky Cauldron and MuggleNet Interview Joanne Kathleen Rowling: Part Two. *The Leaky Cauldron*. http://www.accio-quote.org/articles/2005/0705-tlc_mugglenet-anelli-2.htm.
- Ansón Balmaseda, Marta. Marzo/Abril 2008. El espejo del héroe: Sirius Black. *Harry Potter en calzoncillos* (número monográfico). *Educación y biblioteca revista mensual de documentación y recursos didácticos* 164: 65-67.
- Baptist, Karen Wilson. Noviembre 2010. Diaspora: Death without a Landscape. *Mortalit*, 15.4: 294-307.
- Barratt, Bethany. 2009. *The Politics of Harry Potter*. Palgrave Macmillan.
- Behr, Kate. Invierno 2005. 'Same-as-Difference:' Narrative Transformations and Intersecting Cultures in *Harry Potter*. *Journal of Narrative Theory* 35.1: 112-32.
- Bowlby, Rachel. 2013. A Tale of Two Parents: Charles Dickens's *Great Expectations*. *A Child of One's Own: Parental Stories*. Oxford UP, 115-132.
- Cani, Isabelle. Noviembre 2006, Lily et James Potter, ou les visages morcelés de l'unité perdue. *Belphegor*, VI.1. http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no1/articles/06_01_cani_potter_fr.html.
- Chevalier, Noel. Septiembre 2005. The Liberty Tree and the Whomping Willow: Political Justice, Magical Science and Harry Potter. *Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature* 29.3: 397-415.
- Couégnas, Daniel ed. Noviembre 2006. *Seconds rôles et comparses* (número monográfico). *Belphegor* VI.1. http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no1/fr/main_fr.html.
- Crawford, Iain. Otoño 1988. Pip and the Monster: The Joys of Bondage. *SEL: Studies in English Literature 1500-1900* 28.4: 625-648.
- Dessner, Lawrence Jay. Mayo 1976. *Great Expectations*: 'The Ghost of a Man's Own Father'. *PMLA* 91.3: 436-449.
- Dickens, Charles. 1996. *Great Expectations* (1860-61). Penguin.
- _____. 2003. *Oliver Twist* (1837-39). Penguin.
- Eth, Spencer y Robert Pynoos. Noviembre 1994. Children Who Witness the Homicide of a Parent. *Psychiatry*, 57.4: ProQuest versión online sin paginación (paginación original 287-306).
- Fenske, Claudia. 2008. *Muggles, Monsters and Magicians: A Literary Analysis of the Harry Potter Series*. Peter Lang.
- Foer, Jonathan Safran. 2005. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Houghton Mifflin.
- Freud, Sigmund. 1986. Mourning and Melancholia. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 14), James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey, Alan Tyson y Angela Richards, eds. The Hogarth Press, 1986. 243-258.
- Gallardo C., Ximena y C. Jason Smith. 2009. Happily Ever After: Harry Potter and the Quest for the Domestic. *Reading Harry Potter Again: New Critical Essays*, Giselle L. Anatol, ed. Praeger, 2009. 91-108.
- Gibson, Lois Rauch y Laura M. Zaidman. Invierno 1991. Death in Children's Literature: Taboo or Not Taboo? *Children's Literature Association Quarterly* 16.4: 232-234.
- Green, Amy M. Invierno 2008. Interior/Exterior in the *Harry Potter* Series: Duality Expressed in Sirius Black and Remus Lupin. *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 44.1: 87-108.
- Grimes, Katherine M. 2002. Harry Potter: Fairy Tale Prince, Real Boy and Archetypal Hero. *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*, Lana Whited, ed. University of Missouri Press, 89-123.
- Grounds, Adrian. 2004. Psychological Consequences of Wrongful Conviction and Imprisonment. *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice* 46.2: 165-182.

- Gruss, Susanne. 2011. The Diffusion of Gothic Conventions in *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003-2007). *Heroism in the Harry Potter Series*, Katrin Berndt y Lena Steveker, eds. Ashgate, 39-54.
- Heilman, Elizabeth E. y Trevor Donaldson. 2008. From Sexist to (sort-of) Feminist: Representations of Gender in the *Harry Potter* Series. *Critical Perspectives on Harry Potter*, Elizabeth E. Heilman, ed. Routledge. 139-161.
- Katz, Maureen. Otoño 2003. Prisoners of Azkaban: Understanding Intergenerational Transmission of Trauma Due to War and State Terror (With Help from *Harry Potter*). *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society* 8.2: 200-207.
- MacDonald, Marianne. Enero/Febrero 2006. *Harry Potter* and the Fan Fiction Phenomenon. *Gay & Lesbian Review Worldwide* 13.1: 28-30.
- Markell, Kathryn A. y Marc A. Markell. 2008. *The Children who Lived: Using Harry Potter and Other Fictional Characters to Help Grieving Children and Adolescents*. Routledge.
- Meckier, Jerome. 2002. *Dickens's Great Expectations: Misnar's Pavilion versus Cinderella*. University of Kentucky Press.
- Morrissey, Belinda y Kristen Davis. Septiembre 2007. Trace Evidence: The Uncertainty of the Real. *Cultural Studies Review*, 13.2: 205-216.
- Pharr, Mary. 2011. A Paradox: The *Harry Potter* Series as Both Epic and Postmodern. *Heroism in the Harry Potter Series*, Katrin Berndt y Lena Steveker, eds. Ashgate, 9-24.
- Raina, Badri. 1986. *Dickens and the Dialectic of Growth*. University of Wisconsin Press.
- Reid, Kirsty. 2004. Exile, Empire and the Convict Diaspora: The Return of Magwitch. *Creativity in Exile*, Michael Hanne, ed. Rodopi, 57-70.
- Rowling, J.K. 2007. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Bloomsbury.
- _____. 2005. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Bloomsbury.
- _____. 2003. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Bloomsbury.
- _____. 2000. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Bloomsbury.
- _____. 2003. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Bloomsbury.
- _____. 1999. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Bloomsbury.
- _____. 1998. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Bloomsbury.
- _____. 1997. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Bloomsbury.
- Saxena, Vandana. *The Subversive Harry Potter: Adolescent Rebellion and Containment in the J.K. Rowling Novels*. McFarland, 2012.
- Schattschneider, Laura. Primavera 2001. Mr. Brownlow's Interest in *Oliver Twist*. *Journal of Victorian Culture* 6.1 : 46-60.
- Stein, Robert A. Invierno 1988. Pip's Poisoning Magwitch, Supposedly: The Historical Context and Its Implications for Pip's Guilt and Shame. *Philological Quarterly* 67.1: 103-116.
- Stypczynski, Brent A. 2013. *The Modern Literary Werewolf: A Critical Study of the Mutable Motif*. McFarland.
- Tanner, Laura E. 2006. *Lost Bodies: Inhabiting the Borders of Life and Death*. Cornell UP.
- Taub, Deborah J. y Heather L. Servaty. 2003. Controversial Content in Children's Literature: Is *Harry Potter* Harmful to Children? *Harry Potter's World: Multidisciplinary Critical Perspectives*, Elizabeth E. Heilman, ed. Routledge, 53-72.
- Taylor, Jenny Bourne. Diciembre 2001. 'Received, a Blank Child:' John Brownlow, Charles Dickens, and the London Foundling Hospital-Archives and Fictions. *Nineteenth-Century Literature* 56.3: 293-363.
- Tosenberger, Catherine. 2011. Homosexuality at the Online Hogwarts: *Harry Potter* Slash Fanfiction. *Over the Rainbow: Queer Children's and Young Adult Literature*. Eds. Michelle A. Abate y Kenneth B. Kidd. University of Michigan Press, 354-378.

- Walker, Clive y Carole McCartney. 2010. Criminal Justice and Miscarriages of Justice in England and Wales. *Wrongful Conviction: International Perspectives on Miscarriages of Justice*, C. R. Huff y Martin Killias, eds. Temple UP, 183-212.
- Washick, James. 2009. Oliver Twisted: The Origins of Lord Voldemort in the Dickensian Orphan. *Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature* 13. <http://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/165/164>.
- Weaver, Roslyn y Kimberley McMahon-Coleman. 2012. *Harry Potter* and the Myriad Mothers: The Maternal Figure as Lioness, Witch and Wardrobe. *J.K. Rowling: Harry Potter*, Cynthia Hallett y Peggy J. Huey, eds. Palgrave Macmillan, 149-162.

Capítulo 6. El malestar de Ulises: la crisis de la masculinidad tras la Segunda Guerra Mundial en la obra de Melvyn Bragg

Postmemoria, motivación personal y patriarcado

El primer texto narrativo importante que trata el tema del regreso del soldado a casa es, por supuesto, la *Odisea* de Homero. Una vez que Odiseo (Ὀδυσσεύς en griego; Vlixes o Ulises en latín) llega a las costas de su amada Ítaca después de una ausencia de veinte años, el poema se centra en su lucha por recuperar su lugar como cabeza de su propia casa patriarcal frente a la amenaza de usurpación que representan los pretendientes de su supuesta viuda Penélope. Odiseo supera brillantemente esta prueba final de hombría y pronto reclama su autoridad como esposo, padre y amo patriarcal. Al parecer, la vida familiar se reanuda sin reparos en el palacio real de Ítaca. Muy diferente es el enfoque de una reunión familiar similar retratada en la novela de Melvyn Bragg *The Soldier's Return* (1999) y su secuela *A Son of War* (2001), los dos primeros volúmenes de un cuarteto semiautobiográfico que también incluye *Crossing the Lines* (2003) y *Remember Me...* (2008). En los dos primeros libros, injustamente ignorados pero bien elaborados y sutilmente influenciados por D.H. Lawrence, Bragg narra la odisea moderna del veterano inglés de la Segunda Guerra Mundial Sam Richardson, centrándose en sus dificultades para adaptarse a la vida civil después de haber estado destinado durante cuatro años (1942-1946) en el norte de África, India y Birmania.¹

«La paz y la guerra son estados antitéticos», escribe Bernard Bergonzi. «Sin embargo, los años inmediatamente posteriores a la guerra, que coincidieron con el período en el poder del Gobierno Laborista de 1945 a 1951, continuaron en muchos sentidos la atmósfera de los tiempos de guerra» (81). El tema del veterano que regresa fue dejado de lado en la ficción británica por varias razones. Una fue la prolongada atmósfera bélica que menciona Bergonzi. Otra, el consejo dado a los ex soldados por el ejército británico y el Gobierno para que siguieran adelante y trataran de olvidar sus peores experiencias en la guerra. Los civiles también querían dar la espalda a su propia y desgarradora experiencia en el frente doméstico y no estaban dispuestos a escuchar historias de batallas contadas por hombres con poco interés en corresponder. Y lo que es más importante, pronto surgió la necesidad urgente de hacer frente a la Guerra Fría (1945-1989) y a la amenaza de una guerra nuclear, silenciando aún más al veterano de la Segunda Guerra Mundial.

El volumen de Mark Rawlinson de 1999, *British Writing of the Second World War*, no hace referencia a la figura del veterano retornado, pero para esa fecha ya había comenzado un nuevo ciclo de interés por el soldado desmovilizado. Coincidiendo con el quincuagésimo aniversario del desembarco del Día D, 6 de junio de 1944, los periodistas Tony Rennell y Barry Turner pidieron a los lectores del *Sunday Times* y de muchos

¹ El cabo Samuel Richardson, de la «Compañía D, Noveno Batallón, Regimiento de la Frontera, 17ª División de la India, 14º Ejército» (*Return* 7) luchó en el mismo Regimiento que el novelista George MacDonald Fraser, también nacido en Cumbria, y famoso por su serie *Flashman* (1969-2005). Las memorias de Fraser sobre la campaña de Birmania, *Quartered Safe Out Here: A Recollection of the War in Burma* (1993) fueron reseñadas con entusiasmo por Melvyn Bragg para el *Evening Standard*. Aunque la reseña no está disponible en línea, su respaldo se utiliza para publicitar el libro de Fraser en Amazon.co.uk (consultado en junio de 2020).

periódicos locales que les enviaran sus recuerdos sobre el final de la Segunda Guerra Mundial. «De repente», escriben en su prefacio a la edición de 2014 de su bien recibido volumen *When Daddy Came Home: How Family Life Changed Forever in 1945* (1995), «esos días de desmovilización, ese regreso a la vida civil tan a menudo pasado por alto por los historiadores al centrarse en la política a expensas de la gente, cobraron vida por primera vez: la alegría y la tristeza, el placer y el dolor, la esperanza y la desesperación» (posición 152-154). Bragg, nacido en 1939, se inspiró para escribir *The Soldier's Return* en la pérdida de su padre en 1995, el mismo año en que se publicó el volumen de Rennell y Turner y el quincuagésimo aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial. El autor explica que

Después de la muerte de mi padre, comprendí que las heridas de esa guerra, aunque en mi caso no eran tan dramáticas o globalmente significativas como las experiencias de otros, eran sin embargo heridas, nuestras heridas. El dolor era nuestro dolor, y estaba totalmente listo para ser ficcionalizado a través de la conducta cotidiana de vidas «ordinarias» que, sin embargo, como todas las vidas ordinarias, estaban llenas de acantilados y abismos que pueden igualar cualquiera de los eventos más flagrantes y espectaculares en vidas extremas. («Behind the Lines» en línea)

Cuando Bragg fue galardonado por *The Soldier's Return* con el Premio Literario WH Smith, superando a la célebre obra *Disgrace* de J.M. Coetzee, el presidente del jurado John Carey declaró que su novela «se basa en recuerdos personales, pero plantea problemas que todavía nos preocupan: la desintegración familiar, la paternidad, la naturaleza de la masculinidad» (en Books Unlimited Staff en línea). Algo más distingue a la novela de Bragg de la nueva ola de ficción británica que trata de las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, y es que solo él, entre los autores interesados en el tema, tiene recuerdos reales de infancia de esta guerra. Para D.J. Taylor «el atractivo imaginativo permanece», sin embargo, «Cuestionados sobre su motivación, los novelistas cuarentañeros que escriben sobre la guerra suelen murmurar algo sobre una mezcla de culpa y alivio por no haber tenido que luchar ellos mismos» (en línea). Natasha Alden afirma en una línea similar en *Reading Behind the Lines: Postmemory in Contemporary British War Fiction* (2014) que la generación británica sin memoria directa de la Segunda Guerra Mundial está «obsesionada por la guerra»; dado que «su conocimiento de ella es fragmentario y mítico», sienten la necesidad de «volver al material de origen histórico e investigar de nuevo su comprensión de las historias con las que crecieron» (6).

Alden aplica la definición de postmemoria de Marianne Hirsch para rastrear ciertas similitudes entre los hijos de los sobrevivientes del Holocausto y los hijos de los veteranos británicos de la Segunda Guerra Mundial. La postmemoria, explica Hirsch, «caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados» (22). Siguiendo tanto a Alden como a Hirsch, Christina Howes argumenta en el único otro estudio dedicado por ahora a las novelas de Bragg aquí analizadas que «la recreación postmemorial de Bragg emerge desde el interior de la novela familiar, lo que nos permite ver los efectos de la guerra como una fuerza histórica traumatizante dentro de la familia» (116). En su opinión, Bragg «coloca el trauma histórico con firmeza en una experiencia traumática continua de la vida misma, así como en la cotidianidad de la supervivencia» (116). De hecho, la conciencia de la experiencia extrema del trauma sufrido por los sobrevivientes del Holocausto y de la bomba atómica puede haber inhibido la expresión de la «cotidianidad de la supervivencia» en circunstancias menos traumáticas. Tratando de justificar por qué, a

pesar de haber sido un novelista con obra publicada desde 1965, le había llevado más de tres décadas abordar el tema del soldado retornado, Bragg comenta que

Tal vez una cierta timidez se había interpuesto en el camino. La historia de mi familia norteña, como la de millones de personas en este país —la mayoría, supongo— no era en la superficie la materia dramática y terrible de la guerra. No era el Holocausto. No era la bomba atómica. Estos son vistos ahora como los dos grandes marcadores de la Segunda Guerra Mundial, y borran el resto. («Behind the Lines» en línea)

En el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de la campaña de Birmania, la experiencia de combate de Sam no es profundamente traumática, particularmente en comparación con las terribles condiciones a las que los prisioneros de guerra británicos fueron sometidos por los japoneses en los campos del Lejano Oriente. Sam ciertamente siente que no puede ser el mismo hombre que era antes de la guerra, ni puede convertirse completamente en un hombre nuevo y bien adaptado sin descargarse de la angustia mental causada por algunos de sus peores recuerdos relacionados con la guerra. Sin embargo, el malestar de este nuevo Ulises surge más específicamente de la situación de posguerra en la que Sam debe vivir su masculinidad, que es muy diferente de la del héroe griego patriarcal. «Como la mayoría de los veteranos descubrirían rápidamente», escribe Childers, «el último desafío desalentador de la guerra, para aquellos lo suficientemente afortunados como para sobrevivir a ella, era volver a casa» (3). La prueba de hombría a la que se enfrenta Sam implica una dolorosa adaptación a la vida doméstica. No hay rivales a la vista, ya que Ellen se ha mantenido fiel (y Sam también), pero hay una nueva rivalidad entre el padre que regresa y el hijo de la pareja, Joe, de seis años (el alter ego de Bragg), que emerge del vínculo profundamente íntimo que madre e hijo han construido para compensar la ausencia de Sam. Este conflicto triangular se relata con frecuencia en los recuerdos de niños y niñas reunidos en los volúmenes de Rennell y Turner (1995), Summers (2008) y Allport (2009), pero es de particular importancia para los hombres que entonces eran niños. Mientras que los padres que regresaban tenían poco que decir sobre la influencia de la madre en la femineidad de las niñas durante su ausencia o más tarde, mostraban mucho resentimiento contra el vínculo entre madre e hijo, por temor a que afectara negativamente a la masculinidad del niño.

Las dos novelas de Bragg reflejan de hecho el mecanismo por el cual se refuerza la masculinidad hegemónica, un aspecto estrechamente relacionado con el regreso del veterano a casa después de la Segunda Guerra Mundial, como mostraré. La cuestión de la masculinidad hegemónica subyace en ambas novelas ya que la narrativa de Bragg documenta, lo pretenda o no el autor, cómo la paternidad garantiza la prevalencia de la masculinidad patriarcal, es decir, del modelo dominante en la masculinidad hegemónica. Como observa Laura King en su libro sobre paternidad y masculinidad en Gran Bretaña, entre 1914 y 1960, «El padre se posicionó cada vez más en el corazón de la familia, y la identidad del ‘hombre de familia’ fue celebrada y aceptada en un grado mucho mayor después de la Segunda Guerra Mundial» (15), algo que se hizo con el fin de facilitar el complicado regreso a casa del soldado «al menos a nivel discursivo» (157). El problema añadido era que, como señala Claudia Falk, «ni en el Reino Unido ni en Estados Unidos había una norma de masculinidad predominante durante el período, sino diferentes versiones de la masculinidad que ofrecían modelos de orientación a veces contradictorios» (57). Las tensiones entre «una noción asumida de la masculinidad dura e individualista» y los nuevos «conceptos domésticos de compañerismo y cooperación dentro de la familia y el lugar de trabajo» generaron mucho «malestar social y ansiedad» (57). Dentro de la familia, padres como Sam y madres como Ellen competían para imponer sus propios puntos de vista sobre la crianza de los niños.

La ciudad natal de Sam, Wigton en Cumbria (el lugar de nacimiento de Bragg y un lugar habitual en sus novelas), no le ofrece nada más que trabajos rutinarios en fábricas y una simpatía limitada por su condición de veterano; la vida familiar también parece excluirlo. En la primera novela, Bragg lleva al triángulo formado por Sam, Ellen y Joe a un punto de crisis que amenaza con disolver la unidad familiar cuando Sam decide emigrar solo a Australia, ya que Ellen se niega rotundamente a desarraigarse ella misma y a su hijo. En el último minuto posible, Sam se baja del tren, pero este aparente final feliz en realidad logra un nuevo equilibrio patriarcal por el cual Ellen es relegada a una posición subordinada, de vuelta a su papel de esposa y madre obediente. Las revistas populares que lee y toda la sociedad británica no le dejan otra opción. Esta es la misma conclusión a la que llegó Julia Summers después de entrevistar a cientos de mujeres como Ellen:

La mujer tenía mucho trabajo por delante. Suya iba a ser la responsabilidad de crear un nuevo orden hogareño a partir del desastre dejado por seis años de guerra. Tendría que ser paciente, cariñosa y amable, pero sobre todo práctica. No podría tomarse un merecido descanso ni esperar que se le quitara la carga de la responsabilidad de encima. Una esposa, que ahora tiene más de noventa años, le comentó a un vecino: «Cuando terminó la guerra, comenzó la nuestra». (20)

La lenta comprensión de Sam de la necesidad de negociar su nueva identidad de posguerra en el contexto de esta nueva guerra doméstica y en vista de la resistencia de Ellen y Joe a su gobierno da paso, por lo tanto, en la segunda novela a la restauración final de su autoridad perdida como hombre de familia y como miembro de su comunidad. Esto se logra cuando Ellen se da cuenta de que Sam se ha quedado por el bien de Joe en lugar de por el suyo propio. Al elegir cumplir con sus responsabilidades como padre, Sam reclama un poder patriarcal que Ellen no puede negarle, ya que él demuestra sus buenas cualidades como hombre al decidir apoyar a su familia. Al quedarse en Wigton, Sam gana una primera batalla importante que le permite controlar la educación de Joe y reducir la autonomía ganada por Ellen durante la guerra. Bragg apoya patentemente la actitud de Sam y, aunque simpatiza con el sufrimiento de Ellen por la pérdida gradual de control sobre su propia vida después del «segundo» regreso de Sam, su reempoderamiento patriarcal nunca se cuestiona.

De vuelta en el hogar patriarcal: cómo volver a centrarse en la familia

En cierto sentido, la trama básica de las dos novelas es la historia de cómo Sam se promete a sí mismo hacer por su hijo lo que su padre no hizo por él: proporcionarle una educación. El niño Sam tuvo la oportunidad de salir del barrio pobre de Wigton donde nació gracias a que ganó una beca para asistir a la escuela primaria. Su padre, un amargado veterano de la Primera Guerra Mundial, echó a perder esta oportunidad al afirmar (falsamente, se insinúa) que la familia no podía aportar dinero para uniformes y extras. Se da a entender que, de alguna manera, los celos del padre por la oportunidad del hijo de gozar de un futuro mejor impidieron que Sam tuviera una vida diferente y más satisfactoria. Es por eso que decide proporcionar a Joe una educación que le permita al niño elegir su propio futuro y romper con su entorno de clase trabajadora para convertirse en un hombre de clase media.

Mientras Ellen parece satisfecha con su limitada educación y empleo (tiene varios trabajos como limpiadora y ayuda a tiempo parcial en la farmacia local), Sam se da cuenta dolorosamente de sus deficiencias en el Ejército, donde conoce a militares mejor educados, en particular a su admirado amigo Alex, y se da cuenta de que «había sido encarcelado en la ignorancia. No había sabido, hasta que conoció a estos hombres,

cuánto se había perdido» (*Return* 44). El ejército se convierte en una nueva escuela para él, pero servir en el extranjero no puede compensar su falta de certificación académica, quedando así condenado a un trabajo tedioso y aburrido en una fábrica cuando en realidad Sam anhela ser maestro. Sin embargo, cuando lee un panfleto del Gobierno que describe un plan para capacitar a nuevos maestros, se da cuenta de que carece de las calificaciones escolares requeridas y que su liderazgo como cabo de una sección en el Ejército no cuenta como un mérito relevante. Como comenta el historiador británico Alan Allport en su indispensable volumen *Demobbed: Coming Home after the Second World War*:

Cuando uno mira la experiencia estadounidense de regreso a casa al final de la Segunda Guerra Mundial, y la forma en que la famosa Ley del Recluta [GI Bill] ayudó a impulsar a una generación de veteranos estadounidenses para que ingresaran en las clases medias, 1945 comienza a parecer una oportunidad perdida e irrepetible para tomar la energía concentrada y la ambición de cuatro millones de hombres y usarla para transformar el osificado orden social y económico de Gran Bretaña de mediados de siglo para mejor. (220)

Significativamente, los capítulos finales de *A Son of War* tratan de los esfuerzos de Sam para convencer a su hijo adolescente Joe de que rechace el atractivo del empleo rápido y el dinero fácil de la sociedad acomodada de la década de 1950 y siga estudiando, un camino que el inquieto niño no ha contemplado seriamente. Teniendo en cuenta el contenido autobiográfico de las novelas y la posición prominente de Bragg en el *establishment* cultural y político británico,² se puede afirmar que los esfuerzos de Sam dan fruto. Esto se confirma además en el siguiente volumen de la serie autobiográfica de Bragg, *Crossing the Lines* (2003), que narra cómo Joe gana una beca para el Wadham College de Oxford (*alma mater* de Bragg).

A continuación, examino la relación de Sam con Joe a la luz de la discusión teórica de la masculinidad hegemónica desarrollada por la socióloga australiana Raewyn Connell, una de las fundadoras de los Estudios de los Hombres, más tarde rebautizados como Estudios de las Masculinidades. Según el discípulo y colaborador de Connell, James Messerschmidt, la deconstrucción feminista de la teoría esencialista de los roles sexuales de la década de 1950 que resultó en la teorización del patriarcado «se enredó en argumentos biológicos» (2) y, en última instancia, fue abandonada en la década de 1980. Connell siguió la distinción feminista entre sexo biológico y género cultural para argumentar en su volumen pionero *Gender and Power* que, a diferencia de lo que suponía el feminismo radical, el patriarcado es «históricamente mutable» (63) porque la existencia de «múltiples feminidades y masculinidades» es «un hecho central sobre el género y la forma en que se viven sus estructuras» (63). Para reemplazar el patriarcado, Connell desarrolló la controvertida noción de masculinidad hegemónica, que no se refiere a hombres específicos o a un conjunto de rasgos conectados con los modelos dominantes de masculinidad, sino a «cómo la masculinidad hegemónica en un entorno

² Melvyn Bragg (nacido en Carlisle, Inglaterra en 1939), ennoblecido por el Primer Ministro laborista Tony Blair como Barón Bragg de Wigton en el condado de Cumbria (un título nobiliario vitalicio no hereditario) en 1998, tiene una extensa carrera en la radiodifusión, la escritura y la política. Es bien conocido como editor y presentador de *The South Bank Show* (ITV, 1978-2010), y por la serie de debates académicos *In Our Time* (1998-, BBC Radio 4). También fue rector de la Universidad de Leeds (1999-2017). Autor de más de veinte novelas hasta el momento y casi veinte volúmenes de no ficción, Bragg no es, sin embargo, un escritor que haya atraído mucha atención académica, posiblemente porque se le considera principalmente una personalidad mediática.

histórico y social determinado legitima las relaciones de género desiguales entre hombres y mujeres, masculinidad y feminidad, y entre masculinidades» (Messerschmidt 46). Así como Gramsci argumentó que el consentimiento en lugar de la fuerza es una característica central del proceso por el cual los dominados aceptan la ideología de las clases hegemónicas dominantes, Connell supuso que la masculinidad hegemónica se mantiene mediante un proceso constante de negociación del consentimiento. De esta negociación surge el cambio, por el cual surgen nuevas fronteras de género. Esto es lo que narran las dos novelas de Bragg: un ejemplo de este proceso de negociación.

El muy discutido modelo de Connell es construccionista y acepta el desempeño personal (o *performance*) del género como la base de la conducta social de género. Sin embargo, es mucho menos flexible que la teorización de Judith Butler sobre la agencia personal en torno al género en *Gender Trouble (El género en disputa, 1990)*, porque somete a los individuos a restricciones sociales más duras. De hecho, la masculinidad hegemónica está constituida por el conjunto de prácticas que limitan el libre desempeño de la masculinidad tanto como limitan el libre desempeño de la feminidad. La masculinidad se convierte en normativa a nivel local, regional y global mediante prácticas socialmente sancionadas conectadas con la masculinidad hegemónica, destinadas a subordinar a las mujeres pero, quizás aún más importante, a mantener las masculinidades alternativas en los márgenes. Esto se logra, argumentó Connell, a través de las instituciones públicas y privadas como la escuela o el mercado laboral, pero también a través de los vínculos personales en la familia o entre amigos que garantizan la continuidad de la masculinidad hegemónica. El régimen hegemónico masculinista también se publicita y se mantiene a través de manifestaciones culturales, uno de los temas que estoy planteando aquí en relación con las dos novelas de Bragg.

Connell cree, así pues, que hay un proceso constante de negociación entre y dentro de las posiciones hegemónicas y subordinadas, aunque tiende a ignorar la resistencia al poder (la falta de consentimiento) de estas posiciones subordinadas. Críticos como Robert Hanke señalan que, en cualquier caso,

Las aparentes modificaciones de la masculinidad hegemónica pueden representar algún cambio en los significados culturales de la masculinidad sin un cambio acompañante en los arreglos estructurales sociales dominantes, recuperando así la ideología patriarcal al hacerla más adaptable a las condiciones sociales contemporáneas y más capaz de acomodar fuerzas contrahegemónicas, como la ideología liberal-feminista y la política gay/lésbica. (197)

Esta es la razón por la que las críticas feministas ven con cautela, como mínimo, las crisis que resultan en cambios distintivos en la masculinidad hegemónica. Ellas están divididas entre quienes, como Lynn Segal (1990), se quejan de que la masculinidad está cambiando demasiado lentamente hacia posiciones menos patriarcales y quienes, como Abigail Solomon-Godeau, argumentan que la masculinidad perdura, como el capitalismo, en un estado permanente de crisis, de modo que «como el ave fénix —un símil apropiadamente fálico— se levanta continuamente de nuevo, reestructurada y reconstruida para su próximo giro histórico» (39).

Por otro lado, los críticos masculinos de las ideas de Connell señalan que el concepto de masculinidad hegemónica está demasiado centrado en las relaciones de poder intergénero, descuidando las estrategias mediante las cuales se asimilan los elementos de los modelos subordinados. Demetriakis Z. Demetriou, por ejemplo, sostiene que la masculinidad hegemónica actual ha incorporado aspectos de masculinidades aparentemente subordinadas, como el placer en el consumo derivado de diversas masculinidades homosexuales, porque «es su constante hibridación, su

constante apropiación de diversos elementos de diversas masculinidades lo que hace que el bloque hegemónico sea dinámico y flexible» (348). A pesar de la celebración de Demetriou de la flexibilidad de la masculinidad hegemónica, la hibridación que describe mantiene la masculinidad patriarcal (el modelo hegemónico y dominante actual)³ en el poder, lo que hace casi imposible su desmantelamiento. Su asunción de ciertos aspectos de los modelos subordinados de género es una estrategia de supervivencia, de ninguna manera una política de cambio profundo.

Connell considera la masculinidad de los hombres de clase trabajadora (como la de Sam) como un tipo de masculinidad hegemónica cómplice, es decir, como un conjunto de prácticas que contribuyen a la primacía del modelo social patriarcal de dominación jerárquica. En el esquema de Connell, los hombres de la clase trabajadora pueden ser cómplices, pero sin embargo están subordinados a los intereses de la masculinidad hegemónica controlada por las clases media y alta, ya que los hombres de estas clases gobiernan la mayoría de las instituciones del patriarcado público actual. Como aclara el sociólogo británico Jeff Hearn,

El patriarcado público debe entenderse como una combinación de elementos tanto del patriarcado (privado) como del fratricado. La forma corporativa general del patriarcado público puede ser fratricado (gobierno de hermandades), mientras que los procesos organizativos específicos pueden ser patriarcales, en términos de dominación jerárquica. Alternativamente, el patriarcado público podría entenderse como caracterizado por procesos de dominio público que son simultáneamente patriarcales (dominación jerárquica por parte de los hombres) y fratricados (dominación colectiva por parte de los hombres). (67)

Como explicó Andrew Tolson en su volumen sobre los límites de la masculinidad (1977), la separación de las esferas del trabajo y el hogar, provocada por los cambios en los patrones de empleo del capitalismo industrial de principios del siglo XIX, complicó la economía emocional de los hombres de clase media y trabajadora al hacerlos casi invisibles para sus propios hijos, dejados en casa o en la escuela principalmente en manos de las mujeres. La participación del padre en la guerra moderna como voluntario o como recluta en el siglo XX fomentó esta ausencia (como muestran claramente las novelas de Bragg). Al mismo tiempo, esta domesticidad limitada ha puesto de relieve la lealtad de los hombres al fratricado que describe Hearn, una situación que ha contribuido a aumentar la dominación jerárquica del patriarcado público a pesar del debilitamiento del patriarcado privado por parte del feminismo.

Aunque se refiere al impacto de la Segunda Guerra Mundial en la sociedad de los Estados Unidos, la tesis de Stephen Cohan de que «las instituciones de la época de la guerra sentaron las bases para la eventual absorción de los hombres de la clase trabajadora en una perspectiva de la clase media» (xiv) también tiene sentido para el Reino Unido. La diferencia entre la Segunda Guerra Mundial y las guerras anteriores es que cuando regresaron, a todos los trabajadores, ya fueran de clase baja o media, se les asignó una tarea similar como cabezas de familia y proveedores de las nuevas comodidades asociadas al consumismo de la década de 1950, un punto al que volveré

³ Messerschmidt afirma que, aunque las masculinidades hegemónicas «a veces también pueden ser dominantes o preminentes», no son hegemónicas «si no legitiman culturalmente las relaciones desiguales de género» (125). No veo, sin embargo, cómo las masculinidades dominantes pueden construirse «fuera de las relaciones de hegemonía de género» (125), lo que me sugiere que hay una superposición constante entre los modelos dominantes y hegemónicos. En nuestros tiempos ambos son patriarcales.

más adelante. La contribución de Sam a la educación y al futuro de su hijo Joe debe leerse, por tanto, no solo como un gesto de afecto entre padre e hijo, sino como un ejemplo del abandono parcial de los valores patriarcales de la clase trabajadora en favor de los de la clase media: el trabajador ya no quiere que su hijo sea un trabajador como él, a diferencia de lo que su propio padre quería, sino trascender las limitaciones de clase a través de la educación. Esta se pone a disposición de las clases trabajadoras precisamente como una forma de compensar sus sacrificios en la guerra a favor del patriarcado jerárquico.⁴

La lucha de Sam con su propio padre muestra, sin embargo, que la producción o reproducción de la masculinidad no es automática. Los padres, advierte Gerson,

presentan modelos ambiguos y contradictorios a los que los hijos responden de diversas maneras. Con el tiempo, adquieren nuevas perspectivas sobre la vida de su padre. Sus reacciones a largo plazo surgen de una serie de experiencias y lecciones personales que hacen que las enseñanzas de los padres sean cada vez menos determinantes. (48)

Un punto importante que plantea Bragg es que, a diferencia de lo que podría suponerse de la masculinidad patriarcal, la experiencia de combate no ayuda a padres e hijos a vincularse. La experiencia de combate era en la época de la Primera Guerra Mundial parte de la composición de la masculinidad hegemónica —se suponía que un hombre de verdad siempre era un guerrero entusiasta, razón por la cual las mujeres estaban excluidas del ejército, excepto en los cuerpos auxiliares—, pero sus efectos fueron tan traumáticos que en muchos casos la guerra dejó un vacío en la comprensión de los hombres de su propia masculinidad que impidió que padres e hijos se unieran. Los veteranos de la Primera Guerra Mundial no podían hablar de su experiencia bélica ni a sus padres ni a sus hijos; estos últimos no pudieron por lo tanto beneficiarse como veteranos de la Segunda Guerra Mundial de conocimientos que habrían sido valiosos para manejar su propio trauma. Así, el silencio del traumatizado veterano de la Primera Guerra Mundial, al menos hasta finales de la década de 1920, cuando aparecieron las principales novelas y memorias, permitió la reproducción de prácticamente la misma cadena de experiencias, traumas y silencios en la vida de sus hijos, especialmente en las familias de clase trabajadora con acceso limitado a la literatura relacionada con la guerra producida por las otras clases.

Dado que el malhumorado padre de Sam es un veterano de la Primera Guerra Mundial, abraza por un tiempo la esperanza secreta de que su propia experiencia de guerra finalmente los una, pero esta esperanza pronto se desvanece:

Había tantas cosas que quería preguntarle a este hombre. Se sintió mareado por una avalancha de preguntas que había ensayado tantas veces en Birmania. Buenas preguntas sobre sus experiencias en la Primera Guerra: hablar juntos de la guerra, ponerlas en común por una vez y tener algo que decirse el uno al otro. Había pensado que eso los uniría, pero incluso en su primer encuentro, poco después de su regreso, su padre no había querido hablar de nada. (*Return* 156)

⁴ La educación secundaria pública se vio muy alterada en Gran Bretaña por la Ley de Educación de 1944, o «Ley Butler», presentada al Parlamento por el Ministro de Educación conservador en el gabinete de Winston Churchill, R.A. Butler. En 1945 se promulgó una ley similar para Escocia. Las dos leyes preveían la gratuidad de la enseñanza secundaria para todos los alumnos británicos y ampliaban la edad de abandono escolar a los quince años. No todas las familias de clase trabajadora podían permitirse mantener a sus hijos en la escuela hasta esa edad, pero la ley hizo mucho para eliminar la desigualdad social.

El silencio impenetrable del padre es tan inflexible que también impide que el hijo se haga otras preguntas cruciales, como por qué Sam y su madre eran tan a menudo el blanco de su ira violenta, o por qué obstaculizó la educación de su hijo. Estas «preguntas sin respuesta» finalmente llevan a Sam a hacerse la pregunta clave: «¿cómo yo, Sam, evito terminar atrapado así como tú, padre mío?» (*Return* 157). Curiosamente, el lector, aunque no Sam, se entera de la verdadera razón de la frialdad del padre a través de un momento de intimidad en *A Son of War* entre la hermana mayor de Sam, Ruth, y Ellen. Ruth le dice a su cuñada que su padre siempre fue más duro con Sam porque no podía procesar su propio regreso a casa:

«Porque, creo, Sam fue el único con el que papá pudo desquitarse después de volver de la guerra», dijo Ruth. «Sam tendría unos cinco años. Entonces todos íbamos con prisas y mamá nunca estaba bien. Cuando tuve la edad suficiente para entenderlo, me rompió el corazón. Sam lo idolatraba. Estaba desesperado. Se esforzó mucho por complacer a mi padre. Pero nada de lo que hacía le parecía bien». (291)

La solidaridad entre los hombres fuera de la familia también es endeble, según *The Soldier's Return*, posiblemente porque mientras las mujeres suelen simpatizar con las quejas de los demás contra la injusticia de la vida, los hombres se esfuerzan por no quejarse en lugar de arriesgarse a ser tomados por hombres afeminados y débiles, es decir, por hombres marginales en el esquema de la masculinidad hegemónica. Sam no se atreve a hablar de su dolorosa experiencia en la guerra con Ellen porque es demasiado intensa; sin embargo, hablar con otros hombres no es más fácil, ya que «simplemente no hablabas de ello, excepto en privado y rara vez con aquellos que habían pasado por eso contigo. Y no se admitía nunca el dolor» (*Return* 63). Lo mismo aplica a sus derechos como veterano: «no quería pertenecer a ese grupo de ex militares que se quejaban de la falta de vivienda y de promesas de trabajo incumplidas, de falta de reconocimiento o de fondos, de la aparente preferencia dada a los que se habían quedado atrás y de la sensación de pérdida de tiempo» (*Return* 150). Estos hombres saludan a Sam «sin entusiasmo, la mayoría de ellos comentando lo bien que se veía, como si hubiera regresado de unas vacaciones» (*Return* 18). Los hombres deshonestos como el empleador de Sam se aprovechan de su resistencia silenciosa, retractándose fácilmente de las promesas hechas de mantener los trabajos para el momento en que la guerra terminaría porque, como afirma correctamente pero también cruelmente, dado que Sam se ofreció como voluntario y no era un recluta, no tiene ninguna obligación legal hacia él.

Paradójicamente, la experiencia de combate que Sam debe reprimir es uno de los episodios más gratificantes de su vida como hombre y como trabajador. Empleado por turnos en una fábrica de papel después de su regreso, Sam siente que «su trabajo ponía la comida en el plato, pero era repetitivo y agotador. (...) Se sentía un hombre más pleno en su uniforme» (*Return* 150). Tanto en Birmania como en Wigton, no es más que un engranaje de una gran maquinaria, si bien la «camisa de fuerza» del servicio militar «había liberado energías dentro de su mente» (*Return* 255) y le proporcionaba una inexplicable sensación de libertad que pierde una vez que regresa a casa. Sam, como se ha señalado, se ofreció como voluntario, lo que seguramente significa que se alistó por un sentido del deber directamente relacionado con su sentido patriarcal de la masculinidad y su patriotismo igualmente patriarcal. A Leonard, el tío y padre adoptivo de Ellen (y la figura paterna alternativa de Sam) le explica que «era lo que podía hacer mejor que cualquier cosa que hubiera hecho antes y por mucho que todos nos quejáramos y protestáramos, valió la pena, especialmente cuando vi lo que vi, lo que

hicieron los japoneses, cuando vi eso» (*Return* 153).⁵ El admirado Leonard señala deliberadamente «no habrá nada tan emocionante de nuevo, supongo, ¿verdad?» y Sam se da cuenta de que «tal vez ese era la cuestión de fondo» (*Return* 154).

Durante un tiempo después de su regreso, los deberes de Sam hacia sus hombres en Birmania pesan más que sus deberes hacia su esposa e hijo. Por esta razón, Sam piensa que la solución a su malestar es estrechar los lazos con sus antiguos compañeros de armas, convirtiendo el fratriarcado en lugar del patriarcado en su principal prioridad. Cuando Sam, transformado en un exitoso propietario de un pub, recibe la visita del coronel de su regimiento en *A Son of War*, unos seis años después de su regreso, comentan la dispersión de los antiguos camaradas y Sam insinúa que es mejor cortar estos lazos y olvidar la guerra. En la novela anterior, sin embargo, el amor de Sam parece estar reservado para los hombres que lideró en los campos de Birmania, más que para su familia: «Parecía extraño, pero en los lejanos campos de batalla abandonados de Birmania, había abierto su corazón y su mente más que en cualquier otro lugar en cualquier otro momento de su vida» (*Return* 152). Un hombre, Ian, que muere en un absurdo accidente, se convierte para Sam en la encarnación de todo ese sentimiento amoroso. Sin embargo, el triste destino de otro veterano local, Jackie, ayuda a Sam a dejar atrás su anhelo por Ian. Jackie es enviado al hospital psiquiátrico regional porque es incapaz de superar su síndrome de estrés postraumático que en ese momento no se reconoce.⁶ Cuando en *A Son of War* Jackie escapa y abandona a su familia para convertirse en un mendigo, Sam finalmente se da cuenta de que sus sentimientos deben volver a centrarse en su propia familia, no en sus antiguos compañeros de armas.

El problema es que mientras sus sentimientos por sus camaradas se basan en su igualdad como hombres fraternales, los sentimientos de Sam por su familia se basan en su autoridad patriarcal sobre la esposa y el hijo, una autoridad que su ausencia ha debilitado considerablemente. En su reseña *The Soldier's Return*, Allan Sillitoe señala que «también hay historia real en ella: muchas parejas se separaron después de la Segunda Guerra Mundial porque se encontraron completamente incompatibles» (en línea). El regreso a casa de los soldados resultó en «un aumento de más de diez veces en el número de peticiones de divorcio: en el momento más álgido de su reunión, la familia parecía estar al borde del colapso» (Allport 11). Muchas mujeres se enfrentaron solas a las penurias del frente doméstico mientras sus maridos luchaban en el campo de batalla, una situación que las obligaba a ser más independientes y que socavaba la presentación convencional del hombre como protector y proveedor. «Los hombres desmoralizados que esperaban volver a un patriarcado sin complicaciones se quejaban de que sus esposas habían perdido interés en ellos» (Allport 10, énfasis original) y muchos solicitaron el divorcio, revirtiendo las tendencias anteriores a la guerra. El divorcio, en cualquier caso, seguía siendo un tabú importante a finales de la década de 1940 y en la de 1950, y la mayoría de las parejas infelizmente reunidas permanecían

⁵ El peor incidente del que Sam es testigo, dejando de lado la muerte accidental de su amigo Ian cuando explota una granada que está manipulando, es el hallazgo de los cuerpos de un grupo de niños birmanos brutalmente bayoneteados por los japoneses.

⁶ El trastorno de estrés postraumático (TEPT o PTSD en inglés) fue diagnosticado en 1978 y reconocido en 1980 por la American Psychiatric Association en el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders III*. Se convirtió en un concepto conocido en relación principalmente con los veteranos estadounidenses de Vietnam, cuyas historias traumáticas se popularizaron en innumerables películas a partir sobre todo del éxito de Sylvester Stallone *Acorralado* (*First Blood* 1982) sobre el veterano John Rambo.

juntas y se las arreglaban lo mejor que podían, con los maridos obligando a las esposas reacias a dar su consentimiento a su renovado gobierno. Sam y Ellen representan un drama que era bastante común en muchos hogares británicos, pero que hasta ahora ha tenido una expresión limitada en la ficción. Su amor de antes de la guerra tenía que ver con «el tierno cortejo, el poder del amor físico. Lugares secretos que habían encontrado en sus paseos. Bailes en abundancia. Chistes privados. Paseos en bicicleta. Peleas tontas» (*Return* 245). Su matrimonio de posguerra sufre la falta de comunicación y una tensión constante provocada por la resistencia de Ellen a aceptar de nuevo la autoridad de Sam y por su ira por la nueva autonomía de ella.

Cuando el Sr. Kneale, un profesor de Historia jubilado que se aloja con la tía Grace y el tío Leonard de Ellen, le dice a Ellen que Sam debe haber pasado por una experiencia horrible, ella se da cuenta de que tal vez no está siendo lo suficientemente comprensiva. Ellen incluso cree que es egoísta, y que está demasiado absorta en su propia necesidad de independencia como para darse cuenta de lo profundamente herido que está Sam (aunque él nunca le pregunta sobre su experiencia en la guerra). Al carecer de nuestro vocabulario moderno, salpicado de términos como fatiga de batalla y trastorno de estrés postraumático, Ellen no puede entender qué ha cambiado a Sam. Cuando se ofrece a escuchar sus experiencias, Sam se siente insultado porque, en su opinión, un hombre no debe contarle nada a nadie sobre la guerra, y mucho menos a su esposa. Ellen está desconcertada por su brusca repulsa porque, como le dice a una amiga, «pensé que sabía todo sobre él antes de que se fuera. Solía decir que yo podía leerle la mente» (*Return* 194). Es importante señalar, sin embargo, que Ellen tarda mucho tiempo en encontrar una amiga y confidente por su sentido de lealtad hacia Sam, lo que sugiere que las mujeres estaban tan aisladas como los hombres cuando se trataba de discutir sus dificultades matrimoniales posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Este aislamiento jugó en su contra, ya que en ausencia de un frente feminista organizado, la mayoría capituló en la guerra doméstica de la posguerra.

El regreso final a casa: cómo se forzó el consentimiento de las mujeres

En un artículo que trata sobre el regreso obligatorio de las mujeres trabajadoras a casa en Gran Bretaña después de la guerra, Julia Swindells explica cómo las tareas domésticas desempeñaron un papel crucial en el regreso paralelo a casa del soldado y de la esposa. Swindells examina en particular un aspecto que es un buen ejemplo de cómo funcionan en la práctica las instituciones del patriarcado público (o de la masculinidad hegemónica). La autora comenta un debate parlamentario que tuvo lugar en 1944, titulado en *Hansard* «Mano de obra (liberación de las fuerzas)», e introducido por el Teniente Coronel Profumo. Uno de los participantes, el Comandante Nield, señala en su discusión sobre cómo recompensar a los hombres y mujeres después de la guerra que el viejo dicho «los hombres deben trabajar y las mujeres deben llorar» ya no es válido, porque «esas mujeres han esperado pero han trabajado y no han llorado» (225). Swindells señala que, aunque había un claro reconocimiento de la contribución de las mujeres al esfuerzo bélico y una fuerte conciencia de un nuevo equilibrio en la relación entre los géneros, siempre se suponía que el hogar al que debían regresar hombres y mujeres era la familia nuclear tradicional basada en valores patriarcales. Este dogma fue defendido en y por el Parlamento con el argumento de que, en palabras de Swindells, «cualquiera que sea la experiencia compartida de mujeres y hombres en tiempos de guerra, el soldado que regresa será reclamado y aclamado por su masculinidad tradicional. Su experiencia en tiempos de guerra no habrá cambiado esto» (227, cursivas en el original). La preocupación por la experiencia castrante en el extranjero se contrarrestó con la idea de que la virilidad florecería una vez más en los hogares ingleses,

con mujeres y niños ayudando al guerrero retornado a disfrutar de la vida nuevamente. Como aclara Swindells, el problema de por qué las mujeres deberían sentirse atraídas por esta idea tan particular del regreso a casa se resolvió «reconstruyendo a la mujer como sujeto de moda, como consumidora» (228). El hombre fue redefinido, a su vez, como proveedor del dinero necesario para que su familia disfrutara de los nuevos placeres del consumismo de la década de 1950, tendencia que incluía, por primera vez, a las clases trabajadoras.

En el caso de Sam y Ellen, el regreso a casa y las tareas domésticas están profundamente interrelacionados, pero no en el sentido que suponían los honorables parlamentarios. El regreso de Sam provoca una guerra privada librada por la pareja por dos motivos: la vivienda y la educación de su hijo. Ellen se ajusta muy modestamente a la imagen de la mujer consumista de la posguerra, pero piensa que la regeneración de la vida familiar depende de que se le dé la oportunidad de elegir un hogar familiar en el que pueda expresar su identidad como esposa y madre. Durante la larga ausencia de Sam, Ellen y Joe viven con sus tíos; después del regreso de Sam, él exige un lugar propio, algo que pronto se convierte en una fuente de desacuerdos con Ellen, cuyas esperanzas están puestas en una romántica casa antigua en un vecindario central de Wigton. En *The Soldier's Return*, una reacia Ellen acepta la elección de Sam de una casa mucho más pequeña en un vecindario difícil como un mal menor, ya que Sam incluso considera llevar a su familia de regreso al espantoso barrio pobre donde nació. No satisfecho con esta concesión, Sam intenta convencer a Ellen de que deberían comenzar una nueva vida en Australia. Su firme resistencia contra este arriesgado plan marca un punto de inflexión crucial en la vida matrimonial de la pareja.

Como he mencionado, Ellen pierde su capacidad de resistir el dominio patriarcal de Sam cuando abandona en el último minuto sus planes de emigrar a Australia al final de *The Soldier's Return*. Estos planes, que Ellen ve como puro egoísmo, toman forma cuando el compañero de Sam, Alex Metcalfe, un maestro de escuela, le propone a Sam que emigren juntos. Sam decide viajar primero y hacer que Ellen y Joe lo sigan una vez que se haya establecido. Sin embargo, la resistencia de Ellen a este desarraigo inesperado e indeseado es tan feroz que Sam elige ir solo; Alex, entendiendo la situación mejor que el propio Sam, lo empuja fuera del tren justo antes de que comience a moverse.

Sam sueña con Australia para contrarrestar sus pesadillas relacionadas con la guerra, pensando que «la vista de esos cuerpos no lo seguiría allí» (*Return* 276) y esperando que la Australia varonil sea de alguna manera tan liberadora como el ejército. Este sentimiento se basa en la impresión que los soldados australianos causaron en Sam y Alex en Birmania. En palabras de Sam, «había algo en ellos (...) Creo que fue porque sintieron que tenían un interés real. El cielo era el límite. Era su lugar. Era un lugar nuevo y se iban a esforzar en merecerlo y nada los detendría» (*Return* 262). Alex quiere salir corriendo lo antes posible de Inglaterra para no aplastar al «australiano que hay en mí pensando demasiado» (*Return* 262). Es revelador que no se use ni una sola palabra para hablar de las mujeres australianas, como si no fueran parte de su nación. La primera carta de Alex, que lo presenta trabajando intensamente en un ambiente bastante sombrío, convence a Sam, sin embargo, de que ha tomado la decisión correcta al quedarse. Además, los comentarios de Alex sobre la reputación imperialista negativa de los ingleses entre los australianos dan el golpe final a las fantasías de Sam de rehacerse a sí mismo como un hombre australiano. Sam, en resumen, decide que prefiere ser un inglés en casa que en el extranjero.

En *A Son of War*, la familia se instala (en 1948, dos años después del regreso de Sam) en una nueva casa de protección oficial en las afueras de Wigton, tras conseguir

Sam que Ellen acepte mudarse. Ella abandona sus ocupaciones anteriores para convertirse en una empleada del comedor escolar, un trabajo del que disfruta. Sus esperanzas de consolidar una vida doméstica acogedora, sin embargo, pronto se desvanecen cuando Sam la obliga a mudarse a The Blackamoor, un pub de mala muerte que alquila sin consultárselo. Sam sabe bien que a Ellen le desagradará intensamente la nueva vida que ha elegido para ambos, pero le impide opinar sobre dónde y cómo van a vivir y, aunque Bragg parece simpatizar, no crítica la tiranía de Sam. La mudanza al pub, que Sam elige porque necesita dejar su trabajo en la fábrica para convertirse en su propio jefe es, en suma, la señal más clara de su recuperada autoridad patriarcal. Con gran dolor, Ellen debe aceptar convertirse en su empleada, contra sus deseos, como una forma de agradecerle a Sam que no haya emigrado. Para colmo de males, aunque un celoso Sam se queja de que el trabajo anterior de Ellen en la farmacia la exponía innecesariamente a la mirada de los hombres, él no duda en usar la belleza y el encanto de su esposa para atraer a los clientes a su pub.

Ellen también se resiste a la autoridad de Sam interviniendo en la educación de su hijo para evitar que Joe adopte las peores características de los hombres que lo rodean, sobre todo su comportamiento agresivo. El regreso a casa de Sam desencadena un escenario edípico diáfano en la vida de Joe. El padre obliga al niño a separarse de la madre menospreciando todo lo que Ellen representa e imponiendo un modelo de masculinidad que ella aborrece. Sam rechaza al chico suave, afeminado e inadecuado de Ellen y se esfuerza por reemplazarlo con un Joe duro, masculino y adecuado. «La socialización puede ser vista», explica Arthur Brittan, «como el proceso por el cual los niños adquieren una ideología que naturaliza el género» (45). Esta es la razón por la que Sam y Ellen luchan amargamente por su derecho a canalizar la socialización de su hijo en una dirección que reproduzca o rechace, respectivamente, la masculinidad tradicional y patriarcal de clase trabajadora de Sam.

A pesar de que parecen estar en desacuerdo en cuanto a lo que quieren para Joe (él le enseña a boxear, ella lo lleva a clases de piano), la pareja finalmente descubre que sí están de acuerdo sobre la movilidad social ascendente de su hijo. Sam llega a la conclusión de que está proyectando en el futuro de su hijo las esperanzas que tenía para sí mismo, por lo que solo puede apoyar a Ellen cuando ella comenta:

«Nunca quise feminizarlo, como dijiste una vez. Quería que tuviera algunas cosas que yo no tuve, eso es todo. Tampoco quería presionarlo. Eso no siempre funciona. Pero quería que viera otras cosas, Sam». Dijo ella como suplicando. «Cosas que no teníamos. Solo para ver algo más, eso es todo. No hay nada de malo en eso, ¿verdad?» (*Son of War* 400)

Los constantes intentos de Ellen por resistir las estrategias de masculinización de Sam con el niño no se oponen realmente a los esfuerzos de su marido por hacer de su hijo un hombre adecuado, es decir, para que Joe ocupe un lugar dentro de la masculinidad hegemónica inglesa. En última instancia, la clase y no el género une a Ellen y Sam en el proyecto común de convertir a su hijo en un hombre educado de clase media. Esta es, en cierto sentido, la razón por la que Sam fue a la guerra y la razón por la que no emigró a Australia: para dar a los niños de su clase y a su hijo en particular una oportunidad justa en una Inglaterra renovada y democrática, libre de la amenaza del clasismo interno y el fascismo externo. O eso es lo que esperan Sam y Ellen.

Sin embargo, antes de que se llegue a un entendimiento entre padre e hijo, Sam debe ganar la batalla más importante: controlar la ira del veterano que lo convirtió en el objeto de abuso de su propio padre. Joe, que solo tiene dos años cuando Sam se va, no tiene recuerdos de su padre, por ello se muestra tímido y enojado con este extraño que

toma su lugar en la cama de su madre y lo obliga a dormir solo. Bragg transfiere al pequeño Joe su propio recuerdo de darle un beso de buenas noches a la foto de su padre mucho después de que el verdadero padre hubiera regresado, un hábito que perturba profundamente a Sam. Temeroso de la ira de su padre, Joe comienza a expresar su anhelo por el tiempo en que él y Ellen disfrutaban de la compañía del otro, lo que hace que Sam comprensiblemente esté aún más celoso de su intimidad.

Como Ellen intuye, estos celos son el factor más perturbador en la nueva personalidad de Sam y la principal amenaza para la vida familiar. Aunque ella intenta aplacarlo, un primer incidente grave tiene lugar cuando Sam levanta la mano contra Joe por haber mojado su cama, aunque finalmente se detiene. Con gran inteligencia, Ellen intenta detener los crecientes celos de Sam diciéndole que Joe posiblemente no es tan duro como su padre desearía porque «su ausencia había creado un vacío y un problema para su hijo» (*Return* 93), una estrategia a la que Sam responde bien. Sin embargo, la crisis más grave surge cuando, decepcionado por la falta de apoyo de Ellen a su proyecto australiano, Sam intenta golpear a Joe por frustración, golpeando a su esposa cuando ella interviene para proteger al niño. Sam, que hasta ahora se ha enorgullecido del hecho de que, a diferencia de la mayoría de sus compañeros de clase trabajadora, no utiliza la violencia para disciplinar a su mujer y a su hijo, se da cuenta en ese momento de que está a punto de convertirse en el tipo de hombre que era su padre. La visión de su hijo en el andén (y la acción de Alex empujándolo fuera del tren) es lo que finalmente hace que Sam se dé cuenta de que puede reinventar la paternidad y construir con Joe un nuevo vínculo.

Un hombre que todavía está en las garras de su experiencia de abuso físico en la infancia y en la guerra puede no ser el mejor padre posible, razón por la cual Ellen está constantemente peleando con Sam por haberle enseñado a Joe a usar la violencia contra otros niños. Mientras que Sam argumenta que «si no lo endurezco, otros lo harán y eso será mucho peor para él. Los chicos pronto saben quién es blando. Tiene que defenderse a sí mismo» (*Return* 95), Ellen cree que Joe no necesita convertirse en un pequeño guerrero como su esposo requiere. En general, las desventuras de Joe con una pandilla de matones demuestran que Sam tiene razón, pero irónicamente la lección que Sam le enseña en *A Son of War* va en la dirección opuesta. Para perplejidad del adolescente Joe, Sam responde a unos borrachos violentos que perturban el orden en su pub noche tras noche con paciente determinación, pero sin corresponder a su acoso. La transición de Joe a la adolescencia, marcada por profundos miedos irracionales que no se atreve a compartir con Sam, finalmente le enseña al niño que la cobardía y la valentía no tienen nada que ver con la violencia contra otros hombres, sino con aprender a lidiar con los propios miedos como hombre. Esa es, en última instancia, la esencia de una masculinidad bien equilibrada según Bragg y la clave para el progreso personal de los hombres.

Conclusiones: Ulises en paz

En *The Soldier's Return* y *A Son of War*, Melvyn Bragg narra cómo su moderno Ulises de clase trabajadora, Sam, lucha con éxito por recuperar su autoridad patriarcal doméstica pese a la resistencia de su esposa, que ya no es una mansa Penélope. Bragg sugiere que Sam finalmente regresa a casa en cuerpo y mente cuando rechaza el impulso de replicar los silencios violentos de su padre; también, cuando se da cuenta de que su deber como padre es ofrecerle a Joe no un modelo que copiar, sino apoyo y una oportunidad para alcanzar una vida mejor a través de la educación. Esta voluntad altruista de ayudar es precisamente lo que Bragg celebra ya que, teniendo en cuenta los aspectos autobiográficos de estas novelas, aparentemente se benefició como Joe de

esta nueva generosidad paterna de posguerra. A pesar de lo conmovedor del sufrimiento de Sam, no debemos olvidar en ningún caso que hace caso omiso de los deseos de Ellen de llevar un nuevo tipo de vida según los cambios en los roles de género provocados por la guerra. La invalidación de sus esperanzas y el fracaso de sus intentos de cambiar a Sam o educar a Joe a su estilo indican claramente que en estas novelas, como en la vida real que representan, el discurso del patriarcado después de la Segunda Guerra Mundial no se vio significativamente alterado por las demandas de las mujeres. Si los hombres cambiaron, como parece que lo hicieron, es porque siguieron su propia necesidad de recuperar la autoridad perdida en los nichos patriarcales privados que ocupaban, ya sea en modelos masculinos hegemónicos o subordinados (pero cómplices). Cuando Sam y los hombres de su generación se dieron cuenta de que no podían recuperar el mismo poder doméstico del que disfrutaban antes de la guerra, ni romper con las estrictas restricciones de clase en sus secuelas, se afanaron por conseguir que sus hijos gozaran de un futuro mejor.

Como muestran las novelas de Bragg, finalmente se afianzó la continuación del patriarcado en diferentes circunstancias en lugar de su reemplazo por una mayor igualdad. Los hijos de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial pueden sentirse simultáneamente agradecidos y apesadumbrados por los sacrificios y silencios de sus padres, como sin duda siente Bragg, pero tienen una buena razón para sentirse así, ya que son hombres más libres y completos de lo que eran sus progenitores. Sin embargo, la visión de la hija del veterano, cuya historia aún no se ha contado,⁷ es completamente diferente. Todavía hoy ella tiene que continuar la lucha de su madre contra la proteica capacidad de la masculinidad hegemónica y patriarcal de renovarse, de padres a hijos. Ulises puede descansar en paz, pero Penélope se revuelve inquieta.

Obras citadas

- Alden, Natasha. 2014. *Reading Behind the Lines: Postmemory in Contemporary British War Fiction*. Manchester UP.
- Allport, Alan. 2009. *Demobbed: Coming Home After the Second World War*. Yale UP.
- Bergonzi, Bernard. 1993. *Wartime and Aftermath: English Literature and its Background 1939-1960*. Oxford UP.
- Books Unlimited Staff. 11 mayo 2000. Bragg Bests Coetzee in Final Prize. *The Guardian*. <http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,6109,219809,00.html>
- Bragg, Melvyn. 21 abril 2001a. Behind the Lines: Melvyn Bragg Explains the Novelist's Call to Arms. *The Guardian*. <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,475728,00.html>
- _____. 2001b. *A Son of War*. Sceptre.
- _____. 1999. *The Soldier's Return*. Hodder & Stoughton.
- Brittan, Arthur. 1989. *Masculinity and Power*. Oxford UP y Basil Blackwell.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. Routledge.
- Childers, Thomas. 2010. *Soldier from the War Returning: The Greatest Generation's Troubled Homecoming from World War II*. Mariner Books.
- Cohan, Steven. 1997. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Indiana UP.

⁷ El volumen de Julie Summers (2008) se centra en las reacciones de las mujeres ante el soldado retornado, y tiene una sección llamada «Stranger in the House: The Daughter's Tale» (176-210). Sin embargo, no ofrece un análisis sustancial sobre cómo las relaciones negativas o positivas con el padre afectaron a las hijas, más allá de reproducir muchos recuerdos.

- Connell, R.W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Polity Press y Basil Blackwell Ltd.
- Demetriou, D. Z. 2001. Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique. *Theory and Society* 30: 337-336.
- Falk, Claudia. 2013. 'And I Mean Is It Any Wonder All the Men End up Emasculated?' Post-War Masculinities in Richard Yates's *Revolutionary Road* and John Braine's *Room at the Top*. *Post-World War II Masculinities in British and American Literature and Culture: Towards Comparative Masculinity Studies*, Stefan Horlacher y Kevin Floyd, eds. Routledge. 55-68.
- Gerson, Kathleen. 1993. *No Man's Land: Men's Changing Commitments to Family and Work*. Basic Books.
- Hanke, Robert. 1992. Redesigning Men: Hegemonic Masculinity in Transition. *Men and the Media*, Steven Craig, ed. Sage. 185-198.
- Hearn, Jeff. 1992. *Men in the Public Eye: The Construction and Deconstruction of Public Men and Public Patriarchies*. Routledge.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard UP.
- Howes, Christina. 2016. Coming Home from World War Two, 'In Our Time': Post-memory, History and Narrative in Melvyn Bragg's *The Soldier's Return* and *Son of War*. *Revista de Filología Románica* 33: 109-116.
- King, Laura. 2015. *Fatherhood and Masculinity in Britain, c.1914-1960*. Oxford UP.
- Messerschmidt, James W. 2018. *Hegemonic Masculinity: Formulation, Reformulation, and Amplification*. Rowman & Littlefield.
- Rawlinson, Mark. 1999. *British Writing of the Second World War*. Oxford UP.
- Rennell, Tony y Barry Turner. 1996. *When Daddy Came Home: How Family Life Changed Forever in 1945*. Pimlico. E-book.
- Segal, Lynn. 1990. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Virago.
- Sillitoe, Alan. 28 agosto 1999. Odysseus in Wigton. *The Guardian* <http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,174809,00.html>
- Solomon-Godeau, Abigail. 1997. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. Thames & Hudson.
- Summers, Julia. 2008. *Stranger in the House: Women's Stories of Men Returning from the Second World War*. Pocket Books.
- Swindells, Julia. 1995. Coming Home to Heaven: Manpower and Myth in 1944 Britain. *Women's History Review* 4.2: 223-234.
- Taylor, D.J. 21 abril 2001. Echoes of War. *The Guardian* <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,475729,00.html>
- Tolson, Andrew. 1977. *The Limits of Masculinity: Male Identity and the Liberated Woman*. Tavistock.

Capítulo 7. Obras de demolición: la masculinidad escocesa y el fracaso de la utopía arquitectónica según David Greig y Andrew O'Hagan

La utopía, el bloque de pisos obrero y el género

En la conclusión de su impresionante volumen sobre la vivienda pública en Gran Bretaña, *Tower Block* (1994), Glendinning y Muthesius lanzan una advertencia sobre la utopía en el discurso de la arquitectura contemporánea. Su «mensaje fundamental» es «una súplica, al menos a los historiadores, para que se alejen del interminable choque de Utopías sobre la vivienda (...) Si es apropiado hablar de cualquier tipo de ‘fracaso’ o ‘culpa’ con respecto a la vivienda Moderna, entonces, en nuestra opinión, el principal ‘culpable’ debe ser la polarización de la propia Utopía» (327, iniciales mayúsculas originales). El título de su capítulo final, «Utopía on Trial» (324-328), alude directamente al célebre volumen de Alice M. Coleman, *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing* (1985), un libro que fundamentó el ataque de Margaret Thatcher contra la vivienda municipal (o de protección oficial). Thatcher es un buen ejemplo de los peligros de la utopía polarizada: como parte de su desmantelamiento de la utopía socialista detrás de la vivienda pública, vendió a 1.000.000 de nuevos propietarios las mismas casas que alquilaban, invocando los beneficios del capitalismo liberal utópico. Thatcher se ha ido, pero décadas después de la súplica de Glendinning y Muthesius, la arquitectura pública no parece estar libre de la polarización utópica que ellos censuraron. Podría decirse que la arquitectura simplemente no puede avanzar sin una búsqueda permanente de la utopía.

Deseo examinar aquí la caída en la distopía del utópico bloque de viviendas Modernista, en particular representada en dos textos literarios escoceses sobresalientes: la obra de David Greig *The Architect* (1996, estrenada en catalán en el Teatre Lliure como *L'arquitecte* en la temporada 2010-11) y la novela de Andrew O'Hagan *Our Fathers* (1999, traducida como *Padres nuestros* en 2000). En la primera parte ofrezco una visión general de la introducción del bloque de pisos obrero en Gran Bretaña con el fin de evaluar cómo la utopía que llevó a su proliferación específica en Escocia se convirtió finalmente en una distopía, disputada con las numerosas demoliciones de estos engendros. Deseo argumentar que, como demuestran la obra y la novela, hay un discurso fuertemente sexista que sostiene el bloque de pisos obrero y, sin duda, su proliferación en Escocia. Las cuestiones de género están vinculada con una versión del patriarcado local que tanto Greig como O'Hagan cuestionan como hombres antipatriarcales escoceses. El trabajo de demolición que ofrecen de las carreras de sus protagonistas masculinos es, en cualquier caso, más minucioso en el caso de Greig. Estos dos textos, así pues, se articulan en torno a otra rama de la utopía: la búsqueda de una masculinidad más igualitaria y empática que responda, directamente o no, a las exigencias de, posiblemente, la utopía contemporánea más potente: el feminismo.

El rascacielos Modernista y el bloque de pisos obrero en Escocia: la utopía revelada como distopía

El rascacielos Modernista de Le Corbusier: un proyecto utópico masculinista

Le Corbusier (1887-1965) ocupa necesariamente un lugar destacado en todas las controversias sobre el bloque de viviendas. Sus teorías y propuestas urbanísticas se basaron en este tipo de edificio, mientras que el principal bloque que construyó, la *Unité d'habitation* de Marsella (1947-1952), inspiró a muchos arquitectos británicos que trabajaron en viviendas municipales. Todavía se debate sobre si Le Corbusier es el mejor arquitecto del siglo XX o, como lo llamó el periodista Christopher Booker en el título de un artículo de 1987, «el arquitecto del desastre para los millones de personas que están condenadas a vivir en una jungla de cemento» (en Murray y Osley 294-297). Le Corbusier también es controvertido en lo que respecta a las cuestiones de género en las que me centro aquí. A menudo descrito como un típico hombre patriarcal —arrogante, egocéntrico, tiránico, misógino—, ha sido defendido, sin embargo, por muchas mujeres, incluida la eminente arquitecta Flora Samuel. Su volumen de 2004 lleva el título *Le Corbusier: Architect and Feminist*, aunque ella lee su supuesto feminismo en el contexto de sus tiempos machistas.

La lectura de los propios escritos de Le Corbusier puede ayudar a disipar la atmósfera viciada que rodea sus obras, en particular el generalmente censurado bloque de viviendas. En *Vers une Architecture* (1923), dos segmentos son de particular interés. En «Vivienda de producción en masa» (253-290) Le Corbusier hace una apasionada defensa de este concepto:

Si arrancamos de nuestros corazones y mentes las concepciones estáticas de la casa y consideramos la cuestión desde un punto de vista crítico y objetivo, llegaremos a la casa-herramienta, a la casa de producción en masa que es sana (moralmente, también) y bella desde la estética de las obras que acompañan nuestra existencia. (261)

El arquitecto proclama que «debemos crear un estado mental de producción en masa» (261) y descarta el sueño de tener un hogar propio único como algo que «induce una verdadera histeria sentimental» (262). Le Corbusier desarrolló esta idea después de la devastadora Primera Guerra Mundial y esta podría ser una razón por la que su enfoque también tenía sentido en el contexto de la Gran Bretaña posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando se necesitaban tantas viviendas nuevas lo más rápido posible. Le Corbusier, sin embargo, excluye deliberadamente la posibilidad de que las casas producidas en masa puedan ser consideradas feas, ignorando cómo la uniformidad suele engendrar descontento.

La sección «Plan» (115-130) dentro del segmento más amplio «Tres recordatorios a los arquitectos» (99-130) es fundamental para comprender la utopía urbanística de Le Corbusier. Aquí critica la congestión de los centros de las ciudades estadounidenses, en los que numerosos rascacielos se apiñan demasiado cerca unos de otros. El arquitecto sueña con una Ciudad Radiante alternativa, con bloques residenciales de sesenta pisos ubicados en amplias avenidas, con todos los servicios reunidos, con áreas de recreo y tiendas en la planta baja. Lo más importante es que «al pie de las torres, los parques se despliegan; el verdor se extiende por toda la ciudad» (126). Su propia *Unité* de Marsella, que todavía funciona de manera muy eficiente para sus residentes, está rodeada de zonas verdes, aunque posiblemente el mejor ejemplo de la visión de Le Corbusier sea la urbanización de tipo mixto Alton Estate (1959) en Roehampton, Londres. Construida para adaptarse al paisaje de Richmond Park, sigue

siendo hoy en día uno de los pocos éxitos del bloque de viviendas inspirado en la *Unité* en Gran Bretaña.

A pesar de su prestigio, Le Corbusier tardó «hasta 1947, cuando tenía sesenta años, en ganar un encargo para diseñar un bloque de pisos ideal para las familias que fueron expulsadas de sus hogares durante la Segunda Guerra Mundial» (Glancey en línea). La singular *Unité*, de doce pisos de altura, construida «después de una larga lucha con las autoridades» (Samuel 149), está muy lejos de la fantasía de sesenta pisos de Le Corbusier. De hecho, su tamaño moderado podría ser parte de su éxito duradero. Los 337 apartamentos albergan a 1.600 residentes, ahora en su mayoría profesionales de clase media, que disfrutan de instalaciones comunes tanto en el sótano (por ejemplo lavanderías) como en la azotea (una pista de atletismo, una piscina poco profunda, una guardería, un solárium, etc.). Hay tiendas e incluso un hotel dentro del edificio. Lejos de ser objeto de una demolición inminente, la *Unité* es Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO desde 2016. Sin embargo, a pesar de su éxito, solo se han construido cuatro *Unités* más: Nantes-Rezé (1955), Berlin-Westend (1957), Briey (1963) y Firminy (1965).

La *Unité* es, en parte, la respuesta europea de Le Corbusier a la idea estadounidense del rascacielos fálico, «un pináculo de la simbología patriarcal (...) enraizado en la mística masculina de lo grande, lo erguido, lo contundente, el globo lleno del ego masculino inflado» (Weisman 1). Sin embargo, la *Unité* se basa también en principios masculinistas. Su diseño se inspira en los monasterios católicos exclusivamente masculinos, entre ellos «la Cartuja de Florencia, el monasterio cartujo de la Toscana que [Le Corbusier] visitó por primera vez en 1907» (Glancey en línea). También se inspiró en «los revolucionarios proyectos de viviendas comunales diseñados por arquitectos soviéticos en la década de 1920» (Glancey). En su tercer volumen dedicado a Le Corbusier, su admirador el arquitecto estadounidense Charles Jencks subraya que, independientemente de su concepción original, estar en el edificio es como «estar en un gigantesco transatlántico» (249). Jencks aplaude los veintitrés tipos de apartamentos variados de la *Unité*, pero no escatima comentarios sobre el hecho de que Le Corbusier los centró todos en la cocina, desde la que se suponía que el ama de casa debía atender las necesidades del hogar.

Flora Samuel aprovecha esta distribución para ensalzar las virtudes feministas de Le Corbusier. Preocupado por la pérdida de armonía entre hombres y mujeres provocada por la separación de las esferas establecida en el siglo XIX (al igual que su colega literario Modernista y antifeminista D.H. Lawrence), Le Corbusier concibió la *Unité* como «un edificio que fomentaría un sentido de unidad armoniosa entre sus habitantes» (Samuel 150). Con el deseo de «liberar al ama de casa de la monotonía doméstica» (Samuel 139), le proporcionó servicios comunales que, además, romperían su aislamiento potencial: por ejemplo, la guardería en la azotea. Obviamente, como argumenta Samuel, aquí hay un impulso pro-femenino, si bien de ninguna manera es pro-feminista, ya que la *Unité* se construyó sin intención de alterar los roles de género en el hogar.

Samuel tiene razón al protestar que el vilipendio feminista de la utopía de Le Corbusier es «demasiado simplista para ser útil» (xiii). Hay, sin embargo, ciertamente un trasfondo masculinista en el impulso de Le Corbusier de construir entornos estrictamente controlados, ya sea una ciudad entera o una sola casa. Barbara Hooper, una feminista poco entusiasmada con el célebre genio, se queja de que Le Corbusier siempre identificó lo primitivo con lo feminizado, lo moderno con lo masculino. Esto se tradujo en una arquitectura de la línea recta racional, aunque el cuerpo femenino primitivo que él encontraba abyecto finalmente rompió su represión en los edificios más orgánicos de Le Corbusier (62). Este es un argumento cuestionable ya que, en

consecuencia, el estilo fluido y orgánico de Antoni Gaudí lo caracterizaría como el arquitecto pro-femenino (y pro-feminista) por excelencia, lo cual no es el caso. Estoy de acuerdo, sin embargo, en que la propuesta de Le Corbusier de arrasar el centro de la ciudad de París para construir su Ciudad Radiante es una fantasía masculinista para controlar lo incontrolable, con la geometría masculina derrotando al cuerpo feminizado de la ciudad supuestamente enferma. Esto puede parecer descabellado, pero cuando se propuso una solución similar para Glasgow, después de la Segunda Guerra Mundial, se basó en principios paternalistas defendidos por políticos masculinos. Asumieron que la vida, en particular la de los habitantes de los barrios marginales de clase trabajadora, estaría mejor regulada por las líneas rectas de la torre Modernista sin pedir su opinión a los interesados.

Me quedo con la dura crítica de Hooper al masculinismo de Le Corbusier, la idea de que, por el bien de la utopía actual, debemos abandonar «las fantasías de dominio y control» (74), y cualquier plan que busque romper radicalmente con el pasado, particularmente aquellos basados en «la volatilidad del anhelo y el deseo de cosas imposibles» (74). En cuanto a la ansiedad de Samuel de no poder ofrecer pruebas definitivas del feminismo de Le Corbusier, en realidad ella ofrece una amplia panoplia de lo contrario. Es posible que Le Corbusier trabajara en estrecha colaboración con la diseñadora y arquitecta Charlotte Perriand; sin embargo, prefería para su vida privada a mujeres no relacionadas con la arquitectura, como su esposa Yvonne Gallis. Cuando construyó su propia casa, la espaciosa unidad dúplex en el número 24 de la Rue Nungesser et Coli en París, se olvidó de incluir una habitación separada para ella (la famosa habitación propia que reclamó Virginia Woolf). Tal vez el desorden muy femenino de Yvonne de la casa minimalista que diseñó su marido, visible en muchas fotos, sea la mejor prueba de su resistencia a su dominio patriarcal.

El bloque de pisos obrero (en Glasgow): una realidad distópica

Las viviendas de varios pisos han sido durante mucho tiempo una faceta esencial de la vida urbana en Escocia, particularmente en Glasgow. Allí, los bloques de apartamentos de tres a cinco plantas (conocidos como *tenements*) permitieron a la ciudad hacer frente al notable crecimiento demográfico provocado por la Revolución Industrial. Construidas inicialmente para trabajadores de cuello blanco, las viviendas victorianas de Glasgow, producto de la iniciativa privada, «demostraron ser adaptables para satisfacer una demanda extraordinaria con amplias variaciones de alojamiento, topografía y e incómodas conjunciones sociales» (Robinson 76). Su versión de alquiler para obreros, construida en su mayoría entre las décadas de 1880 y 1890, albergó con notable incomodidad masas de inmigrantes recién llegados (en su mayoría de Irlanda). Estén cubiertos con la arenisca gris local o con la variedad roja de Ayrshire, estas viviendas, los *tenements*, le dieron a Glasgow su singular coloración.

La construcción de *tenements* en Glasgow «se estancó significativamente entre 1890 y 1914» (Robinson 76) debido a una variedad de factores que disminuyeron las ganancias de los caseros en las zonas obreras, en particular «el control de alquileres que data de la Primera Guerra Mundial» (76). Este estancamiento puso en manos de la municipalidad en la década de 1920 la responsabilidad de alojar adecuadamente a los trabajadores con alquileres asequibles, mientras que el sector privado dedicó sus esfuerzos a los trabajadores de clase media interesados en la propiedad. La misión de las autoridades de la ciudad de Glasgow incluía «construir para reducir las altas densidades y suministrar pisos más generosamente diseñados y equipados» (76). Esto, sin embargo, resultó ser contraproducente debido al dramático hacinamiento y al mal

mantenimiento de las viviendas originales. Después de la Segunda Guerra Mundial, la situación se volvió simplemente insostenible y la ciudad se embarcó en una política de limpieza de barrios marginales (*slums*) indispensable pero aún controvertida, reemplazando las áreas de viviendas deterioradas con urbanizaciones de bloques de pisos residenciales.

La vivienda social se introdujo en Gran Bretaña a principios del siglo XX y se reguló mediante diversas leyes. Los bloques de viviendas Modernistas no eran en absoluto una opción inevitable. Antes de la Segunda Guerra Mundial, habían sido precedidos, por ejemplo, por las ciudades jardín inspiradas en los principios socialistas utópicos de William Morris y las *New Towns* inspiradas en el ejemplo del Gobierno sueco (Elwall). Sin embargo, el Modernismo de estilo brutalista inspirado en Le Corbusier se convirtió en un signo de la regeneración económica de Gran Bretaña después de la Segunda Guerra Mundial. No solo los bloques de viviendas residenciales, sino también las escuelas, las terminales de transporte, los centros comerciales y de ocio y, por supuesto, los edificios del Festival de Gran Bretaña de 1951 se edificaron en ese estilo. Desgraciadamente, como señala Elwall, este Modernismo brutalista del hormigón y el acero se convirtió en la «arquitectura oficial del estado de bienestar» (9) demasiado tarde, cuando ya estaba siendo cuestionado en otros lugares.

Elwall atribuye parte de su fracaso local en Gran Bretaña a dos factores principales. Para empezar, los bloques de viviendas de la década de 1950 se construyeron originalmente «con la intención de atender al creciente número de hogares de una o dos personas» (41) o a familias pequeñas, y siempre se ubicaron en barrios con diversos tipos de viviendas. Sin embargo, la creciente demanda en la década de 1960 por parte de familias de mayor tamaño sin acceso a casas los transformó en ratoneras, en especial cuando se edificaron fincas aisladas compuestas solo por bloques de pisos para obreros (en barrios conocidos como *estates*). Por otro lado, los subsidios para «viviendas de necesidades generales» (41) estaban vinculados en 1956 a la vivienda de alta densidad. Lógicamente, esto inició una carrera para construir bloques muy altos lo más rápido posible, lo que también llevó a una rápida caída de los estándares.

Este proceso llegó a su clímax, ganando mucha visibilidad pública, con la construcción por parte de la Asociación de Vivienda de Glasgow de las ocho torres de en Red Road diseñadas por Sam Bunton (1964-1969, demolidas en 2015), tristemente célebres por ser las viviendas familiares más altas de Europa. Los planes alternativos de mejora de las viviendas obreras, como los desarrollados después de la publicación del Informe Cullingworth de 1967, surgieron con demasiada lentitud y tardanza como para detener el avance babeliano del bloque de pisos obrero. Irónicamente, sin embargo, la batalla fue ganada en última instancia por la «revolución silenciosa», como proclama el título del artículo de Peter Robinson de 2010, lanzada entre 1968 y 1980 para renovar los *tenements*.

El bloque de viviendas residenciales construido por toda la Gran Bretaña urbana por los ayuntamientos ha tenido, a pesar de un puñado de historias de éxito, un reinado corto. Este comenzó cuando se construyó el bloque de diez pisos The Lawn (1950-1951) en Harlow (Essex), y vio los primeros signos de su fin en 1979, con la demolición de las torres Oak y Eldon Gardens (construidas en 1953, desocupadas en 1958) en Birkenhead (Ravetz 187). Esta primera demolición británica de un bloque de viviendas residenciales aparentemente siguió la estela de la demolición en 1972 del infame barrio (o *project*) de Pruitt-Igoe en St. Louis, Missouri (Ramroth 163). Sea como fuere, desde 1979 las demoliciones de los tan vilipendiados bloques de pisos obreros se han convertido en

preciados espectáculos públicos, como atestiguan los numerosos vídeos disponibles en Internet.

El regocijo con el que se reciben las demoliciones de bloques de viviendas obreras en Escocia (y en toda Gran Bretaña) es el resultado del desajuste entre el estilo utópico de planificación urbana sugerido por Le Corbusier y desarrollado por sus seguidores británicos, y la realidad distópica de la vida en edificios que simplemente contravienen las principales leyes culturales locales con respecto a la vida comunitaria y orientada a la familia. Obviamente, Le Corbusier, que nunca construyó nada en Gran Bretaña, no tiene la culpa de la mala aplicación de sus ideas allí, aunque de alguna manera sigue siendo responsable de no anticipar su peor uso.

La historia de este proceso puede seguirse en la fascinante antología de Murray y Osley *Le Corbusier and Britain* (2009). Lo que emerge de este volumen es, en primer lugar, la prueba de que el culto británico al héroe del que fue objeto Le Corbusier se divide en dos fases muy distintas. La primera comienza con una entrevista temprana en 1924, seguida en 1927 por la traducción de *Vers une Architecture* (en una versión defectuosa que hizo necesaria una revisión en 2007). Antes de la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier era admirado en Gran Bretaña por un pequeño pero influyente círculo de arquitectos y teóricos. En la segunda fase se convirtió casi de la noche a la mañana en un ídolo, sobre todo por la *Unité*. Le Corbusier visitó Gran Bretaña en 1947 para asistir al influyente Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne (CIAM VI) en Bridgewater sobre la reconstrucción de las ciudades después de la guerra. Regresó de nuevo en 1948, para dirigirse a los alumnos de la Architectural Association School y, una vez más, en 1953, para recibir un homenaje oficial: la Royal Gold Medal del Royal Institute of British Architects.

Su influencia se extendió rápidamente cuando sus jóvenes admiradores británicos fueron colocados en puestos de responsabilidad pública. El artículo «Le Corbusier's Unité d'Habitation» (1951) de la División de Vivienda del Departamento de Arquitectos del Consejo del Condado de Londres, explica cómo aunque

la mayoría de las personas con familias de cualquier tamaño prefieren casas con jardines (...) la posibilidad de bloques de veinte o treinta pisos, sugeridos por la *Unité* (pero reservados para familias más pequeñas) mezclados con casas compactas con jardín de dos o tres pisos, parece ser el único enfoque racional para la planificación de alta densidad. (en Murray y Osley 169)

Este fue el credo que se siguió en toda Gran Bretaña hasta la década de 1970. En 1987, cuando la Hayward Galleria de Londres organizó una gran exposición retrospectiva, el idilio había terminado. Christopher Booker, el periodista del *Daily Mail* que calificó a Le Corbusier como un desastre, incluso argumentó en su artículo de 1987 que el horrible asesinato a machetazos del agente Keith Blakelock durante los disturbios de 1985 en Broadwater Farm, Tottenham (Londres), fue un producto directo de la arquitectura que el maestro suizo había inspirado (en Murray y Osley 294-297).

En la deferencia británica hacia la *Unité* hay una clara falta de confianza en el talento local, tal vez incluso una falta de coraje colectivo. Hanley (85) afirma que, en busca de inspiración, un grupo de arquitectos empleados por el Ayuntamiento de Glasgow visitó Marsella en 1947 para estudiar la *Unité*, visita corroborada por el en línea del Ayuntamiento de Glasgow y tal vez inspirada por el congreso en Bridgewater. Hanley califica esta visita de desastrosa, aunque es más correcto afirmar, como lo hacen Glendinning, MacInness y MacKechnis (1996), que el verdadero desastre radicó en la forma en que los políticos del Scottish Council difundieron una versión equivocada del

Modernismo, que descuidó con negligencia el desarrollo del vecindario o barrio para centrarse en exceso en los bloques. Los autores se quejan de que, dado que los nuevos rascacielos parecían modernos, aunque no eran en absoluto verdaderamente Modernistas, el propio Modernismo ha soportado el peso de la crítica popular en lugar de los responsables de los terribles nuevos guetos que eran y son los *estates*.

Claire Strickett nombra al jefe de planificación de la ciudad de Glasgow, Sir Robert Bruce, como el principal peligro inspirado por Le Corbusier para la integridad de Glasgow. Bruce fue Ingeniero de la Ciudad y Maestro de Obras (1941-1948) y autor de un documento clave: el *First Planning Report to the Highways and Planning Committee of the Corporation of the City of Glasgow*, o *Informe Bruce*, de 1945. Este es el hombre cuyo propio sueño utópico Modernista incluía la demolición total del centro de la ciudad de Glasgow para ser reemplazado por un sistema de bloques de viviendas, diferenciados por distrito y función, y rodeados por una autopista de interconexión.¹ Esta «utopía/distopía era demasiado extrema para ser factible» (en línea), pero Bruce logró convencer a la mayoría política requerida de la necesidad de demoler grandes segmentos de la ciudad e implementar planes de planificación urbana y vivienda pública que finalmente fracasaron en solo unas pocas décadas, todo en nombre de una embriagadora mezcla de paternalismo patriarcal, socialismo y (supuesta) modernidad.

Los mismos principios animaron a David Gibson, un experimentado concejal (1934-1949), presidente del Comité de Fincas de Viviendas y Edificios de la Corporación de Glasgow (1961-1964), y una clara inspiración para el Hugh Bawn de Andrew O'Hagan. Glendinning y Muthesius dedican un capítulo entero de *Tower Block* a rastrear cómo este elocuente, rebelde y fanático hombre del Partido Laborista Independiente se convirtió en el autoproclamado «Cruzado de la Vivienda» de Glasgow. Al oponerse por ineficaz al informe de 1957 sobre la destrucción de las infraviviendas, la reurbanización y el exceso de población (*Report on the Clearance of Slum Houses, Redevelopment and Overspill*), Gibson fue uno de los políticos que permitió que los bloques de viviendas fueran «arrojados al azar en descampados en cualquier lugar de los suburbios» de Glasgow (220), en lugar de en lugares cuidadosamente elegidos. Un completo fanático del control, pero él mismo prácticamente fuera del control político, Gibson no toleró ninguna oposición. Aceleró los métodos de construcción para que las torres se construyeran en cuestión de meses con el fin de lograr récords en nuevas viviendas de masas. Y lo que es más importante, hizo caso omiso de las regulaciones oficiales del Cinturón Verde británico, que no eran, de todos modos, obligatorias. No se dejaron zonas en los alrededores de Glasgow para el ocio al aire libre, la agricultura o los bosques, con la excusa de que la demanda de viviendas era demasiado alta para dejar las áreas suburbanas desocupadas.

El Ayuntamiento de Glasgow fracasó, además, a la hora de proporcionar un buen transporte público a las nuevas urbanizaciones periféricas, que, además, estaban muy lejos de ser los espacios autosuficientes que Le Corbusier imaginaba en cuanto a compras y ocio. Tampoco las nuevas urbanizaciones dieron lugar a la aparición de comunidades cohesionadas, ya que las antiguas comunidades «rescatadas» de los barrios marginales se disolvieron «irrevocablemente» (Strickett en línea). Para colmo de

¹ Véase una imagen de cómo debería haber sido Glasgow según el *Informe Bruce* disponible en el sitio web The Glasgow Story, <https://www.theglasgowstory.com/image/?inum=TGSE00885>. Las ideas de Bruce también son el objeto del cortometraje documental *Glasgow Today and Tomorrow - Glasgow Corporation from 1949 for the redevelopment of Glasgow*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7-Nlga6Ak3U>.

males, «los sistemas de construcción y los materiales adecuados para el soleado sur de Francia pronto se degradaron», señala Strickett, «o provocaron terribles problemas de humedad cuando se emplearon bajo los cielos lluviosos de Escocia. La falta de fondos significó que se recortaron gastos tanto en el diseño como en la construcción, y el dinero requerido para mantener muchos de los nuevos edificios en un estado habitable nunca se materializó». Lo más dramático es que la moda de los bloques de viviendas obreras, añade, coincidió con el declive de Glasgow como economía postindustrial, probablemente la fuente última de la que surgen el vandalismo y la criminalidad asociados con las propiedades patrocinadas por el Ayuntamiento.

En sintonía con las tendencias actuales, Strickett pide a sus compatriotas de Glasgow que no descarten el legado escocés de Le Corbusier con frivolidad, y así repitan los mismos errores cometidos en las décadas de 1960 y 1970 con respecto a la demolición inmisericorde de tantas viviendas victorianas. La autora ve los bloques como la herencia de las ideas utópicas fallidas que los inspiraron, pero no tiene en cuenta la experiencia real de vivir en este tipo de viviendas, donde ninguno de los arquitectos que los diseñaron vivió jamás. También hay otros factores económicos en juego que hacen que los bloques sean ruinosos en muchos otros sentidos. Aunque «en 1972 los nuevos edificios de más de diez pisos de altura constituían menos del 5% del total construido por el sector público» (Bulos y Walker 40), el impacto en la vida de la clase trabajadora debe haber sido brutal durante décadas, ya que había «más de 200 bloques de viviendas que contenían casi 21.000 pisos solo en Glasgow en 1971» (Abrams y Brown 56). Incluso después de una demolición bastante extensa, a principios de la década de 2000 las autoridades de Glasgow seguían siendo responsables de 250 bloques con un total de 94.000 pisos, «la mayor concentración de viviendas de propiedad pública en Europa» (Crichton, Nicol y Roaf 261). La mayoría se enfrenta ahora a la demolición simplemente porque restaurarlos es demasiado caro; por otro lado, desde la crisis financiera de 2007-2008, «para las personas de bajos ingresos en Glasgow hay pocas posibilidades de obtener una hipoteca para financiarse un piso en un bloque de propiedad municipal» (261).

Obviamente, el bloque de viviendas que se está demoliendo en toda Escocia (y Gran Bretaña) es el que se construyó apresuradamente para las clases trabajadoras. Por lo general, no se encuentra ningún defecto² en su equivalente de lujo, del que hay muchos ejemplos sobresalientes en todo el mundo, incluido el rascacielos actual más alto del mundo, Burj Dubai, que combina uso comercial y residencial. La queja de que «muchas mujeres y ancianos quedaron aislados en los bloques de viviendas» (Abrams y Brown 56) no se asocia a la vida de clase alta en pisos de lujo, ni tampoco a la más modesta *Unité* de Le Corbusier. Lo que puede hacer de la vida una pesadilla en el día a día no es principalmente (o solo) la delincuencia juvenil relacionada con el bloque de pisos para obreros, tal vez un fenómeno exagerado. Es más bien algo tan básico como el efecto combinado de materiales de construcción baratos, mantenimiento inadecuado y falta de instalaciones. La lista es interminable: «ascensores poco fiables, ausencia de instalaciones para lavar y secar la ropa, el ruido del viento, la falta de servicios para los niños, la escasa provisión de tiendas y el desamparo social»; también, el aislamiento insuficiente contra el frío, y la humedad, que «apareció en seguida, haciendo que las casas fueran difíciles de limpiar» (Abrams y Brown 70).

² La novela *High Rise* (*Rascacielos* 1974) de J.G. Ballard critica el rascacielos de lujo, presentando, como era habitual en el autor, una comunidad inicialmente bien equilibrada de habitantes que caen presa de las cualidades aislantes de su entorno, que pronto degenera en una entropía fuera de control y, finalmente, en un caos absoluto.

Claramente, pocos residentes deben haberse sentido realmente como en casa en este tipo de bloque, ni siquiera aquellos con una experiencia previa de vivir en *tenements* de varios pisos. Los adultos con empleo y los niños en edad escolar disfrutaban al menos de la ventaja de dejar sus pisos durante largas horas todos los días. Para aquellos confinados a sus límites —amas de casa, bebés, desempleados, ancianos, enfermos, discapacitados—, el bloque de pisos debe haber parecido la encarnación misma de la vida distópica. El hecho de que estos guetos fueran construidos por las autoridades del Ayuntamiento aplicando los ideales socialistas y no por los codiciosos caseros que dirigían los viejos *tenements* debe haber parecido una broma de mal gusto. No es de extrañar, por lo tanto, que tantos inquilinos estén celebrando la demolición de sus propias casas.

Por el bien de la comunidad: la crítica de la arquitectura utópica en la literatura escocesa

Los textos examinados en esta segunda sección presentan el bloque de pisos obrero desde perspectivas diferentes pero complementarias. Debido a sus diferencias genéricas, las obras de teatro y las novelas rara vez se comparan, sin embargo, se gana mucho considerando juntas las obras de Greig y O'Hagan. En la aclamada obra de David Greig *The Architect* (1996), Leo Black se enfrenta a una singular interpelación por parte de Sheena Mackie, una mujer residente en el utópico *estate* que consolidó su carrera, Eden Court: quiere que se una a la petición para que se destruya el lugar. En la novela *Our Fathers* de Andrew O'Hagan, un joven arquitecto escocés, Jamie Bawn, empleado en la demolición de bloques de viviendas en Liverpool, visita a su abuelo Hugh, un ex concejal de vivienda en una ciudad no nombrada de Escocia, para evaluar su legado mientras el hombre yace moribundo en uno de los bloques que ayudó a construir.

En ambos textos, Greig y O'Hagan utilizan el bloque de viviendas como símbolo del tipo de masculinidad patriarcal escocesa que quieren ver desmantelada. Las demoliciones de bloques de viviendas y la muerte del protagonista están conectadas en un discurso que afirma que la utopía masculinista que dio forma a Escocia entre las décadas de 1950 y 1970 debe desaparecer. La crítica de Greig al egoísmo patriarcal de Leo conduce al suicidio cuando Leo decide inmolarse junto a su obra maestra. En cambio, la crítica antipatriarcal de O'Hagan contra Hugh Bawn es más moderada, tal vez porque este hombre está ya muriendo; O'Hagan de hecho justifica a Hugh como político paternalista y hombre patriarcal. Greig ofrece esperanza para la regeneración comunal a través de Sheena, mientras que O'Hagan parece dudar sobre cómo reemplazar la utopía fallida de Hugh, limitándose a subrayar la necesidad de reevaluarla a través de hombres más jóvenes como Jamie.

No puedo trazar aquí la historia completa de la representación del bloque de viviendas en las ficciones escocesas y británicas, pero mencionaré al menos algunos ejemplos significativos, en su mayoría películas y producciones televisivas, ya que pocas novelas u obras de teatro tratan este tema. La exitosa finca de Alton West fue el escenario elegido por François Truffaut para rodar en 1966 su adaptación de la novela distópica de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953). También en 1966, la BBC proyectó *Cathy Come Home*, de Ken Loach (coescrita con Jeremy Sandford), una historia conmovedora y un «momento decisivo en términos de una película de ficción que proyecta cuestiones sobre la vivienda y la falta de vivienda en la conciencia pública más amplia» (Burke 180). El bloque de pisos obrero apareció por primera vez en la ficción escocesa ya en 1969, con la primera telenovela de la cadena escocesa STV, *High Living*, escrita por Jack Gerson. Esta telenovela, que se emitió hasta 1971, parece haberse

perdido, aunque el recuerdo de los 200 episodios de quince minutos «permanecerá con todos los mayores de sesenta años, que recuerdan cómo fue no solo mudarse de casa, sino ver sus vidas en los rascacielos representadas en la televisión» (Beacon en línea).

Andrew Burke menciona como obras sobresalientes posteriores a Thatcher que tratan sobre el bloque de viviendas las películas *Ladybird*, *Ladybird* (Ken Loach 1994), *Nil by Mouth* (Gary Oldman 1997) y *All or Nothing* (Mike Leigh 2002), y la serie de televisión *Our Friends in the North* (Cellan Jones, James Urban 1996). Burke analiza en detalle dos películas del siglo XXI, la políticamente comprometida *Last Resort* (Pawel Pawlikowski 2000) y *Red Road* (Andrea Arnold 2006). Estas películas reflejan cómo la habitual visión popular del bloque de viviendas, promovida por los medios de comunicación y los políticos, como «los sitios y símbolos de los principales problemas sociales de la Gran Bretaña contemporánea (crimen, pobreza, comportamiento antisocial)» (177) en realidad oculta el clasismo, el racismo y los prejuicios antiinmigrantes apenas disimulados. Irónicamente, en la notable película de terror adolescente *Attack the Block* (Joe Cornish, 2011), solo una pandilla de adolescentes marginales y no blancos se interpone entre Gran Bretaña y una horrible invasión alienígena.

Tampoco puedo presentar aquí la historia completa de la representación de la masculinidad en la cultura escocesa. Sin embargo, dado que estoy argumentando que la discusión de Greig y O'Hagan sobre la utopía depende de un claro discurso de género que conecta directamente la masculinidad escocesa y la arquitectura, debo considerar brevemente cómo Leo, Jamie y Hugh encajan en el contexto sociocultural al que pertenecen.

El volumen de Maureen Martin *The Mighty Scot: Nation, Gender, and the Nineteenth-Century Mystique of Scottish Masculinity* argumenta que el Victorianismo posterior a Walter Scott imaginó a Escocia como una tierra esencialmente masculina, particularmente las Tierras Altas o Highlands. Escocia llegó a ser narrada, no sin contradicciones, como «el corazón masculino de Gran Bretaña» (3), de ninguna manera como una colonia feminizada, sino como una fuerza muy codiciada por el cerebro imperial de Inglaterra. Martin, sin embargo, ve «el estatus subalterno permanente de Escocia dentro de Gran Bretaña (...) como una humillación constante³ que sometió a la masculinidad de las Tierras Bajas a un estrés considerable» (9) a lo largo del siglo XX. Utilizando el controvertido concepto de 'masculinidad hegemónica' de R.W. Connell, actualmente en profunda revisión (Messerschmidt 2018), Berthold Schoene ha argumentado que «la masculinidad escocesa normalmente no se describiría como 'hegemónica', sino más bien como un tipo de masculinidad 'marginada' o 'subordinada', o quizás con demasiada frecuencia 'cómplice'» (93), siempre en un segundo lugar después de la masculinidad inglesa. La persistente constatación de que los hombres escoceses no pueden ser hegemónicos da lugar a una división, reflejada en las representaciones culturales locales, entre el orgulloso «hombre duro» (muy cuestionado en los tiempos posteriores a la Devolución del gobierno local a partir de 1997) y el

³ Esta humillación está posiblemente mejor representada en la ficción escocesa por la famosa escena de *Trainspotting* (novela de 1994 de Irvine Welsh, película de 1996 de Danny Boyle) en la que el yonqui de Edimburgo Renton delira en medio del campo escocés sobre el estatus de los escoceses colonizados como «lo más bajo de lo bajo». Podría decirse que toda la marcha hacia la independencia de Escocia, iniciada con el referéndum de 1979, corresponde a una necesidad profundamente interiorizada de remasculinizar la Escocia postindustrial del siglo XX y, finalmente, hacer que su masculinidad se corresponda en el siglo XXI con el mito victoriano de las Tierras Altas en torno a la hombría autosuficiente.

autodestructivo «hombre blando». Ninguno de los dos quiere ser cómplice de la masculinidad inglesa, pero reaccionan a su subordinación desde posiciones opuestas.

El «hombre duro» típico de la literatura escocesa es un «hombre urbano disfuncional», generalmente de clase trabajadora, ocasionalmente de clase media baja, a menudo desempleado, un «víctima de la injusticia y la discriminación por motivos de clase» (Whyte 274). Ejemplos sobresalientes, tal como los protagonistas de William McIlvanney y el detective de Edimburgo John Rebus de Ian Rankin,⁴ muestran cómo, en un contexto de dependencia política, la cultura escocesa responde celebrando el fracaso (heroico): los hombres escoceses podrían haber tenido éxito y ser verdaderos hombres hegemónicos si las circunstancias de la nación hubieran sido diferentes. «El estatus de víctima y perdedor del hombre duro lo convierte en el foco de un patetismo sorprendente pero persistente, un patetismo que extrañamente ‘feminiza’ a una figura que quiere ser decidida y absolutamente masculina» (Whyte 274). Esta «feminización» es la raíz de una condición singular. El «hombre duro» es, a pesar de su condición de víctima, la vara de medir con la que se mide la «auténtica» masculinidad escocesa. Sin embargo, su principal legado literario es «una masculinidad que duda de sí misma, que se percibía a sí misma como defectuosa, carente de afirmación o validación» (279).

Una duda recurrente sobre la actuación pública y privada de los hombres domina, así pues, la representación ficcional de la masculinidad escocesa, con personajes divididos, en principio, en «hombres blandos» que se cuestionan a sí mismos (Jamie) y «hombres duros» que se niegan a hacerlo (Leo, Hugh). El denominador común es el hecho de que tanto Leo como Hugh, que se sienten seguros en su desempeño como hombres, finalmente quedan expuestos como fracasados, mientras que Jamie, que se ve a sí mismo como un fracasado, no tiene miedo a quedar expuesto. Cuando el mundo aparentemente seguro de Leo Black se desmorona, él reconoce su fracaso suicidándose. Hugh se niega a enfrentarse a sus errores, pero ni siquiera la admiración de Jamie puede ocultar cuán profundamente defectuoso fue su comportamiento público y privado. En ambos casos, cuando Leo y Hugh mueren, parte del patriarcado escocés muere con ellos, pero también parte de la utopía.

El derribo del ego y el autosacrificio: *The Architect* de David Greig

La identificación del arquitecto con la masculinidad tiene una larga historia. Sanders destaca en ella la novela de la autora estadounidense Ayn Rand *The Fountainhead* (*El manantial*, 1952), obra que capitaliza «la percepción cultural popular de que los autores de edificios, al igual que las estructuras que diseñan, encarnan la esencia misma de la hombría» (11). El varonil Howard Roark de Rand no podría ser más diferente de Leo Black. Sin embargo, tanto su novela como *The Architect* «revelan en última instancia que la arquitectura y la masculinidad son ideologías que se refuerzan mutuamente, cada una invocando a la otra para naturalizarse y defender sus pretensiones e intenciones particulares» (Sanders 11). Para evitar confusiones y acusaciones de misandria aclararé que la ideología en cuestión no es la masculinidad sino el patriarcado: la disposición masculinista de la sociedad basada en exigir a los hombres hegemónicos que ejerzan el mayor poder posible y a las mujeres y las masculinidades subordinadas que obedezcan en sumisión. La masculinidad, y los hombres, ciertamente pueden ser antipatriarcales, como muestra el ejemplo de Greig.

⁴ Véanse Martín (2011) y Plain (2003) sobre John Rebus.

La acción de *The Architect* está enmarcada por «el sonido de una multitud vitoreando y aplaudiendo» (Greig 201) mientras se derriba un bloque de viviendas. Ni al principio ni al final de la obra vemos la demolición. Esta imagen ausente resalta aún más eficazmente el horror del suicidio de Leo Black, según lo imagine cada espectador. El estudio de Nesteruk de dos obras en la prolífica producción de Greig,⁵ la obra infantil *Petra* (1992) y *Europa* (1995), llama la atención sobre el importante papel que desempeña en ellas el ritual sacrificial. Sin pretender que *The Architect* trate exactamente de este tema, me gustaría subrayar el sentido implícito en el que se pide al público, en particular al público escocés original, que celebre la muerte de Leo como un ritual de limpieza que elimina simultáneamente el edificio y el arquitecto, la distopía y la utopía. Leo no es literalmente sacrificado por la comunidad, pero aun así es empujado por una combinación de fuerzas (su éxito profesional en declive, su desastrosa vida familiar, la protesta de Sheena) a una situación terminal. Su muerte, como señala Blattès (en línea), se complementa con el suicidio de otros dos hombres, ambos residentes de Eden Court: el hijo de Sheena, Eliot (muerto antes de que comience la obra), y Billy, el amante de clase trabajadora que el hijo de Leo, Martin, abandona. El hecho de que estos tres hombres mueran saltando desde la torre fálica de Leo es una parte esencial de la declaración antipatriarcal de Greig.

Un aspecto que puede afectar a la credibilidad de *The Architect* es su ubicación indeterminada, tal vez justificada porque Eden Court está destinada a representar cualquier suburbio escocés. La cronología interna de la obra, ambientada en 1991, implica que Leo, entonces en la cincuentena, es demasiado joven para haber estado a cargo del diseño de una barriada ya en 1971. Los arquitectos de la vida real responsables de lugares infames, como Sam Bunton (autor del *estate* de Red Road), o Basil Spence⁶ (responsable de Hutchesontown C), nacieron décadas antes. También disfrutaron de un éxito duradero, a diferencia de Leo, que está atrapado por su carrera estancada (cuando la obra empieza está construyendo un aparcamiento para un nuevo bloque de oficinas). Como empleado de un gran estudio de arquitectura, el frustrado Leo sueña con «establecerse por mi cuenta» (101) para desarrollar pequeños proyectos porque «quiero volver a... un cierto control» (101, puntos suspensivos originales). Este deseo de «volver» a una etapa anterior en la que supuestamente controlaba su vida también persigue a Leo como hombre de familia. Su esposa Paulina, una ama de casa fría y amargada, obsesionada por la polución ambiental, finalmente lo rechaza porque «no siente admiración» por él (172). Como padre, Leo es completamente incapaz de conectar con Martin, su hijo gay y un joven a la deriva. También estropea su relación con su hija (y secretaria) Dorothy al no enfrentarse a su deseo incestuoso por ella, del que la joven no es consciente.

Sheena Mackie, «la representante de los inquilinos» (104) de Eden Court, quiere que Leo firme la petición para demoler los pisos, convencido de que de esta manera el Ayuntamiento se avergonzará y construirá «casas adecuadas» (106). Ella declara que su campaña no es «nada personal» (106), pero Leo se siente lógicamente ofendido y se niega a firmar. Los pisos están aquejados de los problemas habituales: frío excesivo,

⁵ Véase el artículo de Wikipedia sobre Greig para la lista completa en [https://en.wikipedia.org/wiki/David_Greig_\(playwright\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Greig_(playwright)), ya que el autor no tiene un sitio web oficial. Rebellato (2003) ofrece un análisis de la obra de Greig para la compañía de teatro utópica Suspect Culture, de la que fue cofundador.

⁶ Véanse la entrada en la web Scottish Architects para Sam Bunton (http://www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=203447) y para Sir Basil Spence (www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=203352).

ascensores averiados, una plaga de cucarachas. Leo sigue defendiendo su diseño, solo reconociendo que el dinero era demasiado escaso en el momento en que se construyó el barrio. Sheena insiste, cuando Leo afirma que el Ayuntamiento ha aceptado su propuesta de reforma, que los inquilinos no quieren ni que se reformen los pisos ni que los políticos se disculpen. En su opinión, le está ofreciendo al inflexible Leo «la oportunidad de hacer las cosas bien» (108).

Molesto por la petición de Sheena, Leo arremete contra una Paulina cada vez más desleal: «El lugar es un barrio marginal, culpa al arquitecto. Llenan un lugar con cerdos y luego se quejan de que se ha convertido en una pocilga» (122). Puede que Leo tenga razón, pero su uso de la palabra «cerdos» revela el clasismo de la utopía socialista que sostiene los barrios de bloques de viviendas obreras en Escocia. Más tarde, Leo se retracta parcialmente, recordando la oportunidad única de construir una «cosa mejor» (192) que tuvo en el pasado y cómo imaginó que «el vecindario entero era un pueblo» (193), conectado con otros y con el centro de la ciudad. En la arrogante visión profesional de Leo, la materialidad del edificio se coloca por encima de las mismas personas a las que debería servir: el problema al final es cómo «el elemento humano (...) te elude» (192). Sin embargo, es importante observar que Leo no es responsable del principal inconveniente de Eden Court: su aislamiento, incluso su guetoización. Como señala Blattès, «la tour n'est pas en soi bonne ou mauvaise, ce qui compte c'est le rapport entre la tour et la ville. Sheena et les habitants de la tour ne sont plus intégrés dans la vie de la ville; la tour est devenue un moyen d'exclusion» (31).

En el segundo acto, Sheena visita la cómoda casa de clase media de Leo, donde contemplan juntos una maqueta de Eden Court. El diseño original consistía en seis torres con «pasarelas aéreas que unían cada torre y plataformas que unían cada balcón (...) vagamente basado en Stonehenge» (164). Leo ganó un premio y un reconocimiento profesional por el proyecto, pero a Sheena solo le importa que la hierba verde del modelo es en realidad barro marrón y que los residentes estén enfermos con depresión. Leo se defiende alegando que puso mucho esfuerzo e «imaginación» (165) en las viviendas baratas que le encargaron construir. Cada vez más molesto, prácticamente cita a Le Corbusier cuando subraya que «no se pueden construir viviendas en masa para satisfacer los deseos individuales» (165). La persistente Sheena acusa a Leo de negligencia en su supervisión del apresurado proceso de construcción. El folleto que la convenció de inscribirse en la lista de espera mentía sobre la cruda realidad: «Las cajas se amontonan una encima de la otra y estamos metidos en ellas como si fuéramos piezas de una exhibición» (167). Haciéndose eco del deseo de Leo de recuperar el control, Sheena cierra su visita proclamando que «la arquitectura es para la gente que paga. Siempre. Lo único que queremos es tomar *el control*» (167, énfasis añadido).

Durante la visita de Leo a Eden Court, Sheena finalmente lo convence de unirse a la petición de derribo. El cambio de opinión de Leo se debe en parte a las revelaciones de ella sobre el suicidio de su hijo depresivo; también, por un intercambio significativo durante el cual Sheena termina el proceso de desempoderamiento patriarcal de Leo. Cuando repite su argumento de que las nuevas viviendas no resolverán los viejos problemas sociales, Sheena responde que «la cuestión es el *control*. Quién tiene el poder de derribar y quién tiene el poder de construir» (189, énfasis añadido). Más tarde, una vez él ha firmado, ella da el golpe final al orgullo patriarcal de Leo: «He estado trabajando en los nuevos diseños. Es una mujer, la persona con la que estamos trabajando. Tal vez la conozcas. Se dedica a la arquitectura comunitaria» (197). Sheena incluso sueña despierta con convertirse en arquitecta y trabajar con Leo. No es de extrañar que él decida entonces pedirle las llaves de su piso vacío, con la excusa de que tiene que supervisar la voladura.

La adaptación cinematográfica estadounidense de *The Architect* (2006, con guión y dirección de Mark Tauber) reemplaza el suicidio de Leo con una escena de reconciliación cuando se encuentra con su hijo Martin en la azotea del bloque que va a ser dinamitado. El padre está de luto por su edificio moribundo, el hijo por el suicidio de su amante Shawn, un prostituto. Esta reconciliación sentimental pone de manifiesto indirectamente los diferentes enfoques de la masculinidad en Escocia y Estados Unidos. Mientras que para Greig, la masculinidad patriarcal fallida de Leo está condenada a la destrucción, para Tauber todavía hay una oportunidad de regeneración, también más allá de la familia. Tauber combina el trasfondo de clase original de la obra con cuestiones raciales. La vecindad que Leo (Waters, no Black) ha construido, supuestamente en Chicago, está habitada por obreros afroamericanos. Sheena, que es blanca, es en la película la activista comunitaria Tonya Neely, una mujer negra. Tonya se enfrenta a una lucha más dura, ya que no solo Leo se opone a sus planes, sino también las pandillas locales que controlan el mercado de drogas. Al final, Tauber carece de la energía para escenificar una confrontación triangular entre Leo, Tonya y las pandillas y simplemente deja que la historia se desinfe. Las autoridades de la ciudad se adueñan de la campaña de Tonya para obtener réditos políticos y decretan la demolición incluso antes de que Leo firme la petición.

Quizás *The Architect* sea el típico caso en el que el mensajero es asesinado injustamente. Refleja muy bien, sin embargo, la necesidad no satisfecha de poner nombres y rostros a los hombres que construyeron los odiados bloques. Ellos todavía permanecen protegidos, estén vivos o muertos, por su prestigio profesional de clase media. Por otro lado, la obra de Greig también hace un buen uso de las fantasías sacrificiales, cuestionando su uso. No se sabe de ningún arquitecto que haya fallecido al ser derribado su edificio⁷ y, si se considera de cerca, la muerte de Leo es bastante absurda. También es un arma de doble filo en cuanto a la satisfacción que la comunidad puede obtener, ya que es a la vez una rendición y un acto desafiante. Blattès tiene razón al enfatizar que Leo debe asumir la responsabilidad de sus acciones y ayudar a otros a regenerar la ciudad (31). Según alega, como líder de la comunidad de esta regeneración, Sheena tiene muy poco margen de maniobra (31). No obstante, si Blattès se refiere a la posible hostilidad de las autoridades municipales contra el derribo de los bloques de pisos y su sustitución por casas, se equivoca, ya que esta es la solución que prefieren la mayoría de británicos.⁸

Sean hombres o mujeres, Escocia (y Gran Bretaña) necesita una generación de arquitectos y urbanistas sensatos y sensibles que vean más allá de las teorías y las modas pasajeras para priorizar a quienes residirán en sus edificios. La decisión de Greig de ponerse del lado de Sheena y en contra de Leo sugiere muy claramente que las mujeres pueden forzar cambios importantes en las políticas hasta ahora lideradas por

⁷ La única víctima conocida hasta ahora de una explosión fue una espectadora, la jubilada Helen Tinney (de 61 años), muerta a causa de los escombros durante la problemática demolición de los bloques C de Hutchensontown (12 de septiembre de 1993). Glendinning y Muthesius expresan la esperanza de que su muerte también pudiera haber «asestado un golpe fatal al ritual más conspicuo del antimodernismo: la demolición de los bloques de pisos como teatro público» (1994, 327), una esperanza vana ya que el espectáculo continúa.

⁸ Véase el informe *Create Streets* (2013) de Nicholas Boys Smith y Alex Morton para el *think tank* Policy Exchange. En el «Capítulo 2: La gente quiere vivir en casas en las calles», anuncian que «Al menos el 89% de los británicos quieren vivir en una casa en una calle» (7) y que «el cero por ciento (es decir, ni una sola persona) en una encuesta dijo que quería vivir en un edificio de pisos. Solo el 2% quería vivir en un apartamento moderno estilo *loft*» (7).

hombres patriarcales insensibles, centrados en su avance profesional narcisista. Es por eso que, una vez que Sheena se ha empoderado, Leo debe abandonar el escenario y hundirse con su edificio.

Una incierta reivindicación de la utopía patriarcal terminal: la brecha generacional en *Our Fathers*

Coincidiendo con el lanzamiento de *Our Fathers*, Andrew O'Hagan publicó en *The Guardian* el artículo «Higher Hopes» (marzo de 1999), un compendio de las ideas principales detrás de la novela. Los bloques de pisos para obreros, escribe, estaban destinados a ser «lugares que aprovecharan lo mejor de la comunidad y la mejorarán» (en línea). O'Hagan destaca a David Gibson entre los idealistas que encontraron en el bloque de pisos la mejor solución al problema de la modernización británica posterior a la Segunda Guerra Mundial. En la década de 1950, todos querían abandonar «los patios y callejones abarrotados, toda la panoplia de la Gran Bretaña sin ventanas» por pisos altos orientados al sol. La demanda de la clase trabajadora era demasiado alta para que los concejales le pudieran hacer frente, ya que la gente «pedía a gritos la demolición de los barrios marginales». O'Hagan también recuerda la ilusión de los niños por los bloques, que «convivían en nuestras cabezas con Scalextric y Lego y *Espacio 1999*» y estaban habitados por personas «orgullosas del lugar donde vivían». O'Hagan declara abiertamente que ama «el ideal por el que fueron construidos» si bien reconoce que las viviendas se construyeron «pensando muy poco en cómo la gente viviría en ellas». Según lamenta, «la memoria y el Utopismo y la vanidad y la corrupción blanda y la bebida fuerte» finalmente han demolido las idealizadas torres.

O'Hagan siempre había querido escribir una novela sobre el tema de los bloques, por lo que visitó muchos por toda Gran Bretaña. Las opciones que se le ofrecían eran muchas; quizás la más obvia era narrar la vida de las personas y familias residentes. Su artículo incluye, seguramente sin quererlo, el resumen de la trama de la novela que O'Hagan evitó: la historia de cómo su abuela terminó viviendo sola en un bloque de doce pisos. Su apartamento de Roystonhill era «un nuevo mundo limpio» y la recuerda feliz en él. Hacia el final, sin embargo, «su mundo se había reducido a una cocina impoluta» porque los ascensores ya no funcionaban, un chico le había robado el bolso y ya no se sentía segura. El O'Hagan adulto se dio cuenta entonces de que «el viento silbaba por todo el edificio. No había tiendas. Ni taxis». Su abuela sintió que «había progresado», pero a medida que se acercaba su muerte, O'Hagan sospechó que estaba mintiendo, tal vez incluso a sí misma. Esta es su novela no escrita, la inexistente *Nuestras madres*.

Our Fathers está ambientada en el otoño de 1995, cuando Jamie, entonces de 35 años, regresa a Ayrshire, después de una ausencia de diez años, en respuesta a una carta de su abuelo Hugh. Jamie quiere «tomar una posición en contra de los delirios de Hugh» (221), pero en su lugar es seducido por el relato del moribundo sobre su vida. Jamie finalmente madura gracias a esta última oportunidad de declarar su amor y gratitud a Hugh, por darle una buena vida lejos de su abusivo y alcohólico padre Robert. Esta narración en primera persona es, esencialmente, un relato sentimental en el que la prolongada reconciliación entre el nieto y el abuelo domina sus discrepancias sobre el urbanismo. En términos literarios escoceses, las diferencias que separan a Hugh y Jamie recuerdan el contraste entre el idealismo social de William McIlvanney y el «derrotismo» de James Kelman (Hames 2007, 68), aunque el abatimiento de Jamie es muy leve en comparación con el de los hombres perdidos de Kelman.

Gasiorek ve una «disonancia» crucial en *Our Fathers* «entre un presente desilusionado y patricida y un pasado utópico demasiado optimista, al tiempo que insiste en que este último no puede ser simplemente borrado» (44). Mi preocupación es que el impulso patricida es demasiado moderado porque Hugh inspira demasiado respeto. Jamie está demasiado cerca de su abuelo emocionalmente y condona demasiados errores. Simplemente carecemos de la distancia necesaria para determinar si Hugh es, como sospechamos, un político corrupto o, como insinúa Jamie, un hombre honorable que hizo todo lo posible en circunstancias extremas. Greig entendió que Sheena es necesaria para que juzguemos a Leo, afirmando con razón que su prejuicio contra él no es personal. Esto le permite a ella argumentar sus puntos de vista con determinación y sin sentimentalismo. La postura de O'Hagan, por el contrario, atribula tanto a Jamie como al lector, porque ¿quién puede condenar a un moribundo? Jamie no puede hacerlo, así que ¿cómo podemos hacerlo nosotros? Al final, la «postura intransigente» de Hugh no se ve socavada por «la rebelión igualmente intransigente de Jamie» (Gasiorek 44) porque su intransigencia no es lo bastante rotunda.

La vacilante inflexibilidad de Jamie está condicionada en parte por el inusual patrón generacional de la novela, que abarca cuatro generaciones de hombres: Jamie, su padre Robert, su abuelo Hugh y su ya difunto bisabuelo Thomas. Mientras que la relación entre padre e hijo a menudo se representa en la ficción como una confrontación directa (este es el caso entre Jamie y Robert), las relaciones entre abuelos y nietos tienden a ser de complicidad en lugar de disparidad. Un punto de inflexión crucial en *Our Fathers* ocurre en el pasado cuando la ilusa madre de Jamie se deja apalazar más allá de lo soportable por su furioso marido Robert. Disgustado, Jamie, que entonces tenía solo trece años, golpea a su padre. Una violencia similar contra Hugh nunca es una opción. Es posible que Jamie se haya ido de Escocia para escapar de Hugh cuando tuvo la edad suficiente para comprender lo testarudo y duro que es su abuelo, y para elegir su propia carrera profesional. Pero, ¿cómo puede atacar, aunque solo sea verbalmente, a un anciano frágil en su lecho de muerte?

La paternidad, dado el título de la novela, ocupa, lógicamente, buena parte de su sustancia. Jamie no solo «encarna» (Danciu 242) la «herencia identitaria» (243) moldeada por los hombres de su familia, sino que también debe enfrentarse a una decisión sobre su transmisión a través de su propia paternidad. Su miedo a ser un abusador como Robert lo ha alejado de la paternidad hasta el punto de que ha obligado a su paciente novia Karen a abortar. Para su sorpresa, se encuentra declarando a su abuela Margaret que «me gustaría tener hijos algún día»; cuando ella, sintiendo lo que le preocupa, le dice que «eres un buen hombre», su respuesta es «Todavía no» (177). La muerte de Hugh y, sobre todo, la reconciliación parcial con Robert, colocan al fin a Jamie en el camino correcto.

Inicialmente, Jamie presenta el alcoholismo y la violencia misógina de Robert como síntomas de un malestar escocés masculino. «Mi padre soportaba mal todo ese pavor que venía con la tierra: era incapaz de levantarse, o de levantarse de nuevo, y le costaba ver el poder que tenía en sus propias manos. Eran hombres enfermos de corazón, débiles de huesos. Lo único que querían era la paz de la derrota» (8). Cuando Jamie finalmente se ve al final de la novela con Robert, convertido en un taxista trabajador ya separado de la madre de Jamie, que se ha vuelto a casar felizmente, el propio diagnóstico de su padre se centra a un factor clave, la paternidad desencantada de Hugh:

«Nunca fui el hijo que mi padre quería. Quería a alguien a quien pudiera moldear, te quería a ti. Tu abuelo era un hombre soñador. Necesitaba gente que pudiera creer

en sus objetivos. Yo no servía para eso. Tal vez no sirva para mucho. Pero no lo odiaba. Sería más justo decir que me odiaba a mí mismo». (264)

Hugh capta a Jamie como su pupilo cuando el niño busca refugio en su casa y la de su abuela Margaret tras golpear a su padre. La mala relación de Hugh con Robert lo lleva irónicamente a tener una segunda oportunidad con Jamie, para quien de hecho es una figura paterna mucho mejor.

La arquitectura utópica y la masculinidad se mezclan inextricablemente en este período de la vida del adolescente Jamie. Su nuevo refugio es el piso de sus abuelos en la decimoctava planta de un bloque de veinticuatro, Annick Water, en la costa. Este bloque es parte de un vecindario de seis torres en total: «las mejores de su línea en su día. Cada una se construyó en un mes y medio» (67). Hugh, un vampiro emocional, bebe de la admiración de Jamie: «Nos convertimos en partes separados de la misma persona. Me dijo una y otra vez que yo era como él de joven» (31). El hecho de que esta alianza se forje en 1973, cuando el poder de Hugh como «señor de la vivienda» ya está disminuyendo (31), pasa desapercibido para Jamie. De modo egoísta, Hugh convierte a Jamie en «su proyecto» (51): «Todos los secretos de la vivienda escocesa llegaron a mí de primera mano», en particular «la historia de la apuesta de nuestra familia por la utopía» (51, inicial en mayúsculas del original).

Hugh cuenta su historia durante los dos meses de la visita de Jamie, mientras yace postrado en cama, muriendo de cáncer de pulmón. Jamie pronto ve que el presidente del Comité de Obras Públicas y no su abuelo Hugh está hablando. Ni siquiera frente a la muerte Hugh «se abre» y «le da la espalda al hombre público» (83) porque, en sus palabras de hombre duro, «la autocompasión no tiene sentido» (83). Jamie asume con cierta reticencia su papel de público cautivo, diciéndonos que Hugh habla «siempre había desdeñado el mundo como algo menos atractivo que él» (81). Jamie también nos narra cómo, a pesar de todo su socialismo, Hugh estaba «hacia el final (...) hambriento de estatus» (162). Su reputación está arruinada porque, como revela Margaret, Hugh ha sido acusado y podría ser juzgado por «apropiación indebida de fondos» (135). Cuando Jamie escucha a un reportero insinuar que el malversador Hugh incluso usó materiales infestados con asbesto, O'Hagan lo sentencia: «Hugh Bawn era un idealista. (...) Les puso un precio demasiado barato a sus bloques. Construyó más casas con lo que ahorraron. Sus errores fueron mejores que tus verdades» (214). Cabe preguntarse qué le diría Sheena a Jamie sobre el idealismo de Hugh.

Jamie se autoconviene de que Hugh lo haya llamado a su lado por amor. Sin embargo, en su última salida juntos, Hugh, al tanto de las actividades profesionales de Jamie demoliendo bloques de viviendas (su trabajo en los cinco años anteriores), intenta persuadirlo para que preserve los edificios: «Podría enseñarte sobre cómo hacer que los bloques sean más duraderos» (154). Cuando Jamie declara categóricamente que este es un «nuevo tiempo» que exige soluciones diferentes, Hugh replica que él y sus «compinches» necesitarán «más que una bola de demolición y cartuchos de dinamita» (171) para crear algo que valga la pena a partir de los escombros, en lo que tiene razón. O'Hagan nunca aclara las circunstancias que llevaron a Jamie a aceptar su trabajo. Más adelante, Jamie asiste a la demolición en la plaza Florence del barrio de Gorbals en Glasgow de un bloque encargado por Hugh, construido en 1972. Sin embargo, se niega a ayudar al discípulo de Hugh, Fergus McCluskey, a supervisar la complicada demolición por lealtad a su abuelo. Curiosamente, en lugar de la voz narrativa de Jamie, O'Hagan utiliza un artículo de periódico para informar sobre la demolición. La voz que escuchamos no es la suya, sino la de una residente, la señora Moira McPhail, para quien (lo mismo

que para Sheena) los bloques de viviendas «nunca deberían haber sido construidos» (188). Esta es una opinión que Jamie simplemente no puede expresar.

Ni narrador ni autor son plenamente conscientes de cómo el discurso utópico que defiende Hugh está condicionado por el género, ni de cómo se distorsiona para minimizar el papel de las mujeres y el impacto de la utopía masculinista en ellas. Esta carencia se evidencia en el trato que se le da a la pareja formada por los bisabuelos Thomas y Famie. Thomas, un granjero irlandés ineficaz, emigró con Famie y el bebé Hugh al barrio de Govan, en Glasgow, en 1914. Allí, Thomas casi se convirtió en un alcohólico, desesperado por su fracaso crónico como sostén de la familia, encontrando la manera de salir de los problemas solo al morir en la Primera Guerra Mundial. Como su joven viuda Famie sabe por otro soldado, Thomas fue ejecutado como desertor, aunque el Gobierno británico finge que murió en combate. Su deshonor, sin embargo, no mancha la reputación de Thomas como un ideal mítico para el «hombre blando» Jamie: «Cuando era un niño, soñaba con Thomas. Quería ser ese hombre bondadoso, que había vagado por los campos, y amado a su esposa, y nombrado las flores, y había escrito cartas junto al candil» (90). Este anhelo es tan difícil de explicar como el descuido de Jamie hacia el único miembro verdaderamente heroico de su familia: la propia Famie.

Jamie escribe que Hugh vivió «a la sombra de los ideales de Famie» (96), pero ella nunca recibe la atención que merece: su historia sigue siendo otra novela no escrita, o parte de la imaginaria *Our Mothers*. Primero como la esposa de un soldado ausente, luego como su viuda, la tímida Famie Bawn sufre el abuso de los despiadados caseros de los barrios bajos. Esta mujer desprotegida opta entonces por convertirse en una luchadora por la justicia social. Los desalojos masivos de 1915 convierten a Famie en la activista pública Effie Bawn, que se distingue por organizar a las mujeres de todas las clases en acción. Un punto de inflexión en su carrera llega con la «marcha de los huelguistas del alquiler en George Square» (100), que da lugar a la Ley de Restricciones de Alquileres de Lloyd George. Posteriormente, Effie fue elegida concejal del Ayuntamiento de Glasgow en 1918 por el Partido Laborista y se le asignó la responsabilidad de Salud y Vivienda. Esencialmente, O'Hagan toma prestada para Effie la carrera de Mary Barbour, la primera mujer concejal laborista, incluso describiendo el activismo de Effie como «la materia del corazón de Mary Barbour» (98).

Effie, a pesar de sus hazañas, no es, sin embargo, el principal héroe de la infancia de su hijo Hugh. El chico adora a John Wheatley (1869-1930), un minero convertido en político socialista y nombrado Ministro de Salud en el gabinete de Ramsey MacDonald en 1924, y a John McLean (1879-1923), un maestro y organizador marxista, y primer cónsul bolchevique en Escocia. O'Hagan no atribuye a Effie, sino a la escuela dominical socialista el sueño de la infancia de Hugh de una «Escocia de turbinas y motores gigantes» (105), y ella pronto es olvidada en la biografía de su hijo. Hugh comienza a trabajar en obras de construcción a los 15 años y consolida su activismo político con un primer nombramiento en 1938 como Asesor de la Corporación en Contratos y Materiales de Construcción. Su carrera despegó coincidiendo con su matrimonio con la mansa Margaret, a quien conoce en 1939. Ella aporta a la vida de Hugh su lealtad inquebrantable y su prestigio en las Tierras Altas, ya que su familia es de posición social más alta. Effie muere en 1941, Robert nace en 1943, completando así la transformación de Hugh de hijo a padre.

Hugh no es reclutado durante la Segunda Guerra Mundial debido a una afección menor en el oído, pero, como informa Jamie, los años de la guerra «lo convirtieron en un político duro» (117), para entonces ya concejal. La década cumbre de Hugh es la de 1950, años que pasa «despejando espacios para edificar prefabricados» (118), siendo su lema elegido «el máximo número de casas en el menor tiempo posible» (117). En la

década de 1960, obsesionado con la idea del bloque de viviendas, Hugh se convierte en el jefe del «programa de edificios altos en Glasgow» (119), «la luz y guía» (119) de los hombres que los construyeron. El provinciano Hugh, que nunca viaja fuera de Escocia, toma prestado en nombre del progreso no solo los ideales de Le Corbusier, sino también los implementados en Berlín, Chicago y Copenhague, que conoce por libros e informes.

Estos sueños, sin embargo, se derrumban a mediados de la década de 1970, lo que obliga a Hugh a retirarse. Jamie, que solía visitar cuando era niño las obras de Hugh, recuerda una pelea con un arquitecto. El hombre, que podría haber sido el Leo Black de Greig, se queja de que los materiales deficientes hacen que sea imposible cumplir con los estándares requeridos. Hugh le grita: «Estamos construyendo pisos cojonudos. Grandes pisos. Baratos si podemos» (124). A diferencia de lo que afirman sus detractores, el enriquecimiento personal nunca motiva a Hugh, sino «la gran victoria laborista sobre los problemas de vivienda de Escocia» (125). Esta, no obstante, resulta ser solo una victoria pírrica, y los bloques tan solo una solución temporal. Mientras yace moribundo, Hugh sigue negando el fracaso de su sueño utópico, pero esta negación se convierte en una fuente directa de humillación cuando debe aceptar ser trasladado a un hospital para morir porque en los ascensores de su bloque no cabe un ataúd.

Los sueños utópicos fallidos llevan a Hugh a la tumba, pero la realidad distópica continúa para su viuda Margaret; que el narrador y el autor se preocupen por ella ya es otra cuestión. A pesar de los vívidos recuerdos de O'Hagan de su abuela, Jamie no emplea tiempo para considerar cómo Margaret sobrevivirá sola en su piso. Después de la muerte de Hugh, ella desempeña el papel de su albacea informal, pasando el legado de su esposo literalmente a Jamie cuando le pide a su nieto que tome todos los papeles. Llorando pero con voz fuerte, ella lo deja ir: «Vete y cree en las cosas. Y vive» (280). Al principio de la novela, Jamie se da cuenta de que Margaret vive en un mundo de fantasmas, ya que todos sus amigos han fallecido. El hecho de que no recuerde esta soledad cuando queda viuda demuestra las deficiencias emocionales de Jamie, pero también, sobre todo, el descuido de O'Hagan hacia Margaret.

El retrato de las mujeres escocesas en las ficciones escritas por hombres tiende a dividirse entre «la compañera mansa y solidaria» y la «mujer amargada y distante que niega a los hombres el cuidado y el sustento que se espera que proporcione» (Whyte 274). La Margaret de O'Hagan es un ejemplo de la primera, la Paulina de Greig de la segunda. Lo que las une es un principio patriarcal tradicional por el cual los hombres solo pueden mantener el amor de una mujer si ella lo admira. Paulina pierde a medida que envejece su admiración por Leo, y por ello deja de amarlo. Margaret, al contrario, siempre lo admira y lo ama, aunque O'Hagan no le permite expresarse sobre sus sentimientos. Margaret es, como Jamie sabe, «una víctima de los grandes planes» de su marido y un «apoyo en la fantasía de su propia pureza» (180). En lugar de preguntarle directamente a Margaret cómo se siente, Jamie nos informa que «decir que Margaret fue atajada y acallada (...) sería decir algo en contra de sus deseos», pues ella «estaba muy segura de los dones de su marido, y se sentía a gusto en el papel que había buscado y mantenido, como su compañera, su defensora» (180).

En última instancia, una mujer como Sheena, con sus planes de reemplazar los bloques de pisos con casas, le brindaría a Margaret una mejor protección que el egoísta Jamie. Para él, la soledad de Margaret no es un problema. Tampoco lo es para O'Hagan, que deja a esta anciana princesa encerrada en la torre sin un caballero de brillante armadura que la rescate, ni la oportunidad de rescatarse a sí misma (como hizo Jamie). Hugh, que debería haber sido ese caballero, resulta ser, en realidad, el mago villano que la encarceló. De este modo, Margaret Bawn se convierte, en última instancia, en un símbolo de los males distópicos que hombres patriarcales como Hugh, por muy bien

intencionados que fuera su paternalismo, generan con sus utopías narcisistas. Esta no es ni para Jamie ni para O'Hagan la principal preocupación, y por lo tanto pierden una gran oportunidad de contar una historia aun no narrada.

Conclusión: al fin demolidos...

He analizado aquí la obra de David Greig *The Architect* y la novela *Our Fathers* de Andrew O'Hagan como ejemplos literarios sobresalientes de la representación del debate en torno al bloque de pisos para obreros en la cultura escocesa. Cada texto examina la utopía socialista que llevó a la construcción de *estates* obreros en toda Gran Bretaña y, específicamente en Escocia, como producto de un fallido proyecto paternalista y patriarcal para modernizar la nación. Con el fin de comprender y valorar mejor la obra teatral y la novela, he considerado en la primera parte del artículo las ideas originales de Le Corbusier en las que se basó la difusión del bloque de viviendas en Gran Bretaña, así como la particular implantación de estas ideas en Escocia. Como espero haber demostrado, la obra de Greig y la novela de O'Hagan no solo revelan el buen conocimiento de los autores de las cuestiones clave planteadas por la experiencia de vivir en los bloques, sino que también hacen importantes contribuciones al debate aún en curso sobre las ideas utópicas detrás de su construcción. Como sucede con todas las distopías, debe haber algún aspecto positivo que pueda salvarse de la demolición, y lugares como Alton Estate seguramente ofrecen pistas sobre cómo mejorar la vivienda pública que deben ser estudiadas cuidadosamente. Sin embargo, parece ser una sabia decisión derribar los edificios que han hecho infeliz a tanta gente de clase trabajadora y abandonar un estilo de planificación urbana que se ha revelado nefasto.

No me cabe duda de que, lo pretendieran o no los autores, sus obras señalan que tanto las ideas como la puesta en práctica de esta falsa utopía estaban marcadas por el género, ya que los hombres patriarcales dieron forma a los edificios que se convirtieron al final en una pesadilla distópica. Claramente, la crítica de Greig al patriarcado, articulada a través de un personaje femenino, es más directa que la de O'Hagan, cuya novela adolece de un sentimentalismo excesivo que confunde el juicio emitido sobre Hugh Bawn. O'Hagan ofrece dos personajes femeninos fascinantes, Famie/Effie y Margaret, pero deja pasar la oportunidad de ofrecer su testimonio. Creo que no se puede emitir un juicio preciso y justo sobre el bloque de edificios británicos y los hombres que los construyeron sin tener en cuenta a mujeres como Margaret, pero tampoco sin tener en cuenta a las arquitectas y urbanistas que trabajaron en complicidad con los hombres patriarcales.⁹

Las personas adineradas aún se apasionan por vivir en bloques de viviendas de lujo. El derrumbe del bloque obrero como proyecto utópico demuestra, por consiguiente, que lo que mata a la utopía no es la falta de ideales sino la falta de fondos. Leo y Hugh son, al igual que sus equivalentes en la vida real, culpables de ignorar la dura realidad económica que limita sus edificios en aras de sus ambiciones. Son culpables, sobre todo, de ignorar el sufrimiento personal que sus bloques infligen a los residentes. El horror que sentimos surge de la constatación de que demasiados hombres en posiciones de poder carecían de la empatía necesaria para imaginar ese sufrimiento de antemano, al

⁹ Como la arquitecta inglesa Allison Smithson (1928-1993), que estableció con su marido Peter Smithson (1923-2003) una sociedad arquitectónica basada principalmente en los principios del Nuevo Brutalismo antihumano, una etiqueta que introdujeron en Gran Bretaña en la década de 1950.

carecer de empatía básica. La lección que aprendemos pero olvidamos con demasiada frecuencia es que, como Sheena exige en la obra de Greig, la utopía nunca puede venir del poder y siempre debe ser el resultado del consentimiento colectivo que emana de toda la comunidad.

Obras citadas

- Abrams, Lynn y Callum G. Brown. 2010. *A History of Everyday Life in Scotland in Twentieth Century Scotland*. Edinburgh UP.
- Beacon, Brian. 27 septiembre 2012. TV: The History of Scottish Soaps. *Evening Times*. <http://www.eveningtimes.co.uk/features/tv-the-history-of-scottish-soaps.18982398>.
- Blattès, Susan. 2008. Une société en décomposition? La Grande-Bretagne vue par quatre dramaturges contemporains. *Cycnos* 18.1. <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1683>.
- Bulos, Marjorie y Stephen Walker. 1988. Britain's Tower Blocks: The Demolition Controversy. *The Netherlands Journal of Housing and Environmental Research* 3.1: 39-59.
- Burke, Andrew. Noviembre 2007. Concrete Universality: Tower Blocks, Architectural Modernism, and Realism in Contemporary British Cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 5.3: 177-188.
- Coleman, Alice. 1990, 1985. *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing*. Hilary Shipman.
- Connell, R.W. y James Messerschmidt. Diciembre 2005. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society* 19.6: 829-859.
- Crichton, David; Fergus Nicol y Sue Roaf. 2009, 2005. *Adapting Buildings and Cities for Climate Change: A 21st Century Survival Guide*. Architectural Press.
- Danciu, Magda. 2008. The End of the Journey: Back to Scotland. *British and American Studies* 14: 237-245.
- Elwall, Robert. 2000. *Building a Better Tomorrow: Architecture in Britain in the 1950s*. Wiley-Academy.
- Gasiorek, Andrzej. 2005. Refugees from Time: History, Death and the Flight from Reality in Contemporary Writing. *British Fiction of the 1990s*, Nick Bentley, ed. Routledge, 42-56.
- Glancey, Jonathan. 2 mayo 2013. Le Corbusier's Unité: Is it a modern classic? *BBC: Culture* 2 mayo 2013. <http://www.bbc.com/culture/story/20130423-design-icon-or-concrete-horror>.
- Glasgow City Council. Sin fecha. Post-war Housing. <http://www.glasgow.gov.uk/index.aspx?articleid=3471>.
- Glendinning, Miles; Ranald MacInnes y Aonghus MacKechnis. 1996. *A History of Scottish Architecture: From the Renaissance to the Present Day*. Edinburgh UP.
- Glendinning, Miles and Stefan Muthesius. 1994. Chapter 25 'Give the People Homes!': Scotland's Housing Blitzkrieg. *Tower Block: Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*. Yale UP para The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 220-247.
- Greig, David. 2002. *The Architect. Plays: 1 (Europe, The Architect, The Cosmonaut's Last Message to the Woman He Once Loved in the Former Soviet Union)*. Faber, 91-201.
- Hames Scott. 2007. Dogged Masculinities: Male Subjectivity and Socialist Despair in Kelman and McIlvanney. *Scottish Studies Review* 8.1: 67-87.

- Hanley, Lynsey. 2007. *Estates: An Intimate History*. Granta.
- Hooper, Barbara. 2002. Urban Space, Modernity, and Masculinist Desire: The Utopian Longings of Le Corbusier. *Embodied Utopias: Gender, Social Change, and the Modern Metropolis*, Amy Bingaman, Lise Sanders y Rebecca Zorach, eds. Routledge, 55-78.
- Jencks, Charles. 2000. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. Monacelli Press.
- Le Corbusier. 2007. *Toward an Architecture*. John Goodman, trad. Getty Research Institute.
- Martin, Maureen M. 2009. *The Mighty Scot: Nation, Gender, and the Nineteenth-Century Mystique of Scottish Masculinity*. State University of New York Press.
- Martín, Sara. 2011. Aging in F(r)riendship: 'Big Ger' Cafferty and John Rebus. *Clues: A Journal of Detection* 29.2: 73-82.
- Murray, Irena y Julian Osley, eds. 2009. *Le Corbusier and Britain: An Anthology*. Routledge.
- Nesteruk, Peter. Otoño 2000. Ritual, Sacrifice, and Identity in Recent Political Drama - with Reference to the Plays of David Greig. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 15.1: 21-42.
- O'Hagan, Andrew. 1999. *Our Fathers*. Faber and Faber, 1999. [Padres nuestros, trad. Luis Maria Brox. Debate, 2000]
- _____. 13 marzo 1999. Higher Hopes. *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/books/1999/mar/13/costabookaward.features>.
- Plain, Gill. 2003. Hard Nuts to Crack: Devolving Masculinities in Contemporary Scottish Fiction. *Posting the Male: Masculinities in Post-War and Contemporary British Literature*, Daniel Lea y Berthold Schoene, eds. Rodopi, 55-68.
- Ramroth, William G. 2007. *Planning for Disaster: How Natural and Man-Made Disasters Shape the Built Environment*. Kaplan.
- Ravetz, Alison. 2001. *Council Housing and Culture: The History of a Social Experiment*. Routledge.
- Rebellato, Dan. 2003. 'And I Will Reach Out My Hand With A Kind of Infinite Slowness And Say The Perfect Thing': The Utopian Theatre of Suspect Culture. *Contemporary Theatre Review* 13.1: 61-80.
- Robinson, Peter. Noviembre 2010. Tenement Improvement in Glasgow: A Quiet Revolution, 1968-80. *Architectural Heritage* 21: 75-92.
- Samuel, Flora. 2004. *Le Corbusier: Architect and Feminist*. Wiley.
- Sanders, Joel. 1996. Introduction, in Joel Sanders, ed. *Stud: Architectures of Masculinity*. Princeton Architectural Press, 11-25.
- Schoene, Berthold. 2002. The Union and Jack: British Masculinities, Pomophobia, and the Post-Nation. *Across the Margins: Cultural Identity and Change in the Atlantic Archipelago*, Glenda Norquay y Gerry Smyth, eds. Manchester UP, 83-98.
- Smith, Nicholas Boys y Alex Morton. 2013. *Create Streets: Not Just Multi-Storey Estates*. Policy Exchange. http://www.policyexchange.org.uk/images/publications/create_streets.pdf.
- Strickett, Claire. 9 abril 2009. The High-rise and Otoño of Modernism. *Glasgow University Magazine*. <http://www.glasgowuniversitymagazine.co.uk/features/the-high-rise-and-otoño-of-modernism-claire-strickett/#more-468>.
- Tauber, Matt, dir. 2006. *The Architect*. Sly Dog Films and HDNet Films.
- Weisman, Leslie Kane. 2000. Prologue: Women's Environmental Rights: A Manifesto (1981). *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, Jane Rendell, Barbara Penner e Iain Borden, eds. Routledge, 1-5.

Whyte, Christopher. 1998. Masculinities in Contemporary Scottish Fiction. *Forum for Modern Language Studies* 34: 274-85.

Capítulo 8. Reescribiendo al astronauta en *Son & Moon*, documental de Manuel Huerga

Los espacios en blanco en el mapa: el problema de cómo localizar las representaciones alternativas de la masculinidad

El análisis de la representación de las diversas masculinidades rara vez considera cómo la disponibilidad de los textos examinados condiciona las decisiones tomadas por consumidores y académicos a la hora de acercarse a ellos. Obviamente, el estudio de las prácticas sociales asociadas con la masculinidad y con las realidades materiales de la vida de los hombres también está condicionado por determinadas restricciones de disponibilidad. Simplemente, no existe un programa académico sistemático para examinar todas las masculinidades en el mundo; ninguna institución puede ser tan ambiciosa o capaz. Esto significa que, ya sea en la vida real o en representación, las masculinidades que consideramos importantes, o que creemos que vale la pena tomar en cuenta para su estudio, forman una selección al azar, con muchos espacios en blanco en el mapa mundial. Muchos de los casos, no importa cuán hegemónicos o alternativos a nivel local, pueden pasar desapercibidos a no ser que los especialistas les prestemos atención. El problema es cómo estar alerta y encontrarlos, lo cual es poco probable que suceda incluso en el caso de los especialistas mejor informados. Podría darse el caso de que la televisión vasca o el teatro brasileño estén generando los debates más potentes sobre las masculinidades; sin embargo, podríamos no saberlo a nivel global.

Llamo aquí la atención sobre este estado de cosas, centrándome en uno de esos textos alternativos sobre la masculinidad generalmente ignorados: el documental de Manuel Huerga *Son & Moon: Diario de un astronauta* (2009). No es mi intención discutir qué estrategias específicas se deben seguir para localizar este texto en particular, u otros igualmente relevantes para el estudio de la masculinidad. Mi objetivo es, más bien, analizar este documental catalán en primera lugar en el contexto de las restrictivas políticas relacionadas con la distribución del mercado del cine, tan falsamente globalizado; en segundo lugar, como ejemplo de cómo un mito tan central para la masculinidad americana tal como lo es el del astronauta puede ser, si no desafiado a fondo, al menos renovado desde la periferia del mundo occidental. *Son & Moon*¹ muestra, en definitiva, que el campo de los Estudios de las Masculinidades puede ser mejorado y ampliado tomando en cuenta el papel cada vez más importante de los documentales, sobre todo debido a su flexibilidad intercultural. La película de Huerga también demuestra que la representación en pantalla del ultra-masculino astronauta americano puede y debe ser reconstruida para compensar la pérdida de su antiguo estatus heroico en un contexto postpatriarcal futuro o tal vez ya presente. Esta reconstrucción quizás es más viable desde fuera de los Estados Unidos, como sugiera la excelente película intercultural de Huerga.

¹ De aquí en adelante usaré el título inglés dado que esa es la lengua original del documental.

Disponibilidad limitada: las representaciones alternativas de la masculinidad en los documentales interculturales (y el mito de la globalización)

El trabajo académico desarrollado hasta la fecha sobre la representación de la masculinidad se centra principalmente en los textos anglófonos: literatura, cine, televisión, cómics, videojuegos, publicidad, etc. Este es el caso sea el trabajo académico producto de las universidades anglo-americanas o de otros entornos culturales y lingüísticos. El estudio de las masculinidades se ha abierto sin duda alguna a una gran diversidad de ángulos, tales como la sexualidad, la raza, el origen étnico, la nacionalidad, la edad y muchos otros marcadores de identidad; se da, sin embargo, en el tratamiento de estos ángulos poca interacción intercultural. Siempre que las masculinidades en entornos idiomáticos fuera del inglés reciben atención (y me refiero en particular a su representación), se hace suponiendo implícitamente que se trata de un tema de limitado interés local,² mientras que los textos anglófonos que analizan las masculinidades locales atraen una atención global. El idioma y las barreras lingüísticas sin duda determinan el limitado intercambio académico entre culturas.

Otra cuestión asociada, a menudo pasada por alto, es cómo representan los textos interculturales la masculinidad. El ejemplo que examino aquí, *Son & Moon*, prueba que se pueden ofrecer atractivos puntos de vista sobre la masculinidad alternativa en los Estados Unidos en textos generados por otras culturas. El problema, sin embargo, es que estos otros textos tienen un impacto global limitado debido a los propios límites de los circuitos de distribución internacionales. En *Son & Moon*, el lenguaje no es un obstáculo ya que el documental se hizo originalmente en inglés (pese a que, como he señalado, el equipo de producción es catalán). El problema es, como subrayo, la distribución. *Son & Moon* fue muy bien recibida cuando se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Cataluña en Sitges (octubre de 2009), pero ha tenido una proyección nacional posterior muy limitada en España y prácticamente nula internacionalmente.³ Se trata, al fin y al cabo, de una modesta película documental hecha por tan solo 600.000 € y distribuida en cines con solo cinco copias, cuatro en Cataluña y una en Madrid (López Pérez). El propio productor, Loris Omedes, confirma los datos⁴, haciendo hincapié en que, en todo caso, los documentales apenas se estrenan en los cines españoles. El lanzamiento a nivel nacional de *Son & Moon* era imprescindible, sin embargo, para poder aspirar al principal premio cinematográfico español, el Goya, al que, por cierto, *Son & Moon* no fue ni nominada.⁵

Lógicamente, los autores desean tener sus derechos protegidos a nivel nacional e internacional dado que la producción de textos genera gastos y se espera de ella que genere beneficios. Hasta un cierto punto, sin embargo, la protección de los derechos de autor puede ser contraproducente, ya que, a menos que se consiga una distribución internacional eficiente, siempre hay un riesgo de que un producto (un texto) acabe

² Ver, por ejemplo, el número monográfico de *Men and Masculinities*, 'Iberian Masculinities' (Octubre 2012, 15.4).

³ La película también se exhibió en el Miami International Film Festival, sección 'Dox Competitions' (2010), y en el Mirada Film Festival (Melbourne, 2010).

⁴ En comunicación personal telefónica con la autora (26 Marzo 2012).

⁵ El productor Loris Omedes sí ganó un Goya por *María y yo* (2010). Su extensa carrera incluye la producción del documental nominado a un Oscar *Balseros* (2002).

encallado en la esquina más perdida del planeta. La distribución ilegal sin duda da más visibilidad, aunque sea a costa de vulnerar los derechos de autor. La cuestión clave en este caso, en cuanto a mi argumentación, es que un texto sobre la masculinidad que se desconoce globalmente —ya sea porque no está disponible, tiene una distribución limitada o ha recibido muy poca publicidad— es, de hecho, un texto *inexistente*.

Escribir sobre *Son & Moon* es, así pues, mi intento personal de darle visibilidad a este texto 'inexistente'.⁶ Creo firmemente que el documental de Huerga merece atención, tanto por su alta calidad cinematográfica como por su presentación alternativa de la masculinidad, en concreto, como he señalado, la del astronauta estadounidense. Debido a su disponibilidad moderada,⁷ sin embargo, *Son & Moon* no puede competir por la atención de los consumidores y académicos globales con otras películas que tratan de un tema similar tales como, por ejemplo, la película de ficción *Moon* de Duncan Jones, o el docudrama de Ron Howard *Apolo XIII*. En mi canon personal *Son & Moon* ocupa un lugar de honor en la historia de la representación del astronauta en la pantalla. Por supuesto, no puedo alterar el canon global tan solo en base a mis preferencias pero es mi objetivo aquí al menos llamar la atención sobre la existencia de la película de Huerga y, con suerte, invitar a otros académicos a trabajar sobre otros textos igualmente desatendidos, sea en inglés o en cualquier otro idioma.

El estudio transcultural de las representaciones también transculturales de la masculinidad está dominado, por supuesto, por el post-colonialismo académico. Esta disciplina y/o metodología no resulta, sin embargo, especialmente útil para analizar *Son & Moon*. La cultura catalana de la que emerge la película es europea y, como tal, occidental, aunque podría decirse que solo es parte periférica del periférico sur de Europa. La cultura catalana no mantiene, tampoco, un vínculo (post)-colonial con los Estados Unidos, a menos que se suponga que *Son & Moon* es el producto de una admiración servil hacia la cultura americana representada por el astronauta (no lo es). Soy consciente de que esta puede ser una cuestión controvertida, pero, pese a que técnicamente López-Alegría es un inmigrante procedente de España, Huerga se refiere a él como un individuo de identidad totalmente americana (ni hispana ni latina), punto de vista que también defiende a los efectos de este artículo.

Voy a ofrecer brevemente, en todo caso, algunas notas sobre la evolución de los trabajos académicos en la línea post-colonial relacionados con la masculinidad transcultural del emigrante. Estos trabajos parecen haber aparecido al mismo tiempo que los Estudios de las Masculinidades empezaron a mostrarse interesados en la globalización. Connell publicó su ensayo pionero «Masculinities and globalization» en 1998, el mismo año en que Daniel Coleman publicó el volumen *Masculine migrations* y co-editó con Lahoucine Ouzgane el número especial de *Jouvert*, 'Post-colonial Masculinities', para el que entrevistaron al propio Connell. Desde entonces, los hombres de las culturas coloniales y post-coloniales, de la diáspora y del seguramente mal llamado Tercer Mundo, han sido objeto de interés académico constante (Morrell y Swart, Haschemi).

Los enfoques actuales sobre el tema de la masculinidad y la globalización se centran en la cuestión de si existe una equivalencia entre la hegemonía cultural y la de género identitario (la masculina, en suma). El 'orden de género mundial' que Connell se dispuso a estudiar en 1998, está, sin duda, dominado por la masculinidad hegemónica

⁶ De igual modo, la primera reseña recibida en IMDB por esta película es mía: <http://www.imdb.com/title/tt1118571/>

⁷ La edición en DVD está disponible en Amazon.es, pero con acceso global limitado.

transnacional, septentrional y occidental, relacionada con el mundo de los negocios. Algunos estudiosos, no obstante, objetan que este punto de vista es demasiado homogéneo. Según Beasley el problema es que las valoraciones emitidas sobre qué son las masculinidades hegemónicas no son tan «evidentes» como muchos asumen (93). Esta objeción resulta útil para mi argumentación, ya que *Son & Moon* muestra cómo un enfoque occidental pero no hegemónico sino más bien periférico puede deconstruir un icono americano que la mayoría consideraría hegemónico, incluso a nivel global. El estudio de la masculinidad y de la globalización, sin embargo, tiene muy poco que decir acerca de este tipo de representación intercultural. Por lo general, los volúmenes colectivos sobre la masculinidad y la globalización tienden a reunir artículos sobre una diversidad de masculinidades locales, sin preguntarse cómo interactúan más allá de las hegemónicas culturas anglófonas o incluso dentro de ellas.⁸ Una nueva tendencia podría estar surgiendo con volúmenes tales como el de Sun Jung *Korean Masculinities and transcultural consumption* (2011), que considera la interacción intercultural entre las culturas asiáticas, aunque aun tratando de modo superficial el tema de cómo esta interacción afecta a la representación de los hombres en particular, centrándose más bien en el consumo.

Este nuevo cosmopolitismo, en el que una gran diversidad de naciones caracterizadas como agentes plenamente empoderados participan en un intercambio cultural mutuamente enriquecedor, podría ser una alternativa refrescante al paradigma académico dominante hoy en el Estudio de la Masculinidad, centrado en exceso en la globalización. Schoene, precisamente, presenta el cosmopolitismo como una herramienta positiva para resistir el nacionalismo y el imperialismo, pero también la globalización dominada por los Estados Unidos e incluso el post-colonialismo. Como argumenta, no vivimos en absoluto en «un mundo homogeneizado o consensuado de perfecta igualdad, en el que la axiomática división centro-periferia de los imperialismos del pasado se ha disuelto» (5). Para él, la auténtica globalización no ha sucedido todavía, y debemos considerar el mundo «como meramente globalizado, es decir, atrapado en un proceso de globalización en curso —que algunos podrían llamar ‘imparable’» (5, énfasis original). Este proceso, liderado hasta ahora en lo que se refiere a la cultura, por la novela en inglés, debería centrarse, Schoene afirma, en lo que es común a la experiencia humana global en lugar de lo que es diferente. Por consiguiente, los escritores contemporáneos de cualquier nacionalidad deberían ser capaces de representar esa experiencia, incluyendo cómo se vive la masculinidad, más allá de sus propios orígenes culturales y lingüísticos.

El problema de la visión cosmopolita de Schoene, dejando a un lado el asunto espinoso de si el acento se debe colocar sobre la similitud universal o sobre la celebración de la diferencia en el respeto mutuo (como creo), es que, característicamente, pasa por alto las desigualdades en el mapa de la distribución cultural, incluso dentro de las áreas anglófonas. Consideremos, por ejemplo, el inmenso impacto de la película de Mel Gibson sobre el emblemático héroe escocés William Wallace, *Braveheart* (1995). Esta película estadounidense fue muy celebrada por el público escocés, especialmente por el masculino. *Braveheart*, sin embargo, no inspiró como respuesta una película escocesa sobre un icono americano, por ejemplo Lincoln. Condujo, más bien, a un debate local sobre las razones por las que el cine escocés había presentado hasta la fecha a los hombres escoceses principalmente como individuos derrotados y derrotistas. En un clima global verdaderamente cosmopolita *Braveheart* podría haber venido de cualquier cultura, no solo de los EE.UU., y los escoceses podrían

⁸ Ver los volúmenes editados por Pease & Pringle (2001), Davids & Francien (2005), Cohen & Brodie. (2007), González & Seidler (2008) y Jackson & Balaji (2011).

producir películas sobre cualquier hombre en cualquier parte del mundo. El principio fundamental del verdadera cosmopolitismo debe ser, como es obvio, la igualdad en el intercambio cultural y de ninguna manera una situación en la que una cultura predominante extiende su influencia sobre el resto por medio de su monopolio casi integral sobre la distribución global de los productos culturales.

Mientras que el cosmopolitismo de la ficción (novelas y películas), está muy limitado por culpa de la inmensa supremacía de los distribuidores estadounidenses en el mercado mundial, me gustaría subrayar aquí que los documentales parecen ser el único género narrativo verdaderamente cosmopolita, transnacional e intercultural. Los documentales no obedecen más barreras que las limitaciones financieras, limitaciones que van disminuyendo con fluidez a medida que se comercializan cámaras digitales más baratas. Barbash y Castaing-Taylor (5-7) nos recuerdan además que, en primer lugar, el documental es siempre implícitamente etnográfico y que, en segundo lugar, está abierto a una impresionante variedad de posiciones interculturales: el documentalista puede no pertenecer a la cultura filmada ni al público al que se dirige; puede filmar a personas que pertenecen a más de una cultura o quizás dirigirse a públicos multiculturales, y, por último, puede identificarse como individuo con un entorno intercultural. Suele, además, trabajar con equipos culturalmente mixtos.

Esta riqueza intercultural se nutre de la financiación generosa proporcionada por las televisiones nacionales sin ánimos de lucro, entre las que destaca la BBC, caracterizada por un fuerte espíritu de servicio público. Los documentales comerciales hechos para el cine, en cambio, dependen todavía, a pesar del gran atractivo de taquilla de muchos en la ola actual, de un público mucho menor y de una distribución cinematográfica sin duda problemática. Como Sin enfatiza, la distribución, «el arte invisible», es un proceso «conocido solo por aquellos dentro de la industria, apenas tratado» pese a ser «la parte más importante de la industria del cine, allí donde las películas terminadas cobran vida y se conectan con un audiencia» (en línea). Paul Arthur, por su parte, ha trazado cuidadosamente «la transición del documental a género con público masivo» (sin página), especialmente la variedad de largometraje popularizado por Michael Moore y un conjunto de otros cineastas altamente creativos.

Un buen puñado de películas documentales, generalmente publicitadas por los Oscars (nominaciones y premios), y por festivales de cine de impacto, han entrado en los circuitos de distribución de las *majors* y compiten en las salas de cine con estrenos de Hollywood. Lo que atrae a la audiencia estadounidense, Arthur afirma (ignorando que este es un fenómeno mundial) es su realismo inmediato, basado en la impresión de que se narra en primera persona, y

sintomático de una esfera que abarca los blogs, los sitios WebCam, las memorias literarias, y los programas de televisión tipo *reality* de gama baja. [Los documentales] Proyectan una áspera sensibilidad *amateur* que privilegia los gestos y la confesión íntimos; construyen además una identidad personal basada en el efecto de una performatividad auto-consciente, aunque sea cotidiana u ocasional; presentan una interpenetración asumida de la experiencia 'pública' y 'privada'; y aceptan la 'simulación' como transmisor no problemático de la realidad. (sin página)

Esto encaja perfectamente con *Son & Moon*, una película que trata de documentar el trabajo de los astronautas desde su propia perspectiva cotidiana personal para beneficio de su imagen pública. Paradójicamente, los espectadores sin duda entienden que los documentales no son de plena confianza, que siempre son una *representación manipulada* de la verdad. La «apetencia por lo real» que los nuevos documentales de cine han desatado responde al aburrimiento producido por «el documental de televisión

para el público de masas basado en fórmulas de producción» (Aufderheide sin paginación). Esta tensión entre el documental cinematográfico y el televisivo, y la aparición de otras pantallas muestra la inestabilidad del cambiante circuito de distribución. Es por esto que el gurú Peter Broderick asesora a documentalistas para «diseñar una estrategia de distribución personalizada», recordándoles que «un equipo de distribución es tan importante como un equipo de producción» (en línea). Los estudios académicos sobre cine, en cambio, tienden a ignorar la distribución poniendo siempre en primer plano la estética de la película y, en el caso del documental, también su ética. Stella Bruzzi resume el dilema con precisión: «la teoría sobre el documental continuamente invoca la noción idealizada, por una parte, del documental puro en el que la relación entre la imagen y lo real es directa y, por otro lado, la imposibilidad de alcanzar tal objetivo» (3) Según Bruzzi los espectadores están perfectamente capacitados «para entender que un documental es una negociación entre la realidad por un lado, y la imagen, la interpretación y el sesgo dado por el otro» (4). Incluso documentales tipo 'fly-on-the-wall' (o 'testigo mudo') o *vérité*, como *Son & Moon*, mantienen «una relación paradójica con la ficción dramática» (Corner 33), que los hace más y no menos atractivos.

Volviendo a la representación de la masculinidad, quiero subrayar aquí el hecho de que las películas documentales, particularmente las más creativas, constituyen un enorme repositorio de textos que tratan de las masculinidades contemporáneas, prácticamente sin explotar por parte de la crítica académica. Para reforzar mi argumento, ofrezco aquí una lista de los ganadores del Oscar y algunos de los nominados de los últimos doce años, todos con predominio de la representación de los hombres y las masculinidades, tanto si así se pretendía como si no (señalo el año de producción):

- 2002 (ganador) *Bowling for Columbine*
- 2003 (ganador) *The Fog of War*
- 2003 (nominado) *Capturing the Friedmans*
- 2004 (nominado) *Super Size Me*
- 2004 (nominado) *Tupac: Resurrection*
- 2005 (nominado) *Enron: The Smartest Guys in the Room*
- 2005 (nominado) *Murderball*
- 2006 (nominado) *Deliver Us from Evil*
- 2007 (nominado) *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience*
- 2008 (ganador) *Man on Wire*
- 2009 (ganador) *The Cove*
- 2009 (nominado) *The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers*
- 2010 (ganador) *Exit Through the Gift Shop*
- 2011 (ganador) *Undeclared*
- 2012 (ganador) *Searching for Sugar Man*
- 2013 (nominado) *Cutie and the Boxer*
- 2014 (ganador) *Citizen Four*⁹

La mayor parte de estos documentales tienen temas y protagonistas americanos, y son obra de cineastas estadounidenses, algo que simplemente demuestra la preferencia de los Oscars por las películas de su ámbito local. La excelente *Searching for Sugar Man* de Malik Bendjelloul es, no obstante, una excepción muy atractiva y prueba de un cosmopolitismo comprometido. Bendjelloul, que falleció en Mayo de 2014, fue un

⁹ He añadido los dos últimos documentales en el proceso de traducción, no aparecían en la versión original del artículo.

periodista y documentalista sueco que encontró un apasionante tema en Sudáfrica. Allí un cantante latino-americano totalmente desconocido en el resto del mundo, (Sixto) Rodríguez, era venerado como un gran ídolo desde la época del Apartheid sin que lo supiera el propio interesado, un obrero de vida sencilla en sus Estados Unidos natales. El retrato que Bendjelloul hace del perdedor que no sabe que era un ganador es una de las más fascinantes visiones recientes sobre la masculinidad americana. Proviene, no obstante, del extranjero, y en concreto de la sensibilidad de un documentalista él mismo multicultural.

Por el momento la investigación académica sobre el género identitario y el documental ha sido producida por mujeres feministas y se ha centrado principalmente (aunque no exclusivamente) en las mujeres y la feminidad. No pretendo aquí de ningún modo reforzar el dañino sistema binario de género, sino más bien poner de relieve el hecho de que mientras que el análisis feminista de películas documentales siempre ha incluido a los hombres como autores y como objeto de representación, los especialistas que trabajan en Estudios de Masculinidades (en su mayoría hombres) han ignorado este tema por completo. No hay equivalente para los Estudios de la Masculinidad del volumen editado por Waldman y Walker *Feminism and documentary* (1999), una colección innovadora que ya incluía un análisis feminista escrito por Susan Knobloch sobre la masculinidad en la película documental de D.A. Pennebaker *Don't Look Back* (sobre Bob Dylan). He localizado unos pocos artículos académicos que se ocupan de los hombres en los documentales, en especial en películas marginales sobre música. El artículo de Carl Plantinga «Gender, power, and a cucumber: Satirizing masculinity in *This is Spinal Tap*» (1998) sí se ocupa de una película popular. En contraste, otros estudiosos analizan documentales menores en torno al rock (o *rockumentaries*) tales como *Hard core* (Brown) o *Gimme shelter*, sobre Mick Jagger (Howell, 2012). Las masculinidades no hegemónicas han atraído atención limitada; como ejemplo, los dos trabajos académicos dedicados al contraste entre el documental ganador de un Oscar en 1984 *The times of Harvey Milk* y la película de Gus Van Sant, *Milk* (Rich; mi propio artículo, 2013).

Posiblemente, el documental más cercano a *Son & Moon* es el cortometraje (19') de Lourdes Portillo *My McQueen* (2003) un análisis meta-filmico ofrecido por esta prestigiosa cineasta mexicana de «la influencia de Steve McQueen y su película, *Bullit*, sobre la masculinidad, la ciudad de San Francisco y la etnicidad». ¹⁰ Como hace Huerga, en este breve documental una persona de una cultura extranjera se acerca a una figura icónica masculina americana para deconstruirla y también para deconstruir, de paso, el género del documental. No puedo, sin embargo, dar una opinión de primera mano sobre la película de Portillo ya que *My McQueen*, al parecer exhibida solo en dos ocasiones, ¹¹ es prácticamente imposible de encontrar ya sea legalmente (hay una edición limitada de DVD publicada en 2003 por Xochitl Films) o ilegalmente (nadie parece haberla pirateado). Se puede solicitar una proyección mediante la página web de Portillo, pero la cuota de 100 \$ es todo un elemento de disuasión, fuera de sintonía con los métodos de distribución actuales.

Podría haber optado por un costoso préstamo interbibliotecario internacional, pero la idea que pretendo subrayar aquí es que a pesar de que *My McQueen* podría ser el documental intercultural más relevante jamás producido sobre el tema de la masculinidad americana, *en la práctica no existe* dado que su distribución extremadamente limitada lo hace (casi) inaccesible, una estrategia contraproducente

¹⁰ Ver la web oficial de Portillo, http://www.lourdesportillo.com/films/films_mcqueen.php.

¹¹ En 2002 en la Biennale de Venecia y en 2005 como parte de la exposición 'In the air: Projections of Mexico' (Nueva York, Museo Guggenheim).

para cualquier cineasta. De hecho, sin el artículo académico de Sofía Ruiz Alfaro (2009) que lo analiza (disponible gratuitamente en internet) no sabría de la existencia de la película de Portillo sobre McQueen.

Paso a continuación a analizar *Son & Moon*, con la esperanza de que mi ensayo no se convierta en el único rastro dejado por la película de Huerga.

Una visión alternativa del astronauta americano: la versión catalana

*Son & Moon: Diario de un astronauta*¹² documenta la estancia que Michael López-Alegría hizo a bordo de la Estación Espacial Internacional durante siete meses (del 19 de Septiembre del 2006 al 21 de Abril del 2007). Las imágenes combinan las películas *amateur* que el propio López-Alegría rodó a bordo de la ISS (International Space Station), las grabaciones de misiones oficiales de la NASA, y la filmación que Huerga realizó del programa de entrenamiento de los astronautas en el Centro Espacial de Houston y del complejo proceso de formación previo al despegue en el Cosmódromo de Baikonur (Kazajstán). Huerga reemplaza la trivial aventura de ciencia-ficción sobreexplotada por Hollywood con una percepción actualizada del heroísmo altruista que motiva a los astronautas reales a trabajar por el progreso de la humanidad. *Son & Moon* es mucho más que una película doméstica espacial, como podría parecer a primera vista, o un *peep-show* al estilo de *realities* como *Big Brother*. La adscripción de la película de Huerga a la no-ficción funciona de hecho como una forma sutil de protesta en contra de la indiferencia que la especie humana siente ahora mismo hacia la exploración espacial real. Esta desidia se debe a nuestra limitada comprensión colectiva de la ciencia, a la consiguiente inclinación por la ciencia-ficción más fantástica en lugar de la que se apoya en la actualidad de los avances tecno-científicos, y también, sin duda, a la pérdida progresiva de la condición heroica del astronauta. Ante el profundo compromiso de López-Alegría con su tarea y acompañados de su entregada narración los espectadores se ven incitados a reconocer que algo falla profundamente en una sociedad incapaz de sentir las emociones profundas que la conquista humana del espacio debería provocar.

Según la taxonomía que Nichols estableció para el documental, con sus seis modos de representación —poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo— *Son & Moon* es una película a la vez reflexiva y performativa (con muchos toques poéticos). Como explica Nichols, mientras que «el modo reflexivo es el modo más consciente de sí mismo y el que mejor auto-cuestiona la representación» (127), los documentales performativos «acentúan los aspectos subjetivos del discurso objetivo clásico» (138), en este caso los del documental científico que *Son & Moon* se resiste a imitar. Siguiendo a Plantinga, la película de Huerga parece ser un documental de 'voz abierta' asociado con estilos *vérité* ya que «la voz abierta se niega a afirmar la autoridad epistémica explícita sobre el espectador, y no imparte una explicación clara y de alto nivel de los fenómenos que presenta» (105). Como puede apreciarse viendo la cinta, el tono que Huerga utiliza es muy diferente del documental científico. La suya no es una película documental con un claro objetivo didáctico, rodada y editada en el estilo expositivo típico del documental científico tradicional, sino una película que tiene como objetivo mostrar cómo se siente un astronauta en una misión desde la perspectiva personal de un profesional. La voz serena de López-Alegría lleva el peso de la reflexión sobre la tarea que se está llevando a cabo mientras las imágenes lo muestran dando los pasos necesarios para que su misión tenga éxito. Esta superposición de la voz personal

¹² Ver la sección de la web oficial de Manuel Huerga dedicada a *Son & Moon*, <http://manuelhuerga.com/son-moon/>

y del desempeño profesional genera una intimidad con el astronauta que falta en los relatos más épicos. Algunos espectadores pueden encontrar la película de Huerga una representación aburrida y decepcionante de las tediosas tareas cotidianas conectadas con la exploración del espacio actual; otros, incluida yo misma, vemos en *Son & Moon* una oportunidad única para acercarnos al máximo al hombre detrás del astronauta.

El enfoque particular de *Son & Moon* recae, de hecho, sobre el coste que el compromiso profesional del astronauta añade a la vida personal de López-Alegría, padre entonces de un niño de siete años de edad, Nico. Al centrarse en la paternidad, Huerga plantea problemas casi nunca (o nunca) considerados en el discurso sobre la exploración espacial, ya sea de ficción o real.¹³ Con todo, es difícil leer sin ambigüedades tanto la película de Huerga como la necesidad de López-Alegría de justificarse a sí mismo (y ante su hijo): ¿es la suya una postura post-patriarcal sincera o una excusa para justificar el franco egoísmo patriarcal del héroe tradicional? Darío Llinares se refiere, precisamente, al «potencial hegemónico» (13) del astronauta ya que siempre existe la posibilidad de que las representaciones del astronauta «refuercen un enlace simbólico entre la idealización cultural y el poder institucional, ayudando de este modo a establecer la coherencia del significado» (13) de esta figura *a priori* patriarcal. En su opinión, la masculinidad del astronauta sobrevive en nuestros días por medio de un reciclaje constante basado en «negociaciones sutiles de su construcción que trascienden la ruptura entre la modernidad y la post-modernidad y reafirman una hegemonía cultural dominada por el género [identitario masculino]» (16). Las estrategias utilizadas para renovar esta representación, de la nostalgia a la parodia, denotan no obstante una obvia ansiedad causada por la pérdida de su valor hegemónico en un entorno algo menos abiertamente patriarcal.

Por ello, el astronauta está «concebido como un mensaje cifrado que refleja las complejidades y contradicciones de la masculinidad», aunque no estoy demasiado de acuerdo con que los «procesos de reafirmación a través de los cuales se mantiene, sin fisuras, la importancia cultural y el poder de género de este icono omnipresente» (18) sean tan exitosos como Llinares aduce. Podemos leer *Son & Moon* incluso como un ejemplo cínico de las estrategias para renovar la masculinidad heroica tradicional, en este caso a través del énfasis en la paternidad. Sin embargo, en el siglo XXI el contexto de la exploración espacial está tan alterado y la exploración en sí tan en riesgo de desaparecer que la película de Huerga parece, más bien, una súplica para reclutar nuevos hombres para este tipo de trabajo —'nuevos' tanto en el sentido de 'más hombres' como de 'hombres alternativos' al clásico astronauta. Lo 'que hay que tener', como decía Tom Wolfe, ya no se encarna en la figura del héroe inflexible y misógino, sino en la del hombre post-patriarcal capaz de integrarse en un equipo, conscientes, como López-Alegría, del alto coste emocional de cumplir un sueño personal. Estos hombres están, además, llamados a compartir espacio con las mujeres a todos los

¹³ Huerga, según Omedes, no conocía el libro del astronauta Jerry M. Linenger *Letters from MIR: An astronaut's letters to his son* (MacGraw-Hill, 2000), una especie de complemento al otro volumen de Linenberg sobre el mismo tema, *Off the planet: Surviving five perilous months aboard the Space Station MIR* (MacGraw-Hill, 2000). Linenberg dirigió las cartas a su hijo de 14 meses, temiendo que no sobreviviría a la caótica misión. Por otra parte, el estupendo relato de Ray Bradbury incluido en su colección *The Illustrated Man* (1951), «The Rocket Man» (la inspiración para la popular canción de Elton John) ya trataba del conflicto familiar que desata la carrera profesional de un padre astronauta. Narrado desde el punto de vista de su hijo de 14 años, el relato da cuenta de la angustia de la esposa y madre, quien prefiere creer que el marido murió ya en el primer vuelo antes que afrontar su posible muerte, y la desazón del hijo, que admira pero también echa de menos al padre ausente.

niveles, desde los cubículos cerrados de la ISS hasta ‘el infinito y más allá’, si es que se refuerza algún día la voluntad política en la Tierra para continuar la exploración del espacio.

Manuel Huerga (Barcelona, 1957), conocido en España principalmente como el director de la notable biográfica política *Salvador (Puig Antich)* (2006), pertenece a una nueva ola de brillantes documentalistas españoles, particularmente abundantes en Cataluña¹⁴. Huerga es un inquieto experimentador visual que contribuyó en gran medida —sobre todo con su trabajo para la serie *Arsenal* (1985)— a crear una imagen atractiva para TV3, el canal público catalán inaugurado en 1984, y para su segundo canal, Canal 33.¹⁵ Este otro canal, que ofrece una amplia gama de series y películas documentales, se inauguró precisamente con la primera obra de Huerga, el falso documental *Gaudí* (1989).¹⁶ La creatividad de Huerga también se puede apreciar en sus documentales y películas para TV sobre otras complejas figuras masculinas: los músicos Glenn Gould (*Las variacions Gould*, 1992) y Jorge Drexler (*Un instante preciso*, 2009), el poeta Pablo Neruda (*Neruda en el corazón*, 2004), el cómico Pepe Rubianes (*Pepe y Rubianes*, 2011) y los políticos catalanes Jordi Pujol (*Jordi Pujol, 80 anys*, 2010), Francesc Macià y Lluís Companys (la película de televisión *14 d’Abril, Macià contra Companys*, 2011). En vista de las muchas obras que Huerga ha dedicado a hombres prominentes, el crítico de cine Alex Gorina¹⁷ ha calificado sus documentales como el equivalente cinematográfico de los *Homenots* (o ‘hombres carismáticos’), las series de ensayos biográficos publicados por el insigne autor catalán Josep Pla (1958-62, 1969-74).

Debido a este interés manifiesto en los hombres, su entusiasmo por la obra de Stanley Kubrick *2001* y su curiosidad personal por los astronautas, Huerga se mostró encantado cuando el inventivo productor Loris Omedes le encargó hacer un documental sobre la vida de un astronauta a bordo de la ISS. *Son & Moon* requirió tres años de preparación y acabó generando una masa colosal de material. El problema que pronto surgió fue que, una vez editadas, las doce horas potencialmente utilizables resultaban ser bastante aburridas; Huerga, además, tenía serias dificultades para encontrar el ángulo humano necesario para articular la película. De este apuro lo sacó un pequeño milagro cuando, aunque tímido y muy celoso de su vida privada, López-Alegría le ofreció a Huerga las grabaciones de las comunicaciones en vídeo con su familia durante su estancia en la ISS, casi cuarenta horas de película. Al verlas, Huerga se sintió conmovido por los esfuerzos del astronauta para mantenerse en contacto con su indiferente hijo y, simpatizando con el desasosiego del padre ante la apatía del pequeño, finalmente encontró una perspectiva sugestiva: «La historia», declaró, «era que él se daba cuenta de que su hijo se le iba distanciando» (en Heredia en línea). Aunque inicialmente López-

¹⁴ Como explica Torreiro (2010), este *boom* se sostuvo gracias a la generosa financiación de la televisión pública (la catalana TV3, en particular), al surgimiento de una nueva cultura en torno al cine de no-ficción, al éxito de cineastas independientes como Pere Portabella o Francesc Betriu, a la tarea como docentes de documentalistas de prestigio (José Luis Guerin, Joaquim Jordà), y, por último, a los programas de máster de la Universitat Pompeu Fabra y la Universitat Autònoma de Barcelona.

¹⁵ Huerga también ayudó a establecer el canal local BarcelonaTV, que él mismo dirigió (1997-2003) con gran éxito y al que también dotó de una imagen fresca y moderna.

¹⁶ Se trata de *mockumentary* inspirado por la película de Woody Allen *Zelig* (1983), para el que Huerga recreó, sobre la base de breves filmaciones de principios del siglo XX en las que el ilustre arquitecto catalán aparecía, una notable cantidad de ‘falsa’ filmación, muy convincente.

¹⁷ Ver el vídeo «Manuel Huerga (entrevista)», 26 Noviembre 2011, programa *Sala 33*, Canal 33, Televisió de Catalunya. <http://www.tv3.cat/videos/3829030/Sala-33-empren-una-missio-a-lespai>.

Alegría se mostró reacio al ángulo escogido por Huerga, finalmente le permitió que le retratara como un padre muy sensible, incluso algo ridículo, incapaz de impresionar a su hijo con su papel en la aventura de la exploración espacial. El astronauta también aportó, según parece, el poético título —*son* (hijo) y *sun* (sol), son homófonos en inglés. La película resultante, aunque muy emotiva, nunca cae del lado del sentimentalismo fácil.

Culturalmente, *Son & Moon* es un híbrido que incide en la actual obsesión estadounidense por la relación padre-hijo presente en innumerables películas de Hollywood (véase Martín «De padre a hijo»), obsesión filtrada a través de la sensibilidad catalana (también española y europea) de Huerga. A esta índole híbrida hay que añadir una complicación más, dada la condición ambigua de López-Alegría como héroe local español¹⁸. Nacido en Madrid en 1958¹⁹ (el mismo año post-Sputnik cuando la NASA fue fundada), hijo de una pareja originaria de Badajoz, López-Alegría emigró con sus padres siendo aún un niño pequeño a California, donde fue criado. López-Alegría mantuvo, como puede verse por su apellido compuesto, algunas de sus raíces españolas y también su doble nacionalidad. Sin embargo, su acento americano, la gramática ocasionalmente incorrecta de su castellano y, sobre todo, su cuerpo fornido (tan diferente del cuerpo enjuto del astronauta español Pedro Duque), caracterizan su identidad como no española, por extraño que esto puede sonar. López-Alegría no es ni hispano ni latino, por usar las categorías étnicas actuales sino, claramente, un hombre americano.²⁰

Huerga admira sin duda alguna a López-Alegría, un hombre apuesto y varonil que impresiona en pantalla. Si nos lo encontráramos como personaje en cualquier novela de ciencia-ficción o película, López-Alegría podría parecer incluso demasiado exagerado como astronauta heroico. Capitán de Marina y piloto de pruebas, López-Alegría fue admitido en la NASA en 1992 y tiene aún hoy el récord americano del vuelo espacial más largo (los 215 días documentados por Huerga), solo superado por Valeriy Polyakov.²¹ Con experiencia en diversas tripulaciones del transbordador espacial, López-Alegría fue el comandante de la Expedición 14 a bordo de la ISS (la que narra *Son & Moon*). Ha salido al espacio en diez EVAs (o 'actividades extra vehiculares'), y es en este sentido el segundo astronauta más experimentado del mundo, solo por detrás de Anatoly Soloviev. También es un políglota que habla con fluidez inglés, español, francés y ruso. Después de la Expedición 14, su última misión, López-Alegría se retiró como astronauta y fue nombrado Subdirector de Operaciones de Vuelo de la tripulación de la ISS, cargo que mantuvo hasta marzo de 2012, cuando renunció a la NASA para convertirse en el Presidente de la Commercial Spaceflight Federation.²²

¹⁸ No fue este, sin embargo, un factor relevante para la elección del tema del documental. Sencillamente, se dio el caso de que Omedes se puso en contacto con López-Alegría a través de un amigo común. La NASA ofreció colaboración una vez el astronauta aceptó aparecer en el documental. (Omedes en comunicación personal telefónica con la autora, 26 Marzo 2012)

¹⁹ Ver su biografía oficial en la web de la NASA (2008), <http://www.jsc.nasa.gov/Bios/htmlbios/lopez-al.html>.

²⁰ Wikipedia sí lo presenta como hispano. Por si la comparación sirve para reforzar mi argumento, solo hay que pensar en Antonio Banderas (actor español emigrado a los Estados Unidos y considerado hispano) para entender el contraste entre el emigrante plenamente asimilado (López-Alegría) y el que mantiene un fuerte arraigo en su tierra de origen (Banderas).

²¹ Gennady Padalka rompió este récord el 12 de Septiembre de 2015, al completar 879 días en la ISS. López-Alegría mantiene aún su marca entre los astronautas americanos.

²² Ver la noticia en <http://www.commercialspaceflight.org> (12 Marzo 2012), «Astronaut Michael López-Alegría named president of the Commercial Spaceflight Federation». López-Alegría dejó el

Registro de la última misión como astronauta de este hombre fuera de lo corriente, *Son & Moon* es, por lo tanto, no solo un diario que el padre ofrece a su hijo — lo que parece ser formalmente— sino también el último intento del astronauta por movilizar a un público indiferente (tal vez representado por el pequeño Nico). López-Alegría se da cuenta de que, en comparación a los héroes que primero pisaron la Luna, los astronautas contemporáneos son «cotidianos».²³ También que esta normalidad o incluso domesticidad afecta muy negativamente al modelo actual de exploración espacial, que ahora se basa en la colaboración en lugar de la competencia desatada durante la Guerra Fría: «Falta dinero. La carrera espacial fue un gran impulso y pudimos desarrollar la tecnología que fuera necesaria. Pero como no hay amenaza, no hay voluntad» (en Roldán en línea). A pesar de que la existencia de la ISS debería ser celebrada todos los días como modelo de cooperación científica internacional, casi nunca es noticia. La ciencia-ficción tiene, es posible, parte de la culpa ya que nos ha acostumbrado a unos progresos, tales como los viajes a una velocidad más alta que la de la luz, imposibles en entornos reales como el de la ISS.²⁴ *Son & Moon* podría y debería contribuir a cambiar esa percepción; sin embargo la decepción que manifiesta López-Alegría y su nuevo trabajo sugieren que la era del astronauta heroico al servicio de la ciencia financiada con fondos públicos está llegando a su fin para ser reemplazada por la exploración comercial del espacio hecha en nombre del beneficio empresarial.

Parte del atractivo del astronauta es, obviamente, su predisposición a sacrificarse por el bien común sin otra recompensa que la fama y el honor. Esta es, en realidad, una imagen que la NASA aprovechó cuando, como narra el clásico de la no-ficción de Tom Wolfe *Elegidos para la gloria* (1979), los siete pilotos militares escogidos en 1959 para tripular las frágiles naves especiales del proyecto Mercurio fueron representados por los medios de comunicación, de forma inesperada, como héroes americanos —sin tener en cuenta sus ordinarias personalidades reales.²⁵ Como explica Launius, los siete hombres del programa Mercurio «definen el mito del astronauta», mito también firmemente unido a su «masculinidad euro-americana media» (sin paginación) y, por supuesto, blanca. Este mito, Launius explica, se basa en cinco características que caracterizan al astronauta como «hombre común al estilo de Frank Capra», «defensor de la nación», «joven amante de la diversión», «representante viril y masculino del ideal americano», y «héroe» (sin paginación). Launius, sin embargo, señala que a diferencia de otras figuras populares similares, como las estrellas de los deportes, el astronauta debe «lograr grandes hazañas» para «seguir siendo un héroe» (sin paginación).

Susan Faludi es mucho más radical al argumentar que el astronauta siempre careció de auténtica sustancia heroica al estar desde el principio manipulado por el circo mediático: «Los astronautas fueron etiquetados como reencarnaciones de Daniel Boone,

cargo en Agosto de 2014. Las últimas noticias (Septiembre 2015) le sitúan como consejero *freelance* de diversas empresas tecnológicas.

²³ Ver el vídeo de «Michael López-Alegría» (entrevistas), programa *Buenafuente*, La Sexta (12 Mayo 2010), <http://www.dailymotion.com/embed/video/k5xXGzebDkIkY2kVfX?width=500&theme=cappuccino&foreground=%23E8D9AC&highlight=%23FFF6D9&background=%23493D27&hideInfos=1>.

²⁴ La novela de Neal Stephenson, *Seveneves* (2014) sí que le da a la ISS un papel primordial en la supervivencia humana tras una catástrofe apocalíptica que barre la vida en la Tierra.

²⁵ Estos hombres eran Malcolm S. Carpenter, Leroy G. Cooper, John H. Glenn, Jr., Virgil I. Grissom, Walter M. Schirra, Jr., Alan B. Shepard, Jr., and Donald K. Slayton. Wolfe explica su confusión al verse, por una parte, tratados como héroes por la prensa sin ni siquiera haberse subido a una nave especial y, por otra, como poco más que animales por parte de los científicos a cargo del peligroso experimento de lanzar un hombre al espacio.

hombres dispuestos a cruzar tierras salvajes para habitar territorio virgen. Sin embargo su destino manifiesto, al parecer, era tan solo viajar por el espacio de la comunicación e inaugurar una nueva era del entretenimiento» (452). Burlándose de su feminización (o tal vez lamentándola), Faludi llega a afirmar que estos pioneros de la frontera regresaron a la Tierra para ser usados por los hombres sin posibilidad alguna de hacer algo heroico en la vida «como equivalentes para la era espacial de las chicas *pin-up* [de la Segunda Guerra Mundial]» (459). Launius ve en el místico y mítico traje espacial el vínculo entre el astronauta como héroe y el caballero medieval con armadura (aunque no tiene en cuenta a las astronautas femeninas). Irónicamente, en la opinión opuesta de Debra Benita Shaw, «el hombre enfundado en su traje espacial se ve, paradójicamente, privado de su virilidad por una tecnología que desdibuja las estructuras de identidad tan necesarias para el mantenimiento del ser humanista liberal» (126).

López-Alegría, aunque también piloto militar de pruebas como los héroes de 1959, pertenece a una generación post-feminista, tal vez incluso post-patriarcal, muy diferente. Hersch explica cómo, bajo presión de la comunidad científica, la NASA decidió a principios de 1970 aceptar en las tripulaciones espaciales a científicos masculinos, los primeros civiles en socavar el mito del héroe astronauta (81). La popularidad de la ciencia ficción televisiva fue al parecer un factor clave en la decisión posterior de la NASA de ampliar en 1978 sus programas de reclutamiento y «garantizar que candidatos bien capacitados entre las mujeres y las minorías —que habían llenado los elencos de *Star Trek*, pero habían sido excluidos del cuerpo de astronautas de la NASA— estuvieran representados entre el personal nominado y finalmente seleccionado» (84). Esta nueva tendencia coincidió con el inicio del programa basado en la lanzadora espacial (o Shuttle, 1981-2011), programa que, como observa Hersch, contribuyó en gran medida a la domesticación del heroico astronauta masculino al centrarse en una nave espacial con un ambiente lo bastante acogedor como para que las mujeres fueran finalmente reclutadas para ser viajeros espaciales.²⁶

Hersch incluso afirma que «en lugar del piloto valeroso con una esposa recatada y fiel, el ideal del astronauta se ha encarnado a la larga en la ya retirada Comandante de la lanzadera espacial, Coronel de las Fuerzas Aéreas, esposa y madre, Eileen Collins» (88), afirmación muy exagerada. Collins no es, por desgracia, de ninguna manera tan conocida como la astronauta femenina con el destino más trágico, Christa McAuliffe, la maestra que murió en el desastre del *Challenger* de 1986. Constance Penley ha criticado abiertamente el programa 'Maestro en el Espacio' que condujo al imprudente reclutamiento de McAuliffe, un programa que recibió una «fuerte oposición por parte de los líderes del sector educativo de Estados Unidos» y que Penley califica de «circo mediático a medida del trío Reagan-Bush-NASA» (23). McAuliffe, sin conocimiento alguno de las realidades de la exploración espacial más allá de *Star Trek* (Penley 24), fue víctima de la «mala gestión de la NASA» (22), convirtiéndose después de su muerte en el blanco de una miríada de chistes lamentables en apoyo de «diversas tradiciones culturales perniciosas sobre la presencia de mujeres en el espacio» (22). Tristemente, Penley señala que aunque el padre de McAuliffe, Ed Corrigan, «había observado de primera mano la ineptitud de la NASA, especialmente en el lugar de lanzamiento», él mismo había acordado junto con los cónyuges y los familiares de los otros astronautas mantenerse leal a la NASA, una decisión que más tarde lamentó pero de la que nunca habló en público (69).

²⁶ Sally Kristen Ride, reclutada en 1978, fue la segunda mujer en volar al espacio (en 1983) tras la rusa Valentina Tereshkova (en 1963). Lo hizo a bordo de la lanzadera *Challenger* (1983-6).

El clima enrarecido en torno al astronauta generado por el ya desaparecido programa Shuttle ayuda, sin duda, a entender por qué hombres como López-Alegría son figuras liminales situadas a caballo entre el mito machista del astronauta propio de la edad dorada de la exploración espacial y la reciente idealización post-feminista de otro mito en los 90: el del sensible, domesticado Hombre Nuevo. Según Sage, «[e]sta nueva narración de la división del trabajo espacial, como secuencia teleológica en la que los exploradores masculinos preceden a las pioneras, revela el modo en que las actuaciones corporales prescriptivas fueron legitimadas retrospectivamente dentro de una matriz heterosexual, incluso por las propias mujeres» (160), quienes suelen ignorar el rechazo sufrido por las primeras valientes que se ofrecieron sin éxito a ir al espacio.²⁷ En última instancia, no obstante, las largas estancias a bordo de la ISS, que combinan la acogedora domesticidad de la rutina diaria con el aburrimiento de someter el cuerpo y la mente al estrés de una ausencia prolongada de la Tierra, han privado de toda heroicidad tanto a los hombres como a las mujeres astronautas. Los antiguos héroes pierden su *glamour* a medida que la emoción de la exploración espacial como aventura es reemplazada por la monotonía de la experimentación científica.

El problema con los análisis culturales recientes de la representación del astronauta elaborados por especialistas tales como Darío Llinares (2011) o Brian Baker (2008) es, precisamente, que hacen caso omiso de los acontecimientos recientes en la historia de la exploración espacial. Se concentran en exceso en las representaciones del astronauta en textos populares que, aunque cronológicamente diversos, se centran principalmente en la década de 1950 (programa Mercurio) y 1960 (programa Apolo), textos tales como los artículos publicados en la revista *Life* y películas de éxito como *Elegidos para la gloria* (1983), *Apolo 13* (1995), o incluso *Toy Story* (también 1995). En cambio, la bibliografía disponible hoy en el marco de los Estudios Culturales sobre el astronauta ignora las memorias publicadas por los hombres y las mujeres que han viajado al espacio. Con la excepción de los libros escritos por Mailer, Wolfe y Lovell (y sus adaptaciones al cine),²⁸ la no-ficción es también ignorada, así como los documentales, los libros de divulgación científica y las revistas del sector. Parece especialmente urgente, así pues, ir más allá del mito del astronauta como figura nostálgica del heroísmo masculino de la era entre Eisenhower y Kennedy y considerar su representación en el siglo XXI.

Esta representación, como ya he señalado, se centra en *Son & Moon* en el astronauta como padre, y en el problema de si la ambición personal puede pasar por encima de la vida familiar, hoy en día mucho más trascendental para los hombres profesionales de lo que solía ser en el siglo XX. A diferencia de lo que es habitual en los documentales científicos, la voz del narrador en la película de Huerga, como he anotado ya, no se refiere a los acontecimientos que aparecen en pantalla sino que es la voz de un padre escribiéndole una larga carta de amor a su hijo, Nico. El formato asumido por la película es el resultado indirecto de un experimento de la NASA por el que se pidió a los astronautas que llevaran un diario a bordo de la ISS. Como el propio López-Alegría explicó, los «especialistas», presumiblemente en psicología, los «leen intentando sacar temas que salen en todos los diarios» (en Roldán en línea). Él decidió dirigir su propio

²⁷ Me refiero al programa Lovelace que llegó a reclutar diecinueve mujeres en 1961 (véase <http://history.nasa.gov/flats.html>). La NASA canceló el programa sin dar explicaciones poco antes de que los rusos lanzaran al espacio a la primera mujer en 1963.

²⁸ Véanse Norman Mailer, *Of a fire on the Moon* (1970)/*Un fuego en la luna* (1971); Tom Wolfe, *The right stuff* (1979)/*Elegidos para la gloria* (1984); Jim Lovell y Jeffrey Kluger, *Lost Moon: The perilous voyage of Apollo 13* (1994) /*Apolo XIII* (1996).

diario al pequeño Nico para poder así también explorar su sentimiento de culpa como padre ausente.

La misma lección se recalca una y otra vez en la película de Huerga: el padre aconseja al hijo que cumpla sus sueños al tiempo que se disculpa porque cumplir los suyos propios tiene un alto coste emocional para el niño.²⁹ La distancia real, unos 400 kilómetros, no es muy grande, pero lo que hace que esta historia sea tan singular son las circunstancias. La película tiene como objetivo explicarles tanto al hijo como a los espectadores por qué vale la pena el sacrificio de la vida familiar hecho por el padre. Vemos a López-Alegría someterse a un entrenamiento agotador, emprender un viaje muy peligroso (y potencialmente letal), cumplir con rigor absoluto una misión que requiere total atención a muchos detalles minuciosos y que conlleva una evidente fatiga corporal y mental, compartir como puede el reducido espacio de la ISS con el resto de la tripulación, echar de menos la presencia de su familia... Inevitablemente, el espectador se pregunta por qué una persona decide aceptar todo este malestar y si tiene sentido soportarlo. Las imágenes impresionantes que muestran a López-Alegría trabajando en el espacio fuera de la ISS proporcionan una respuesta: si se nos diera la oportunidad de disfrutar de esta maravillosa vista, ¿cuántos la rechazaríamos?

Aun así, nos quedamos con una sensación agri dulce. El gracioso Nico —tan frágil en contraste con su fornido padre— no está interesado en absoluto en la aventura paterna. A diferencia de muchos niños pequeños, López-Alegría incluido, Nico nunca ha soñado con ser un astronauta. Su rechazo de la carrera del padre, se debe, como el propio López-Alegría sugiere en el documental, a un segundo desastre tan trágico como el del *Challenger* de 1986: en 2003, la nave *Columbia* se desintegró sobre Texas y Louisiana al entrar en la atmósfera terrestre, causando la muerte de su tripulación de siete miembros (cinco hombres y dos mujeres). Nacido en 1999, Nico era demasiado pequeño para entender la naturaleza específica del accidente pero su padre acaba cayendo en la cuenta de que su hijo sí entendió entonces que ser astronauta es peligroso. López-Alegría menciona de pasada la crucial conversación que mantuvo en aquella época con su esposa Daria sobre si debía continuar volando y cómo él la convenció de que su trabajo era una parte crucial de su identidad. Más inflexible que su madre, Nico, aunque orgulloso de su padre, sueña con ser un arquitecto o, tal vez, un actor, rechazando así el atractivo mito masculino tradicional del astronauta (o simplemente tratando de controlar el miedo a perder a su padre).

Esta es la razón por la cual la lucha del padre por comunicarse con su hijo Nico es tan central en la narración y en la política de género de la película. Los espectadores observamos, con simpatía pero un poco incómodos, cómo López-Alegría se esfuerza por captar la atención de Nico y mantenerlo visible en la pantalla mientras hablan; Nico en cambio prefiere enredar o simplemente se niega a escuchar. Huerga encontró un apoyo idóneo para narrar esta distancia emocional en la baja calidad de las imágenes granulosas de las videoconferencias, ya que contrastan con las imágenes de alta calidad que narran los rigores de la preparación para el viaje espacial en Houston y en Baikonur, y la rutina a veces divertida y a menudo aburrida a bordo de la ISS. Las imágenes borrosas y la calidad defectuosa del sonido ayudan a demostrar cómo la tecnología no puede reemplazar un abrazo entre padre e hijo o, si es necesario, una regañina.

²⁹ En el relato de Bradbury que he mencionado, «Rocket Man» el padre le aconseja al hijo que no sea astronauta como él porque se sufre al no poder compaginar vida familiar y carrera; su postura, en todo caso, contrasta por su egoísmo con la de López-Alegría, en tanto que el protagonista de Bradbury solo piensa en sí mismo y no en el efecto que sus ausencias tienen en su hijo.

La desventaja de esta estrategia narrativa es que las videoconferencias recuerdan demasiado al clásico de Kubrick *2001*, en especial la escena en que un personaje que viaja a la Luna, el Dr. Heywood R. Floyd, llama a casa desde la estación espacial en órbita alrededor de la Tierra usando esta tecnología. El efecto de las alusiones encubiertas a *2001* se incrementa por la combinación de las impresionantes imágenes del espacio con la música emotiva del compositor de curioso nombre Micka Luna (no es un seudónimo). Uso 'desventaja' en el sentido de que Huerga y Kubrick retratan al astronauta desde ángulos opuestos, a pesar de la veneración que Huerga siente por su ídolo y de su obvia deuda con *2001*. Según Huerga, el rechazo paradójico que Nico muestra por la carrera de su padre no desmitifica al astronauta sino que, por el contrario, le humaniza (en EFE en línea). Kubrick, en cambio, transforma al astronauta ficticio Dave Bowman en un deshumanizado, desconcertante nuevo mito, con la intención de trascender la visión del astronauta como simple pieza de la maquinaria espacial carente de todo interés.

Kubrick está también muy presente en la película de ciencia-ficción más cercana a *Son & Moon* (incluso en el título): *Moon* de Duncan Jones, también de 2009. Al igual que las obras de Huerga y Kubrick, la cinta de Jones muestra la vida lejos de la Tierra como algo rutinario y tedioso. Las diferencias son, sin embargo, notables. Huerga le devuelve el *glamour* perdido al astronauta apelando a nuestra simpatía emocional por él como atribulado padre. Jones parte de la misma premisa pero destaca, con un giro inteligente de la trama, la idea de que los habitantes de su estación espacial lunar son simples herramientas fácilmente reemplazables por otros exactamente como ellos. Su astronauta Sam Bell tiene una hija, lo mismo que el Dr. Floyd de Kubrick; vemos a ambas niñas en sendas videoconferencias sin que ellas cuestionen la ausencia del padre, ni que sea con el peculiar estilo de la protesta de Nico.

Una hija juega también un papel importante en la aclamada película de Alfonso Cuarón *Gravity* (2013),³⁰ una película en línea con la visión actual del astronauta como trabajador espacial glorificado si bien centrada, excepcionalmente, en una mujer (aunque de nombre masculino). Ryan Stone sufre junto con dos colegas masculinos un terrible accidente cuando el Explorer, su lanzadera, es golpeada por los escombros de un satélite destruido por un misil ruso. Ryan acaba sola en el espacio luchando por sobrevivir en las circunstancias más adversas, hallando consuelo y valor en el recuerdo de su hija. La niña murió a los cuatro años en un desgraciado accidente en un parque infantil, una chocante muerte pensada al parecer con la intención de problematizar la motivación de Ryan para sobrevivir³¹ pero que, a mi juicio, plantea cuestiones muy problemáticas. Una hija viva habría proporcionado una motivación más plausible para la lucha épica de esta madre. Además, la ausencia de la niña sugiere de modo un tanto inoportuno, ya sea intencionalmente o no, que la ingeniera y médico Stone ha sido contratada como astronauta porque su falta de responsabilidades familiares la hacen preferible a otras candidatas. En cuanto a la condición de Ryan como mujer heroica ésta

³⁰ En el momento de redactar este trabajo no se había estrenado la cinta de Christopher Nolan *Interstellar* (2014), que cuenta como protagonistas con un hombre astronauta también presentado como padre atribulado (Matthew McConaughey), en este caso de una hija, y a su compañera de misión (Anne Hathaway).

³¹ El guión de *Gravity*, obra del mismo Alfonso Cuarón y su hijo Jonás, sigue la sugerencia hecha por la actriz protagonista Sandra Bullock: «Dije que no quería que ella tuviera una hija esperándola, ya que, por supuesto, cualquiera lucharía en un caso así. Así que, ¿y si ella no tuviera nada por lo que luchar? —ha perdido la hija, no queda nada en casa, es una persona que es básicamente una máquina. Esa era mi idea, y Alfonso se mostró muy receptivo» (en Valby en línea).

es también cuestionable ya que ella tan solo sobrevive a una situación catastrófica sin lograr ninguna hazaña en la exploración espacial. Su situación es, sin duda, similar a la de los astronautas masculinos en *Apolo XIII* pero esta primera película importante acerca de una mujer astronauta pierde así la oportunidad de presentarla en relación con logros científicos tangibles. Ryan no es, en definitiva, un modelo que pueda atraer a las niñas a la exploración espacial y la calamidad en que se ve envuelta incluso podría tener el efecto contrario sobre las vocaciones femeninas en ciernes.

Sucede que López-Alegría tiene un hijo y no una hija y es, por lo tanto, absurdo especular cómo hubiera variado el documental de Huerga si la protagonista secundaria fuera femenina (habría requerido un título diferente para empezar). En cualquier caso, y con el fin de examinar más a fondo hasta qué punto *Son & Moon* puede llamarse post-patriarcal sin error, paso a comentar la presencia de las tres mujeres que aparecen en la película: la esposa, Daria, y las compañeras de tripulación, la astronauta Sunita L. Williams y la empresaria Anoushe Ansari.

La película de Huerga es tan vaga sobre el matrimonio de López-Alegría que induce a pensar a los espectadores que Michael y Daria (Mitch y Dash) están separados; además, ella (ciudadana suiza) vive con Nico en Ginebra sin que se explique por qué. En un segundo visionado me llamó la atención un momento fugaz en el que Nico le ruega a su madre que no llore; sonriendo, ella admite que ya ha llorado bastante. Este retrato distante y discreto de la esposa deja de lado lo que una simple búsqueda en Google revela, y es que Daria no es en absoluto la estereotipada esposa del astronauta, sino una empresaria —la co-fundadora de Space Bridges, una firma con sede en Ginebra de consultores dedicados «a facilitar iniciativas multinacionales de cooperación en la investigación de la ciencia pura, la exploración del espacio, y la tecnología avanzada».³² No hay mención, sin embargo, de su carrera en *Son & Moon* tal vez porque, a parte de otros posibles motivos relacionados con temas personales que desconozco, tal vez poco ha cambiado desde los días en que, según Susan Borman, esposa de un astronauta del *Apolo 8*, «La NASA quería esposas perfectas, hijos perfectos, hogares perfectos. Había sin duda alguna cierta presión» (en Cuddon en línea). Daria no parece ser en absoluto el tipo de mujer que cede a la presión de la NASA (si es que todavía sigue activa) pero al ver cómo Huerga se ocupa de la resistencia del hijo al sueño de su padre, es difícil no preguntarse cómo y por qué la esposa lo acepta, si es que lo hace. O cómo los esposos casados con mujeres astronautas se ocupan de los sueños de sus esposas.

Las dos mujeres a bordo de la ISS reciben un tratamiento muy distinto, tanto por parte de López-Alegría como de Huerga. La astronauta profesional estadounidense de origen indio Sunita L. Williams merece su respeto,³³ mientras que, claramente, la astronauta aficionada Anousheh Ansari³⁴ despierta menos simpatías. Sunita aparece con frecuencia en pantalla trabajando junto a sus colegas masculinos y nunca es víctima de ningún tipo de condescendencia. Con todo, aunque su presencia es un signo de las oportunidades ofrecidas por la NASA a las minorías de género y étnicas estos temas se

³² Ver la web oficial de la corporación en <http://www.spacebridges.com> y la presentación de la propia Daria, «About Daria López-Alegría» en <http://www.spacebridges.com/about/team/about-daria-López-Alegría>: «Daria es una emprendedora y estratega de políticas empresariales cuya pasión es dar apoyo a un amplio diálogo sobre la investigación científica y su impacto en la sociedad».

³³ Ver su biografía en la web de la NASA (2012), <http://www.jsc.nasa.gov/Bios/htmlbios/williams-s.html>. Williams es toda una celebridad en la India, donde se han publicado varios libros sobre ella (ninguno en sus Estados Unidos natales).

³⁴ Ver la web oficial de Ansari, <http://www.anoushehansari.com>.

pasan por alto. Ansari, una mujer persa emigrada a los Estados Unidos y convertida en prominente empresaria, pagó 20 millones de dólares por viajar en la ISS como turista espacial (la cuarta en la historia, la primera mujer), situación por la que López-Alegría sentía poco entusiasmo. Su nombre ni siquiera se menciona durante el largo segmento que narra el viaje en la Soyuz TMA-9 a la ISS con López-Alegría y el astronauta ruso Mikhail Tyurin. Cuando finalmente se la identifica esto sucede en el curso de una conferencia de prensa a bordo de la ISS que incluye un comentario un tanto penoso. Al preguntársele cuáles son exactamente sus tareas en la ISS, Ansari bromea, tocando de pleno la línea de flotación de mi argumentación post-patriarcal, que «como Michael dijo, aquí me dedico a planchar y cocinar» —tripulación y periodistas ríen la gracia. En seguida Ansari aclara que es «como si estuviera sentada en mi oficina, de verdad», pero no se añade nada sobre qué tipo de oficina dirige. En sus propias memorias, *My dream of stars*, Ansari señala que cuando le presentaron a sus dos compañeros de tripulación «Misha me saludó calurosamente pero el astronauta de la NASA Michael López-Alegría... era difícil de leer» (Ansari y Hickham, 2001: 152, elipsis original).³⁵ De hecho, lo es y más en vista de su sentido del humor.

Curiosamente, otro documental, rodado simultáneamente al de Huerga, retrata la aventura de Ansari: *Space Tourists* de Christian Frei (2009). En esta película, que pese a ser muy inferior a *Son & Moon* le valió a Frei un premio como mejor director en Sundance (2010, categoría 'World Cinema Documentary'), Ansari es presentada como una rica mujer caprichosa que malgasta su dinero en una absurda aventura espacial mientras los pobres de Kazajstán sobreviven hurgando entre los restos de cada lanzamiento de una Soyuz a la ISS. Frei ofrece una muy cuestionable representación de Ansari que raya en el insulto racista, clasista y misógino, desprecio que hace que la indiferencia de Huerga hacia la turista espacial resulte ser casi positiva³⁶. Lamentablemente, la sesgada y sexista película de Frei ha sido honrada, como he apuntado, por el prestigioso Festival de Sundance, mientras que la re-evaluación constructiva que Huerga hace del astronauta masculino y, en cierta medida, de sus compañeras sigue siendo prácticamente desconocida.

Conclusiones: masculinidad e interculturalidad, material a explorar

Son & Moon, ya para concluir, es prueba fehaciente de cómo un cineasta creativo que no forma parte de la cultura americana puede aportarle al mito por excelencia de la frontera espacial, el del astronauta masculino, una nueva sensibilidad muy útil para poner de relieve sus ambigüedades patriarcales y post-feministas. Con suerte, el documental de Huerga acabará recibiendo la atención académica que merece, especialmente en lo que se refiere a la aportación que hace a la representación de la masculinidad. Como espero haber mostrado, el género del documental se aproxima a las diversas masculinidades desde una perspectiva intercultural y transnacional verdaderamente cosmopolita, aún muy escasa en la ficción (novela y cine) y, con demasiada frecuencia, en la investigación académica. Hago pues un llamamiento para que esta situación cambie en el futuro cercano.

³⁵ Ansari añade que López-Alegría «Casi siempre llevaba su uniforme militar mientras que la mayoría de nosotros llevábamos tejanos y camisetas, y raramente le vi sonreír» (152), comentario un tanto inquietante, tal vez atribuible a la lectura superficial que ella hace de la obvia timidez del astronauta.

³⁶ El equipo de Huerga, por cierto, no aparece en *Space Tourists* aunque, lógicamente, López-Alegría sí está presente —mucho menos que Ansari en *Son & Moon*.

Obras citadas

- Ansari, Anoushe y Homer Hickam. 2011. *My Dream of Stars: From Daughter of Iran to Space Pioneer*. Palgrave.
- Arthur, Paul. Junio 2005. Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary. *Cineaste* 30.3: 18-23.
- Aufderheide, Pat. Junio 2005. The Changing Documentary Marketplace. *Cineaste* 30.3: 24-28.
- Baker, Brian. 2008. The Twilight Frontier. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*. Continuum, 144-157.
- Barbash, Ilisa y Lucien Castaing-Taylor. 1997 Introduction. *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press, 1-13.
- Beasley, Catherine. Octubre 2008. Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World. *Men and Masculinities* 11.1: 86-103.
- Broderick, Peter. 2013. Distribution Strategies for a Changing World. *Documentors: Make Your Own Documentary Film*. <http://www.documentaryhowto.com/documentary-tips/138-documentary-tip-7-distribution-strategies-for-a-changing-world>.
- Brown, P.R. Otoño 2009. 'Which Way You Goin' Billy?': Masculinity, Genre, and Self-reflexivity in *Hard Core*. *Canadian Journal of Film Studies* 18.2: 87-103.
- Bruzzi, Stella. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.
- Cohen, Marjorie and Janine Brodie, eds. 2007. *Remapping Gender in the New Global Order*. Routledge.
- Coleman, Daniel. 1998. *Masculine Migrations: Reading the Postcolonial Male in 'New Canadian' Narratives*. University of Toronto Press.
- Connell, R.W. Julio 1998. Masculinities and Globalization. *Men and Masculinities* 1.1: 3-23.
- Corner, John. 1996. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester UP.
- Cuddon, Sarah. 8 noviembre 2007. The Astronaut Wives' Club. *BBC News*. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/magazine/7085003.stm>.
- Dauids, Tine y Francien Driel, eds. 2005. *The Gender Question In Globalization: Changing Perspectives and Practices*. Ashgate.
- Faludi, Susan. 2000. Man in a Can. *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. Perennial, 451-529.
- González, Ana Marta y Victor J. Seidler, eds. 2008. *Gender Identities in A Globalized World*. Humanity Books.
- Haschemi, Elahe. 2011. *The Privilege of Crisis: Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography, and Film*. Campus Verlag GmbH.
- Heredia, Vicente. 5 Febrero 2010. Carta a un hijo desde el espacio. *BCN.es*. http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653_1800_2_1142669282,00.html?accio=detall&home=HomeBCN.
- Hersch, M.H. 2011. Return of the Lost Spaceman: America's Astronauts in Popular Culture, 1959-2006. *The Journal of Popular Culture* 44.1: 73-92.
- Howell, A. Primavera 2012. Performing Countercultural Masculinity: Mick, Music and Masquerade in *Gimme Shelter*. *Genders* 55. http://www.genders.org/g55/g55_howell.html.
- Jackson, Ronald L. y Murali Balaji, eds. 2011. *Global Masculinities and Manhood*. University of Illinois Press.

- Jung, S. 2011. *Korean Masculinities and Transcultural Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop Idols*. Hong Kong UP.
- Knobloch, Susan. 1999. Pass Through the Mirror Moment and *Don't Look Back: Music and Gender in a Rockumentary*. *Feminism and documentary*, Diane Waldman and Janet Walker, eds. University of Minnesota Press, 121-136.
- Launius, Roger D. 2005. Heroes in a Vacuum: The Apollo Astronaut as Cultural Icon. *43rd AIAA Aerospace Sciences Meeting and Exhibit*. http://klabs.org/history/roger/launius_2005.pdf5.
- Llinares, Dario 2011. *The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity*. Cambridge Scholars Publishing.
- López Pérez, J. 15 Mayo 2010. Crítica del documental *Son & Moon: Diario de un astronauta*. *El blog de cine español*. <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=1447#more-1447>.
- Lovell, Jim y Jeffrey Kluger 1994. *Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13*. Houghton Mifflin.
- Mailer, Norman. 1970. *Of a Fire on the Moon*. Little & Brown.
- Martín, Sara. 2013. Heterosexual Masculinity in Despair: Dan White in Rob Epstein's *The Times of Harvey Milk* and Gus Van Sant's *Milk*. *Mapping Identity and Identification Processes: Approaches from Cultural Studies*, Eduardo de Gregorio-Godeo & Ángel Mateos-Aparicio eds. Peter Lang, 79-194.
- _____. 2008. De padre a hijo: La transmisión del discurso patriarcal en el cine de Hollywood 1977-2007. *Género y cultura popular*, Isabel Clúa, ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 149-174.
- Morrell, Robert I Sandra Swart. 2005. Men in the Third World: Postcolonial Perspectives on Masculinity. *Handbook on Studies of Men and Masculinities*, Michael Kimmel, Jeff Hearn y Raewyn W. Connell eds. Sage Publications, 90-113.
- Ouzgane, Lahoucine y Daniel Coleman, eds. 1998. Postcolonial Masculinities [número especial]. *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies* 2.1.
- Pease, Bob y Keith Pringle, eds. 2001 *A Man's World?: Changing Men's Practices in a Globalized World*. Zed Books.
- Penley, Constance. 1997. *NASA/TREK: Popular Science and Sex in America*. Verso.
- Plantinga, Carl. 1998. Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in *This Is Spinal Tap*. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Barry Keith Grant y Joan Sloniowski, eds. Wayne State UP, 318-332.
- Rich, B Ruby. 2013. Got Milk? Gus Van Sant's Encounter with History. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke UP, 236-260.
- Roldán, D. 12 Mayo 2010. Michael López-Alegría: 'Sueño con tener un sueño'. *Colpisa.com*. http://www.colpisa.com/motor/motor.php?seccion=53&id_noticia=279799.
- Ruiz Alfaro, Sofía. Diciembre 2009. Deshaciendo géneros, cuestionando límites: Construcciones y masculinidades en *My McQueen* de Lourdes Portillo. *Ciberletras* 22. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/ruizalfaro.html>.
- Sage, Daniel. Mayo 2009. Giant Leaps and Forgotten Steps: NASA and the Performance of Gender. *The Sociological Review*, 57: 9, 146-163.
- Schoene, Berthold. 2009. *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh UP.
- Shaw, Debra Benita. 2004. Bodies out of This World: The Space Suit as Cultural Icon. *Science as Culture*, 13.1, 123-144.
- Sin, David. Sin fecha. Distribution: Introduction - What is distribution? *Screen on line*. <http://www.screenonline.org.uk/film/distribution/distribution1.html>.
- Torreiro, Casimiro. 2010. De tendencias y autores La configuración artística del documental catalán contemporáneo. *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Cátedra, 35-99.

Valby, Kate. 29 Noviembre 2013. Sandra Bullock. *Entertainment weekly*.
<http://www.ew.com/ew/article/0,,20760500,00.html>.

Waldman, Diane y Janet Walker, eds. 1999. *Feminism and Documentary*. University of Minnesota Press.

Wolfe, Tom. 1979. *The Right Stuff*. Farrar, Straus, and Giroux.

Capítulo 9. Descubriendo el cuerpo del androide: (homo)erotismo y (robo)sexualidad en las novelas de Isaac Asimov

Introducción: recuperar a Asimov

Ninguneadas por la crítica relacionada con el género identitario,¹ las novelas de robots de Isaac Asimov, *The Caves of Steel/Las bóvedas de acero* (1954), *The Naked Sun/El sol desnudo* (1957), *The Robots of Dawn/Los robots del amanecer* (1983) y *Robots and Empire/Robots e Imperio* (1985), anticipan las preocupaciones actuales sobre el eventual uso de robots humaniformes ultra-realistas para el sexo. *The Robots of Dawn*, en particular, retrata un romance más que satisfactorio entre una mujer, Gladia, y su robot humaniforme y 'marido' Jander. Este apuesto androide es un gemelo de R. Daneel Olivaw, el personaje robot más popular de Asimov, y exploro aquí cómo el atractivo erótico de Daneel condiciona tanto el 'matrimonio' singular de Gladia y Jander, así como su propia amistad excepcional con su compañero de investigación, el Detective Elijah Baley.

El objetivo de mi lectura es doble. Por un lado, deseo mostrar que, a pesar de evitar generalmente la representación directa del sexo² Asimov está ciertamente interesado en tratar la sexualidad, de lo cual las conversaciones de Gladia con Baley son prueba fehaciente. Por otro lado, el tratamiento de este tema y la caracterización detallada de Gladia demuestran que Asimov tenía una capacidad mucho mejor para representar a las mujeres en su ficción de lo que generalmente se le atribuye. El romance entre Gladia y Jander, su relación con Baley, un posterior matrimonio feliz con otro hombre y un nuevo romance en sus años de madurez dan como resultado un retrato bastante completo de esta mujer a lo largo de tres de las cuatro novelas de robots. Sin embargo, la presencia constante del robot Daneel, a quien Asimov consideraba el verdadero protagonista de la serie, insinúa que los lazos emocionales entre los personajes humanos están moldeados por el efecto que su cuerpo masculino humaniforme bellamente diseñado tiene en ellos. Es necesario destacar, por lo tanto, aspectos clave en la construcción de Daneel por el Dr. Fastolfe, cómo reacciona Baley al notable cuerpo del robot y el papel que juega el doble de Daneel, Jander, en la sexualidad de Gladia. Espero que el análisis demuestre que Asimov ofrece en su serie sobre robots información valiosa sobre el género identitario y lo que ahora se llama robosexualidad.

¹ Uso género identitario en relación con la construcción de la personalidad, y para distinguirlo de género narrativo. Este artículo trata de género (identitario) en el género (narrativo) de la ciencia ficción.

² Asimov, quien siempre arrastró una mala fama de acosador, justificó esta renuencia con el argumento de que «soy una persona pura, al menos en mi vida ficticia» (en Ingersoll 73). Solo en *The Gods Themselves/Los propios dioses* (1972) representó el sexo en detalle, añade, aunque «por supuesto, era sexo extraterrestre y, por lo tanto, nada como el nuestro» (73). En esa novela los alienígenas forman tríadas, compuestas por un Racional (masculino), una Emocional (femenina) y un Parental (masculino). El sexo consiste en fundirse literalmente entre sí durante días para alcanzar un alto grado de placer, desconocido para los simples seres humanos.

Aprender a amar al androide: el creador y el amigo

En las tres primeras novelas sobre robots de la tetralogía aquí examinada Isaac Asimov narra un misterioso asesinato investigado por el terrícola Elijah ('Lije') Baley, un oficial de Policía secreta de Nueva York, y su compañero el robot humaniforme R. Daneel Olivaw. Sin embargo, como sostiene la cuarta novela, el tema principal de Asimov es la confrontación en curso entre los habitantes de la Tierra y sus descendientes, los Espaciales y los Colonos, por el control del Imperio Galáctico en construcción. Este tema conecta la tetralogía con la serie *Foundation/Fundación* (1942-93) del propio Asimov de un modo que no todos sus lectores han encontrado satisfactorio pero que no puedo analizar aquí por falta de espacio (véase Palumbo). Para mis propósitos basta con señalar que Daneel, el primero de su tipo jamás construido (en la Tierra, por científicos auronos), es un personaje clave en la política de los Espaciales y de la Fundación y, ciertamente, en la ciencia ficción de Asimov.

Al inicio de *The Caves of Steel*, dentro de unos 3.000 años en nuestro futuro, el proceso de independencia de las antiguas colonias de la Tierra dirigidas por los Espaciales, 50 planetas en total, ya lleva 1.000 años desarrollándose. Los Espaciales han desarrollado, cada uno en su propio estilo en sus respectivos planetas, un modelo avanzado de civilización basado en el uso de robots para todo tipo de tareas. La proporción varía entre 50 robots por persona en Aurora (el planeta colonizado más recientemente) y 20.000 robots por cada habitante en Solaria (la primera colonia). Los Espaciales desean que su civilización permanezca estable y próspera, por lo que han limitado su tasa de natalidad y casi han imposibilitado que más personas de la Tierra migren a sus mundos o colonicen otros planetas. No obstante, no todos los Espaciales están de acuerdo con esta situación. Algunos temen que su civilización se esté estancando y sostienen que los resistentes habitantes de la Tierra tienen derecho a expandirse e incluso a conquistar la galaxia (como hace a la larga una segunda ola de colonizadores, los Colonos).

Uno de estos disidentes es el principal roboticista auronano, el Dr. Han Fastolfe, quien aparece por primera vez en *The Caves of Steel* como un científico de primera fila en el puesto diplomático de Spacetown, cerca de Nueva York. El título de la novela alude a las 800 megalópolis subterráneas donde viven la mayoría de los 8.000.000.000 habitantes de la Tierra, lidiando notablemente bien con el hacinamiento. «Solo en el último cuarto de siglo, bajo impulso de los Espaciales, los robots se habían infiltrado lentamente en las Ciudades» (CS 22), donde son odiados universalmente por la misma razón por la que están comenzando a ser objeto de preocupación hoy en día: como competidores en el mercado de trabajo; los robots, sin embargo, se emplean sin problema en minas y tierras de cultivo fuera de las urbes. Todos los robots, tanto en los mundos Espaciales como en la Tierra, son humanoides ya que, como explica el principal roboticista de la Tierra, el Dr. Garrigel, «toda nuestra tecnología se basa en la forma humana» (CS 172). La novedad que introduce Fastolfe con su extremadamente avanzada creación de Daneel consiste en sustituir la habitual imitación sin refinar del cuerpo humano por una simulación tan perfecta que su androide puede ser tomado por un ser humano.

Daneel ha sido diseñado para recopilar información haciéndose pasar por un Espacial, diseño que resuelve dos problemas principales: ningún Espacial tendrá que enfrentarse a las multitudes que ellos tanto odian, y ningún habitante de la ciudad que odie a los robots se verá tentado a atacarlo.³ Con su creación, Fastolfe también está

³ Asimov ofrece un relato muy crudo del desmembramiento de un robot por parte de una airada multitud masculina en Nueva York a través de los recuerdos que Baley tiene del ataque: «Los

tratando de convencer a sus compañeros Espaciales para que se empleen robots humaniformes en la expansión de su civilización a otros mundos, empeño en el que acaba fracasando. De hecho, Elijah Baley es el único humano que logra superar el rechazo generalizado de los robots y los efectos del ‘valle inquietante’⁴ para desarrollar una amistad con Daneel (que analizo más adelante). Esta situación insoluble es, en la opinión de Gladia transmitida por Asimov como narrador, lo que podría llamarse la «paradoja de Daneel»: «Los hombres de la Tierra temían y odiaban a los robots y, sin embargo, Elijah, sabiendo muy bien que Daneel era un robot, lo trataba simplemente como una persona. Los Espaciales, por otro lado, que amaban a los robots y nunca se sentían cómodos en su ausencia, nunca pensarían en ellos como algo más que máquinas» (RE 43).

En *The Robots of Dawn*, Fastolfe confirma la conjetura de Baley de que Daneel fue construido no solo para recopilar datos sobre la Tierra, sino como «un dispositivo experimental para promover la comprensión del cerebro humano» (RD 135). Fastolfe explica además que «un cerebro humaniforme en un cuerpo no humaniforme se convertiría, hasta cierto punto, en no humano» (RD 135). «Significativamente», señala Ferreira, «el debate sobre las posibles emociones robóticas gira en torno a la encarnación», ya que los robots no pueden alcanzar un «nivel cuasi humano de respuesta emocional sin los sentimientos generados por una estructura corporal que a su vez ayude a engendrar emociones con asistencia del cerebro, en un proceso intrincado que involucra una red neuronal y el sistema límbico» (98). Asimov nunca aclaró cómo funciona el cerebro positrónico, pero las palabras de Fastolfe indican que la mente y el cuerpo robóticos forman una sola entidad, para lo cual la propiocepción eficiente es esencial. Por lo tanto, el hiper-realismo anatómico de Daneel es, asume Fastolfe, el camino hacia un cerebro positrónico mucho más complejo.

No obstante, como se revela en *The Robots of Dawn*, este no es necesariamente el caso: Fastolfe ya posee un robot humanoide (aunque no humaniforme), R. Giskard Reventlov, que es mentalmente mucho más sofisticado que Daneel. Ni Fastolfe ni su hija Vasilia saben que su interferencia aleatoria en el cerebro de Giskard cuando ella era niña lo ha modificado de una manera singular: él⁵ puede leer estados de ánimo humanos y robóticos y manipularlos para adaptarse a su propia visión de los acontecimientos. Giskard demuestra, particularmente en *Robots and Empire*, que lo que podría hacer que un robot sea verdaderamente independiente de cualquier propietario humano no es la autoconciencia, sino la capacidad de autoprogramarse. Esa habilidad es lo que Giskard le enseña a su amigo y aliado Daneel. Técnicamente, Giskard siempre actúa respetando la promesa que le hace a Baley en *Robots and Empire* (58, 67) de que protegerá a Gladia y a la humanidad en general, pero el hecho es que toma decisiones autónomas todo el tiempo. El comportamiento de Giskard no acaba de confirmar lo que el Dr. Garrigel llama

hombres estiraron de esa imitación metálica de lo humano, retorciéndola. Usaron martillos, cuchillos de fuerza, pistolas de agujas. Finalmente redujeron los desgraciados objetos a metal y alambre triturados. Los costosos cerebros positrónicos, la creación más intrincada de la mente humana, fueron arrojados de mano en mano como balones de fútbol y machacados hasta la inutilidad en un tiempo nimio» (CS 34).

⁴ O ‘uncanny valley’ como el robotista Masahiro Mori llamó al efecto de desagrado y repulsión que un robot demasiado humano provoca.

⁵ Daneel le dice a Baley en *The Robots of Dawn* (44-45) que los auroranos usan pronombres de género para sus robots, una práctica que tomo prestada aquí. También le pide a Baley que no use, como hacen los solarianos, ‘chico’ y ‘chica’ para dirigirse a un robot, ya que esto está mal visto en Aurora. ‘Boy’ era la palabra tradicionalmente usada en inglés estadounidense para humillar a los jóvenes negros, infantilizándolos y aludiendo al esclavismo del pasado.

«el complejo de Frankenstein» (CS 170) —el miedo a que un robot pueda rebelarse— pero tiene algunos aspectos inquietantes relacionados principalmente con su capacidad para borrar selectivamente recuerdos de los cerebros humanos.

La crítica académica asimoviana ha analizado el tema de la relación entre humanos y robots, pero no ha considerado en profundidad la enigmática dinámica tras la creación de Daneel. Los Espaciales son *Homo Sapiens* modificados, y como tales son posthumanos. Lo que se explica sobre Aurora corresponde de hecho a todos los Espaciales: la primera expedición al planeta «había consistido en meros habitantes de la Tierra. Fue solo en las generaciones posteriores, con el alargamiento de la vida útil, gracias a los ajustes de la bioingeniería sofisticada, cuando los habitantes de la Tierra se convirtieron en auroranos» (RE 77). Los Espaciales son fáciles de detectar a primera vista: «eran altos, de piel y cabello color bronce, apuestos, grandes, *cool*, aristocráticos» (NS 40). Así es Daneel en apariencia y comportamiento, aunque, siendo un androide, su propio posthumanismo es diferente del de sus compañeros Espaciales.

El Dr. Kelden Amadiro, principal rival de Fastolfe en Aurora, sostiene que Daneel y su gemelo Jander Panell son «no solo idénticos, sino que cada uno es prácticamente una caricatura de la concepción del hombre Espacial ideal. Así era el romanticismo de Fastolfe» (RE 260). Amadiro tiene razón al describir a Fastolfe como un romántico, pero está bastante equivocado en su juicio de que los dos androides son una imitación genérica paródica de la masculinidad Espacial ideal. Daneel, construido antes que Jander, es una copia de un hombre específico: su diseñador, el sociólogo especializado en robótica, Dr. Roj Nemennuh Sarton. Fue él quien inició el proyecto de construir un robot humaniforme, utilizando la investigación previa de su amigo Fastolfe, y eligió hacer Daneel a su propia imagen. Como aclara Fastolfe, «Mientras Sarton supervisaba la construcción real (...) fui yo quien hizo posible los cálculos teóricos de Daneel» (RD 89). Usar a Sarton como modelo resulta ser una decisión desafortunada, ya que este acaba asesinado en *The Caves of Steel* por un terrícola que odia a los robots y que lo confunde con Daneel. En cualquier caso, Asimov nunca se refiere a un asunto trascendente, implícito en su historia de misterio: Fastolfe tiene que haber estudiado el cuerpo de Sarton hasta el último poro para poder producir a Daneel. Ese escrutinio también podría ser parte de su romanticismo, aunque en un sentido muy diferente a cómo Amadiro usa esta palabra.

La necesaria intimidad entre los dos hombres parece motivada por el placer narcisista de Sarton en su propio cuerpo como apuesto hombre Espacial, pero introduce, sin duda, un elemento homoerótico en su relación con Fastolfe. Baley describe a este como «un hombre cuya apariencia se desviaba muy notablemente de la norma Espacial» (CS 94) al carecer de atractivo y podemos suponer que se sentiría impresionado por un hombre tan bello como Sarton. Fastolfe considera a Daneel un «amigo» más que un sirviente y «un logro del que tengo la debilidad de estar extremadamente orgulloso» como «el primero de su clase» (RD 89). Dado que Daneel es un doble anatómico de Sarton y Fastolfe está presumiblemente traumatizado por el asesinato de su amigo íntimo, se puede argumentar que valora al robot no solo como un logro sino también como el reemplazo de un hombre que solía admirar y tal vez incluso amar, aunque fuera como amigo. Llamar a Daneel «mi primogénito, por así decirlo, un caso especial» (RD 89) ayuda a Fastolfe a transferir sus sentimientos homoeróticos por el difunto Sarton a un marco paterno menos conflictivo. El hecho es que él conoce el cuerpo de Daneel como ningún padre conoce el de un hijo, y el cuerpo de Sarton como muy pocos hombres conocen los cuerpos de sus amigos varones.

El atractivo aspecto de Daneel copia, así pues, el de su apuesto diseñador pero esta copia plantea la pregunta de a quién imitan los Espaciales. Su piel de bronce y

pómulos altos sugieren que Asimov pudo usar estereotipos relacionados con los indios norteamericanos, aunque es poco probable ya que no era racista (o no lo era declaradamente). Asimov sufrió discriminación en sus estudios por ser judío, como narra en sus memorias, y era perfectamente consciente del racismo en la sociedad estadounidense. Admite que la ficción *pulp* era racista porque antes de la Segunda Guerra Mundial «el racismo y los estereotipos raciales eran una parte arraigada de la escena estadounidense» (IA 41), una mancha de la que no quedó libre tampoco él en su niñez. «Sin embargo, cuando llegó el momento de escribir, no importa cuán cruda fuera mi escritura, evité los estereotipos» (42), afirma.

Mi suposición es que, como ávido lector de ficción *pulp* en su juventud, Asimov puede haber tomado prestados la piel y el cabello de bronce de Daneel y su belleza física no de los nativos americanos, sino de un icono *pulp* masculino muy popular: Doc Savage. Asimov menciona específicamente a Savage, el predecesor más directo de Superman, entre sus personajes *pulp* favoritos (IA 39) y hay evidencia textual que respalda la afirmación de que Savage pudo haber sido la inspiración para el físico de Daneel. En la primera novela, *The Man of Bronze/El hombre de bronce* (1933) de Kenneth Robeson (pseudónimo de Lester Dent), Savage siempre es retratado con admiración por su fino cuerpo masculino y como un «hombre que era un Apolo de bronce» (91). Además, Savage es con frecuencia descrito de manera que, aunque Robeson pretenda resaltar sus músculos, su cuerpo parece ser de metal en lugar de carne y hueso: se dice de él que parece «esculpido en bronce duro» (6) como una «increíble estatua de bronce» (7). Su cabello color bronce (un singular color que ningún bronceado profundo justifica) «era lacio y se ajustaba al cráneo como un casco de metal» (6). A pesar de que las mejillas de Savage son delgadas y sus ojos dorados mientras que Daneel tiene pómulos altos y ojos azules, claramente este icono *pulp* comparte sustanciales rasgos físicos con el androide de Asimov y sus compañeros Espaciales masculinos.

Clark 'Doc' Savage Jr. lleva el nombre del hombre que inspiró su llamativo aspecto, el actor Clark Gable,⁶ lo que significa que Daneel y su creador Sarton tal vez también deberían ser imaginados como sosías de Gable. El problema es que, tomara o no Asimov prestados los rasgos de Savage, su piel de bronce hace que Daneel y los Espaciales sean difíciles de leer en términos étnicos o raciales. Doc Savage es blanco y aunque puede que su personaje no sea racista, como afirma Cotter (2016), su caracterización sí lo es sin duda: su piel color bronce, presentada como producto de la exposición al sol durante sus aventuras, está diseñada para evitar presentar a un hombre que no sea blanco en el papel central.⁷ La apariencia externa del cuerpo humaniforme Espacial de Daneel aparentemente copia la masculinidad blanca estadounidense idealizada encarnada por Savage, pero la piel de bronce adquiere un significado muy diferente en su caso, ya que como robot es propiedad personal del Dr. Fastolfe y,

⁶ Zambrano (2016) observa que el dueño de la casa editorial Henry W. Ralston y el editor John L. Nanovic, de Street & Smith Publications, decidieron crear al personaje imitando a Gable. En la década de 1960, el artista James Bama le dio a Savage un nuevo aspecto basado en el ex-modelo Steve Holland (quien fue Flash Gordon en la serie de televisión de 1954-55) para la portada de las reimpressiones de bolsillo.

⁷ El casting de la estrella samoano-estadounidense Dwayne Johnson en una próxima película dirigida por Shane Black ofrece un comentario interesante sobre el origen racial de Savage. El actor no comenta este aspecto, caracterizando a Savage, más bien, como un «bicho raro hilarante» (en una publicación de Instagram del 30 de mayo de 2016, https://www.instagram.com/p/BGCDhYSoh0x/?utm_source=ig_embed). Véase también Hayden (2016).

técnicamente, su esclavo sin importar cuán a menudo su creador insista en que Daneel no es un sirviente. Asimov posiblemente pretendía que su elección del color de la piel enfatizara la belleza de los Espaciales y, por lo tanto, de Daneel,⁸ pero inocente como Asimov puede haber sido de cualquier connotación racista, inevitablemente estas afloran en cualquier lectura moderna del s. XXI.

Desde otro punto de vista, el físico atractivo de Daneel y su presencia tan *cool* cumplen la misma función que los de cualquier modelo en las campañas publicitarias: ayudan a vender un producto, en este caso el proyecto de Fastolfe de que todos los humanos acepten algún día a los robots humaniformes como colegas y compañeros de trabajo. Paradójicamente, este plan fracasa precisamente debido al atractivo sexual de los robots. Después de los acontecimientos sucedidos en *The Robots of Dawn*, Fastolfe finalmente cede a la presión de las autoridades auroranas y permite que su enemigo Amadiro comience a construir otros robots humaniformes. Sin embargo, sus compañeros auroranos, conscientes en ese momento del controvertido romance entre Gladia y Jander, los rechazan. La propia Gladia enfatiza que «un robot que parece un hombre compite con un hombre y uno que se parece a una mujer compite con una mujer demasiado cerca como para que ningún humano se sienta cómodo. Los auroranos no querían esa clase de competencia» (RE 21).

El Detective Elijah Baley sí acaba convencido de las virtudes de los robots porque pasa un tiempo considerable interactuando con Daneel como iguales, no como rivales (y menos como rivales sexuales). A medida que avanza su interacción, siguiendo el esquema narrativo de los Policías que son también amigos visto tantas veces, Baley aprende a apreciar la forma ultra-racional en que opera el cerebro positrónico de Daneel y también su serenidad. Esto no significa que Baley no sienta curiosidad por el cuerpo de Daneel, sino todo lo contrario. Dado que los aseos (llamados Personales) son comunales en la Tierra superpoblada, Baley pronto tiene ocasión de ver a Daneel desnudo:

Muy *automáticamente*, Baley miró hacia otro lado. Luego, con la idea de que, si se piensa bien, las costumbres de R. Daneel no eran las costumbres de la ciudad, *forzó sus ojos reacios* un instante. Sus labios se retorcieron en una pequeña sonrisa. El parecido de R. Daneel con la humanidad no se limitaba a su rostro y manos, sino que se había llevado a cabo *con minuciosa precisión* en todo el cuerpo. (CS 90, énfasis añadido)

La escena de *The Caves of Steel* en la que Baley interroga a Fastolfe, en presencia de su superior el Comisario Enderby, sobre por qué el cuerpo de Daneel necesita ser tan realista está llena de insinuaciones (homo)eróticas y de homofobia apenas disimulada:

«¿Incluso», preguntó Baley, «hasta la minuciosa duplicación de esas partes del cuerpo que, en el curso ordinario de los acontecimientos, siempre estarían cubiertas por ropa? ¿Incluso hasta la duplicación de órganos que, en un robot, no tendrían ninguna función concebible?»

Enderby dijo de repente: «¿Cómo descubriste eso?»

Baley enrojó. «No pude evitar darme cuenta en el—en el Personal».

Enderby parecía pasmado.

⁸ Daneel ha sido interpretado hasta ahora por actores blancos, dos ingleses y un estadounidense, respectivamente: John Carson (en *The Caves of Steel* (1964) dentro de la serie de la BBC *Story Parade* 1964-1965), David Collings (en *The Naked Sun* (1969) dentro de la serie de antología de la BBC *Out of the Unknown* 1969-1971), y Brent Barrett (en *Isaac Asimov's Robots* (1988), un juego para fiestas que combina una película en VHS y cartas).

Fastolfe dijo: «Seguramente entiende usted que un parecido debe ser completo para que sea útil. Para nuestros propósitos, las medias tintas son tan malas como nada en absoluto» (CS 101, énfasis añadido)

Baley se sonroja porque se supone que ningún hombre heterosexual debe mirar el cuerpo de otro hombre, y mucho menos reconocer interés alguno, aunque el cuerpo pertenezca a una máquina fascinante. En cuanto a los lectores, ellos deben adivinar en qué circunstancias la exhibición por parte de Daneel de sus genitales masculinos completamente funcionales podría ser «útil» para los planes de Fastolfe.

The Caves of Steel concluye con hombre y androide caminando «con sus brazos entrelazados» (170), en una escena que cita el famoso final de la película *Casablanca* (1942). La hermosa amistad en ciernes entre Baley y Daneel pasa por un segundo episodio en *The Naked Sun* unos meses más tarde. En ese corto tiempo Baley ha echado de menos a Daneel tan intensamente que casi pierde el control al reencontrarse con él: el Detective apenas puede disimular el «momento desbocado» en el que todo su ser «se había concentrado en un sentimiento de una amistad intensa que era casi amor» (NS 20). No obstante, un confuso Baley se advierte a sí mismo que un hombre «no podría amar como amigo» a Daneel, ya que es «solo un robot» (20). Su azoramiento ya ha desaparecido al comienzo de *The Robots of Dawn*, que transcurre dos años más tarde. Esta vez cuando Baley ve a Daneel lo abraza con ternura, en un gesto que el androide corresponde por obediencia a la Primera Ley:⁹ «Estaba abrazando a un robot y el robot lo sostenía ligeramente, dejándose abrazar, juzgando que la acción daba placer a un ser humano y soportando esa acción porque los potenciales positrónicos de su cerebro hacían imposible repeler el abrazo y así causar decepción y vergüenza al ser humano» (RD 42). A pesar de saber que el sentimiento es necesariamente unilateral, Baley finalmente reconoce que se preocupa por su compañero androide como lo haría por una persona viva. Cuando Vasilia, la hija de Fastolfe, cuestiona su emparejamiento profesional, Baley espeta que están «‘Sin embargo, unidos por la amistad. No pongas a prueba, por tu propio bien, la fuerza de nuestro’ —Ahora fue él quien hizo una pausa y, para su propia sorpresa, completó la imposible oración— ‘amor’» (RD 253).

Este sentimiento amoroso/amistoso se expresa después de una incómoda escena que involucra el cuerpo de Jander. Baley no tiene más ocasión de inspeccionar el cuerpo de Daneel, pero tiene la oportunidad de examinar en detalle el cuerpo ‘muerto’ inerte de Jander. Este cuerpo es una copia exacta de Daneel, es decir una segunda copia de Sarston hecha por Falstofe. Asimov no aclara por qué este examen incluye la observación de que «Los glúteos estaban perfectamente formados e incluso había un ano» (RD 176) y lo cierto es que no hay excusa alguna para ese detalle anatómico. Dado que Daneel le demuestra a Baley que la comida que consume va a un saco estomacal que se puede extraer y vaciar, no hay razón para que Fastolfe le haya proporcionado a él y a Jander un ano (presumiblemente copiado de la anatomía de Sarton). Mientras examina el peculiar cálido cadáver robótico de Jander, Baley «no lograba deshacerse de una sensación de inquietud» basada en la impresión de que «estaba violando la

⁹ Aparentemente, Campbell «sugirió» las Tres Leyes en una conversación en preparación del cuento «Liar!» (1941) y Asimov los «codificó» (Gunn 58). Las leyes son las siguientes: Primera Ley, un robot no puede herir a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano llegue a sufrir daño; Segunda Ley, un robot debe obedecer las órdenes que le dan los seres humanos, excepto cuando tales órdenes entren en conflicto con la Primera Ley; Tercera Ley, un robot debe proteger su propia existencia siempre y cuando dicha protección no entre en conflicto con la Primera o la Segunda Ley. En *Robots and Empire*, Daneel y Giskard formulan la Ley Cero: un robot no puede dañar a la humanidad o, por inacción, permitir que la humanidad sufra daño.

privacidad de un ser humano» (RD 176). Tratando de apaciguar su mente, Baley reflexiona con falsa candidez que «Un cadáver robótico es mucho más humano que un cadáver humano» (RD 177) pero no ofrece ningún comentario sobre cómo su incomodidad surge del hecho de que el cuerpo que está examinando tan a fondo replica el de su compañero Daneel.

Como robot Daneel no tiene emociones, aunque parece ser capaz de experimentar afectos básicos por analogía con lo que observa en los seres humanos. En *Robots and Empire* Gladia le pregunta qué pasaría si su cerebro positrónico necesitara ser reprogramado y Daneel responde que teme sobre todo perder sus recuerdos de su «antiguo compañero» Baley (9), fallecido en este punto hace muchas décadas. Sus recuerdos incluyen, precisamente, una conmovedora escena en el lecho de muerte, que Baley acorta al preocuparle que la mente de Daneel pueda bloquearse terminalmente si lo ve morir, dada la imposibilidad de cumplir con la Primera Ley y evitar su fallecimiento. La endeble excusa que Baley invoca para no tener a Gladia, el amor de su vida, con él en este momento es que no quiere que ella lo recuerde como un anciano decrepito al fin de sus días. La preferencia de Baley por la compañía de Daneel, sin embargo, confirma lo que es obvio: su amor amistoso y homoerótico por Daneel es más profundo que su amor pasional y heterosexual por Gladia, aunque ambos son igualmente intensos. A punto de morir, Baley le dice a Daneel «un tanto molesto», cuando el androide insiste en que él es solo un robot, que «No podrías significar más para mí, Daneel, si fueras un hombre» (RE 211).

No estoy sugiriendo que el amor de Baley por Daneel sea homosexual, a pesar de que esta es una visión actualmente explorada por mucho *fan art* en redes sociales como Pinterest o DeviantArt. Estoy argumentando que la curiosidad lógica de Baley sobre el atractivo y hermoso cuerpo robótico de su pareja profesional es parte del proceso por el cual crece su amistad. Asimov concede que esta curiosidad tiene tonos homoeróticos (de ahí el rubor de Baley ante Enderby y Fastolfe), que son más perceptibles en el examen autoconsciente del cuerpo de Jander por parte del Detective. Si estuviera escrita por un autor contemporáneo, la relación entre Baley y Daneel podría ser sexual, de la misma manera que la de Gladia y Jander es sexual. Sin embargo, a pesar de que Asimov no parece ser un homófobo, ni la década de 1950 cuando se publicaron las dos primeras novelas ni la década de 1980 cuando escribió *The Robots of Dawn* y *Robots and Empire* (en medio de la crisis del SIDA)¹⁰ fueron tiempos propicios para la exploración de la homo/robosexualidad.¹¹

Desde un ángulo muy diferente, el guapo Daneel puede leerse como una advertencia contra el hecho de que si el robot humaniforme se imagina (ya sea en la ciencia ficción o en la vida real) solo como un cuerpo idealizado, la realidad de la diversidad física humana se verá aún más socavada. También será minada la capacidad de imaginar otras alternativas robóticas. Podría decirse que con la combinación del cuerpo metálico desgarrado del robot Giskard y su extraordinaria mente Asimov subvierte la belleza masculina estereotipada de Daneel (y de Jander) y llama la atención

¹⁰ Aunque su familia se resistió a reconocerlo, Asimov falleció a consecuencia de haber contraído SIDA por culpa de una transfusión recibida durante un triple *by-pass* coronario. Oficialmente, se dijo que había fallecido a causa de un fallo cardíaco y renal.

¹¹ O para explorar la hetero/robosexualidad. En los 80 *The Robots of Dawn*, informa Asimov, fue juzgada como novela obscena por los padres en un pequeño pueblo del estado de Washington, que «exigieron que se retirara de la biblioteca de la escuela», aunque no todos la habían leído. Un padre que la leyó, lo encontró objetable pero no obsceno y «Así se quedó» (IA 218).

sobre la forma limitada en que imaginamos al robot humaniforme, como argumento a continuación.

La enamorada del androide: la robosexualidad y la cuestión de la propiedad

Asimov recuerda en sus memorias que aunque ya había firmado con su editorial Doubleday un contrato en 1958 para una tercera novela sobre la saga Baley-Daneel, que se llamaría *The Bounds of Infinity* y completaría la trilogía prevista, se encontraba «estancado después de haber escrito ocho capítulos. No se me ocurría nada más y lo que había escrito me parecía insatisfactorio» (IA 474). Asimov incluso devolvió el adelanto de 2.000 dólares, un percance excepcional en su carrera. El problema era que habiendo decidido contar la historia de una mujer «enamorada de un robot humaniforme como R. Daneel Olivaw», explica Asimov, «me asustó cada vez más de la necesidad de describir la situación» (474). Décadas más tarde, tras la invitación de Doubleday a publicar nuevas novelas de ciencia ficción después de una larga pausa (con la galardonada *The Gods Themselves/ Los mismos dioses*, publicada en 1972, como la gran excepción), Asimov se embarcó en el proyecto de conectar su serie sobre la Fundación y su serie sobre robots. Justo después de publicar *Foundation's Edge/Los límites de la fundación*, comenzó a trabajar en *The Robots of Dawn*. En 1982, recuerda Asimov, «los escritores gozaban de mayor libertad para presentar situaciones sexuales, y yo me había convertido en un mejor escritor» y, por lo tanto, «decidí comenzar de nuevo» (IA 474). Así pues, conectó la nueva novela con *The Naked Sun* haciendo que Gladia fuera la mujer que se enamora de un androide, en concreto el gemelo erótico de Daneel, Jander.

En las primeras etapas de su carrera, iniciada a finales de la década de 1930, el joven Asimov evitó el uso de personajes femeninos ya que en ese momento su única función en la ciencia ficción, según recuerda, era la de ejercer como gritonas heroínas indefensas. Susan Calvin le permitió romper con esa restrictiva tradición. Asimov, sin embargo, expresó su frustración porque a pesar de que Calvin «luchó en un mundo de hombres sin miedo y sin que nadie le hiciera ningún favor» e «invariablemente ganó», él mismo obtuvo «muy poco rédito» por las historias pioneras de «liberación femenina» en las que apareció (IA 216). Opino que Asimov protesta con razón, pero lo cierto es que Calvin tiene una comprensión deficiente de la emoción y una notable incapacidad para comprender la sexualidad femenina, como muestra el cuento «Satisfaction Guaranteed/Satisfacción garantizada».

Asimov había iniciado la publicación de los relatos sobre robots en los que aparece Calvin en 1940, principalmente bajo la atenta dirección del editor John Campbell; estos relatos, como es bien sabido, fueron finalmente reunidos en la novela *I, Robot/Yo, robot* (1950).¹² «Satisfaction Guaranteed», relato publicado en *Amazing Stories* en abril de 1951, continúa el ciclo con una historia sutilmente picante que explora el impacto que la compañía de un apuesto androide tiene en una mujer heterosexual insegura, una situación bastante similar a la de Gladia con respecto a Jander. Calvin, principal robopsicóloga de U.S. Robots and Mechanical Men, Inc., dirige un experimento que consiste en dejar sola a la tímida ama de casa Claire Belmont durante tres semanas

¹² Técnicamente no se trata de una novela sino de lo que se llama 'fix-up' o 'fixup', es decir, una novela basada en relatos sueltos que se tratan de adaptar a una trama central nueva, y que por lo tanto requiere cambios ('fixing up') en los relatos originales.

con el magnífico androide humaniforme TN-3, familiarmente conocido como Tony.¹³ El esposo de Claire, Larry, participa en el experimento en más aspectos de los que él sabe. Larry espera que Claire, quien ignora que está siendo vigilada, proporcione evidencia significativa sobre cómo la gente común recibirá a los robots humaniformes a cambio de un ascenso en la empresa de Calvin. El factor que Larry pasa por alto es su propio maltrato psicológico, fuente de las inseguridades e infelicidad de Claire. Observando su angustia y aplicando la Primera Ley, el androide Tony se convierte en una especie de Pigmalión y hada madrina en uno, transformando a Claire en una mujer segura de sí misma muy sorprendida al descubrir que posee un gran atractivo personal.

Claire está en parte bajo efecto del valle inquietante de modo que su excitante intimidad con Toni no progresa más allá de un abrazo casto; la inminente aventura extramatrimonial termina antes de que empiece, con Tony siendo llevado de vuelta al laboratorio según lo programado (y con un atónito Larry incapaz de explicar la repentina transformación de Claire). Bogert, el colega de Calvin, concluye que «no podemos tener un robot suelto que le haga el amor a su dueña, si no te importa el juego de palabras» (62),¹⁴ un comentario que incluye otro juego de palabras involuntario ya que «hacer el amor» ya no significa comportarse románticamente de una manera no sexual. Calvin rechaza bruscamente las preocupaciones de Bogert, ya que Tony está claramente siguiendo la Primera Ley, y se reprende a sí misma por su propia ceguera con respecto al experimento. Sus palabras finales, que también cierran el cuento, demuestran lo mal que comprende el amor. Las máquinas, exclama, «no pueden enamorarse, pero — incluso cuando se trata de algo desesperado y horrible— ¡las mujeres sí pueden!» (63). Como Asimov posiblemente se dio cuenta al escribir *The Robots of Dawn* treinta años después, no hay nada desesperado y horrible en amar a un androide de aspecto elegante y caballeroso que actúa como un hombre mucho mejor que cualquier Larry de la década de 1950, o cualquier hombre Espacial del siglo L.

Asimov estaba muy orgulloso de haber creado a Gladia, a pesar de que la ve principalmente como el interés romántico de Baley (*IA* 217). Solo en *Robots and Empire* pudo encontrar para ella un papel más allá del de amante o esposa, cuando Gladia ya tiene 233 años (el equivalente de unos 40 años ordinarios). El foco de atención de *The Naked Sun*, en la que Gladia tiene 33 años, y de *The Robots of Dawn*, cuando tiene 35, es su sexualidad y, en concreto, su proceso de curación sexual. Con este tema, Asimov ofrece una representación notablemente matizada de la feminidad, aunque la progresión que ella hace también puede considerarse como una preparación para que Gladia se convierta en la amante convenientemente liberada de Baley. Se puede argumentar además que la función principal de Gladia, especialmente en *The Robots of Dawn* es ir a donde ningún hombre en la ciencia ficción de Asimov se atreve a ir, es decir, a la cama con el androide. Una vez más, se trata de una situación ambigua: la curiosidad de Gladia por el cuerpo masculino robótico puede interpretarse como una contribución extremadamente positiva, incluso feminista, a los debates actuales sobre la robosexualidad, pero ella y Jander también pueden leerse como sustitutos eróticos heterosexuales de la historia de amor encubierta entre Baley y Daneel que Asimov no pudo narrar por razones homofóbicas propias y de sus lectores originales.

En *The Naked Sun* Asimov introduce a Gladia, presentándola como una víctima de la radical represión sexual solariana. Los 20.000 solarianos, que son personas Espaciales, ocupan un vasto territorio y viven físicamente aislados unos de otros,

¹³ Hay una adaptación televisiva de este cuento, un episodio de la serie de la BBC *Out of the Unknown* (1965-71), emitido en 1966, con Hal Hamilton como Tony y Wendy Craig como Claire.

¹⁴ En inglés la palabra que Bogert usa, 'mistress' significa tanto amante como dueña.

rodeados de hasta 10.000 robots humanoides en sus extensas fincas. Este método de ocupación dispersa significa que los solarianos han perdido la capacidad de interactuar en vivo, por lo que prefieren 'verse' solo por medio de la transmisión holográfica. Los solarianos tienen un horror absoluto al contacto físico humano pero, desafortunadamente para ellos, a pesar de que son roboticistas de primer rango en todos los mundos Espaciales, carecen del conocimiento para reproducirse utilizando métodos de fecundación *in vitro*. Esto significa que deben casarse y soportar relaciones sexuales rudimentarias hasta que la esposa quede embarazada; luego el feto se transfiere a laboratorios donde se realiza una bioingeniería mayor (los matrimonios son organizados por las autoridades sobre la base de la selección genética). Los solarianos son, por lo tanto, técnicamente, criados como animales y condicionados a no disfrutar del sexo, una situación que Gladia llega a aborrecer.

Gladia acepta de buen grado su matrimonio con el ilustre fetólogo Rikaine Delmarre, pero su esposo se siente asqueado por su incipiente interés en el sexo. Curiosamente, él practica sexo con ella regularmente, como exigen las autoridades, pero no ha solicitado tener hijos en los diez años de su matrimonio, omisión que demuestra su propia confusión sobre las extrañas normas. La desconfianza de Delmarre conduce a constantes peleas entre la pareja y a un creciente odio del lado de Gladia, que es aprovechado por el principal enemigo de Delmarre, el Dr. Jothan Leebig. Este hombre planea desarrollar inteligencias artificiales libres de las Tres Leyes, que podrían controlar naves espaciales y ser utilizadas para la guerra. Delmarre descubre este peligroso proyecto y Leebig, cuyos torpes avances sexuales Gladia ha rechazado, orquesta su asesinato de una manera bastante rocambolesca: coloca a un robot con un brazo desmontable cerca de Gladia y su esposo durante una de sus peleas y en un paroxismo de furia ella le golpea la cabeza a su marido con la extremidad del androide, perdiendo inmediatamente su recuerdo de los sucesos en estado de *shock*. El cerebro positrónico del pobre robot queda destruido en lo que coloquialmente se conoce como *robblock*, ya que no puede hacer nada para proteger a Delmarre.

Baley se da cuenta de que Gladia es culpable, pero se lo oculta a las autoridades Espaciales, y a la propia Gladia—que nunca puede recordar el crimen—con el argumento de que «ella ya había sufrido lo suficiente. Había sido víctima de todos; de su marido, de Leebig, del mundo de Solaria» (NS 264). Muy convenientemente, Leebig se suicida cuando Baley amenaza sutilmente con hacer que Daneel (a quien Leebig cree humano) lo toque. Esta muerte puede leerse como un ejemplo de represión total solariana del sentimiento humano o como una manifestación encubierta de homofobia extrema. En cualquier caso, Baley explota la debilidad de Leebig, su horror al contacto, y comete un grave acto de injusticia contra el difunto Rikaine Delmarre protegiendo a su asesina Gladia de la verdad de su violento crimen, a pesar de tener toda la razón al caracterizarla como una víctima.

Gladia le dice a Baley que pese a percatarse de sus crecientes necesidades sexuales, nunca pensó en usar a sus muchos robots para el sexo, ni tampoco se le ocurrió flirtear con ningún solariano, ya que en su planeta natal «todo eso era impensable» (RD 169). Los auroranos, por el contrario, aparentemente usan sus humanoides para el sexo como «dispositivos de masturbación, tal vez, como podría ser un vibrador mecánico», explica Gladia (169); al igual que los solarianos, sin embargo, los auroranos ven a los robots humaniformes como entes demasiado parecidos a las máquinas por lo que no sienten ninguna emoción amorosa por ellos. La primera expresión libre de la sexualidad de Gladia, tiempo antes de conocer a Jander, ocurre al final de *The Naked Sun* cuando, una vez que Baley la libera del peso de la acusación criminal en su contra, ella se quita los guantes que siempre usa y acaricia su mejilla con la mano desnuda. «A principios de 1956», recuerda Gunn, «Asimov me comentó que

acababa de escribir una escena pornográfica que el Director de Correos no podía tocar. (Esto, por supuesto, fue hace 40 años cuando el Director de Correos todavía decidía si los libros eran obscenos). Tenía razón. (...) Asimov ha investido el acto de tal significado que es más erótico que el sexo explícito» (111).

En *The Gods Themselves*, sostiene Freedman, el manejo competente de la sexualidad por parte de Asimov demuestra «que era perfectamente capaz y estaba bien predispuesto a aprender de colegas más jóvenes como Delany y Le Guin» (x). Por inventivas que sean las escenas de sexo alienígena que describe Asimov, es importante tener en cuenta que el sexo no es indispensable para plantear cuestiones de género relevantes. *The Left Hand of Darkness/La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Le Guin no tiene ninguna escena de sexo, pero alteró para siempre la percepción del género en la ciencia ficción. Del mismo modo, a pesar de que en *The Robots of Dawn* Asimov evita cualquier escena de sexo detallada, la extensa y sincera descripción que Gladia le ofrece a Baley de su romance con Jander es ciertamente útil para especular sobre la naturaleza de la robosexualidad y considerar sus aspectos más controvertidos en el contexto de la convergencia actual del robot humaniforme y el *sexbot*, o robot creado para el sexo.

El robot humaniforme del tipo de Daneel y Jander dio sus primeros pasos en la vida real en 1970, cuando el profesor Ichiro Kato estableció el área de robótica en la Universidad Waseda de Tokio. Para 1973 su equipo ya había completado WABOT-1, «un robot humanoide bípedo capaz de llevar a cabo una conversación simple» (Waseda). El discípulo de Kato, el Profesor Masakatsu G. Fujie, recuerda que «en lugar de un robot para realizar tareas fijas en una fábrica, etc., lo que buscábamos era un robot que pudiera coexistir con los seres humanos y hacer nuestras vidas más convenientes y agradables» (en Waseda). La investigación japonesa para construir un robot humaniforme que pudiera ser un compañero se cruzó a mediados de la década de 1990 con el proyecto del escultor californiano Matt McMullen de convertir muñecas sexuales inanimadas en *sexbots*.¹⁵ El breve artículo de Joe Snell para *The Futurist*, «Impacts of Robotic Sex» (1997), debe estar entre los primeros, si es que no es el primero, en usar la palabra *sexbot*. Snell anuncia que «es probable que los robots que proporcionan compañía sexual sean habituales en el futuro», aunque su afirmación de que «ya se ha informado de la existencia de modelos prototipo en Japón» no ofrece evidencia que la respalde. Snell advierte que los *sexbots* podrían destruir los matrimonios (con los maridos prefiriendo las *ginoides*, o robots femeninas), incitar a los usuarios a «cambiar la orientación de género» a través de la experimentación, volverse adictivos, generar una clase de «tecnovírgenes» que nunca disfrutarían del sexo con parejas humanas y, en resumen, ser más atractivos que los amantes humanos. Por supuesto, los robots «satisfarían las necesidades de cada usuario individual» (32) gracias a una programación personalizada.

Desde principios de la década de 2000, han surgido una variedad de etiquetas en relación con cómo los humanos podrían interactuar con los robots a través del sexo. La palabra 'tecnosexual' describe el disfrute de una persona de los apegos emocionales por todo tipo de máquinas, pero se ha utilizado principalmente en relación con los robots.

¹⁵ McMullen es el fundador y copropietario de RealBotix, una empresa dedicada a la fabricación de muñecas sexuales avanzadas, que supuestamente ya utilizan la inteligencia artificial para la interacción con sus dueños. Su producto estrella es la muñeca Harmony. Richardson advierte que «la introducción de un programa robótico o de IA en una muñeca es suficiente para identificarlo como un 'robot sexual', pero estas muñecas mecánicas se parecen más a los autómatas» (48). Véase también Kleeman (2017).

Ferguson distingue entre dos tipos principales de tecnosexuales, dependiendo de si su tecnosexualidad «implica la atracción fetichista hacia robots humanoides o no humanoides, o hacia personas que se comportan como robots» (66-67). El adjetivo 'robosexual' parece tener su origen en el episodio escrito por Michael Rowe «Proposition Infinity» (6x4) de la serie animada de ciencia ficción *Futurama*, emitido en 2010. Este episodio, inspirado en la lucha por legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo en California¹⁶ se centra en la petición que Amy Wong hace para poder casarse con su amante, el robot Bender. El reverendo Lionel Preacherbot denuncia su relación con el grito de que «¡La robosexualidad es una abominación!» *Futurama*, afirma Kornegay, se alía de esta manera con los programas de televisión que «han comenzado a pintar un futuro donde la igualdad LGBT está más cerca» (2010), aunque el episodio se centra en la hetero/robosexualidad en lugar de la homo/robosexualidad, que no es realmente parte de los debates actuales.

Un punto de inflexión en estos debates se produjo con la publicación del controvertido volumen de David Levy *Love and Sex with Robots* (2007).¹⁷ Según Levy, «a la larga las mujeres exhibirán tanto entusiasmo como los hombres por la cópula sexual con robots», aunque en lugar de «el puro placer físico» que los hombres buscarán en las ginoides, «la mayoría de las mujeres querrán no solo una demostración personal de las virtuosas habilidades amorosas del androide, sino también sentir el amor virtual del robot por ellas» (184). A pesar del optimismo de Levy, actualmente el mercado de la muñeca sexual pseudorobótica está enfocado principalmente a hombres heterosexuales con una apreciación limitada de la variedad de las mujeres reales, por lo que sus productos más populares copian las anatomías femeninas preferidas en el porno.¹⁸ Esta situación, junto con la posible comercialización de sexbots infantiles a pedófilos para usos supuestamente terapéuticos (véase Rutkin), ha creado una respuesta en gran medida negativa proveniente del frente feminista, con movimientos de resistencia como la *Campaign against Sex Robots* coordinada por Kathleen Richardson.¹⁹

Al mismo tiempo, otras mujeres feministas están dando la bienvenida a los sexbots masculinos, argumentando que podrían convertirse en compañeros perfectos muy superiores a los hombres en todos los sentidos, incluida la funcionalidad sexual. Algunas feministas incluso sostienen que «así como debemos evitar importar los sesgos sexuales y de género existentes en la tecnología futura, también debemos tener cuidado de no importar la mojigatería habitual» (Devlin en línea). A medida que se consolida este

¹⁶ El matrimonio entre personas del mismo sexo fue permitido por la Corte Suprema de California en 2008. Sin embargo, la Proposición 8, aprobada por la mayoría conservadora del Senado californiano en noviembre de 2008, dejó los matrimonios legalmente contraídos en un limbo hasta 2013, cuando fue derogada por la Corte Suprema de los Estados Unidos.

¹⁷ Sobre el estado actual del debate, y desde un punto de vista más riguroso, véase el volumen editado de Danaher y McArthur *Robot Sex: Social and Ethical Implications* (2017).

¹⁸ En un artículo de Julie Beck, Matt McMullen afirma que el 10% de las ventas de RealBotix son de muñecas masculinas, aunque no aclara si los clientes son hombres homosexuales o mujeres heterosexuales. Beck especula que las mujeres no están tan interesadas como los hombres en comprar muñecos sexuales porque «solo el 25 por ciento de las mujeres pueden llegar al orgasmo constantemente solo con el sexo vaginal, lo que hace que una muñeco esté lejos de ser un juguete sexual más eficiente»; además, los muñecos son demasiado pesados para que su uso resulte cómodo. Beck también destaca un «factor asco» que no surge con los vibradores, y la preferencia de las mujeres por una relación basada en «el consentimiento mutuo, un tipo de igualdad y reciprocidad que es imposible con un muñeco» (en línea).

¹⁹ Para una visión más favorable a la robosexualidad, véase Sharkey *et al.* (2017).

doble estándar emergente (los hombres que quieren sexo con ginoides son sexistas, las mujeres que quieren sexo con androides son liberadas), la preocupación sobre el papel del consentimiento en las relaciones sexuales con ginoides está creciendo (véase Gutiu 2016), aunque no en relación con los androides. También hay una falta significativa de perspectivas LGTBIQ+ en un debate que no solo es heterosexual sino también profundamente heteronormativo, a pesar de su aparente desviación de cualquier norma conocida.

Asimov, quien murió en 1992, no podría haber estado al tanto de estos debates recientes. Sin embargo, en el momento en que publicó *The Robots of Dawn*, Tanith Lee ya había tratado el tema de la mujer que se enamora de un androide en *The Silver Metal Lover/El amante de metal color plata* (1981).²⁰ La novela de Lee, bastante exitosa, fue reseñada por Baird Searles en *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine* en septiembre de 1982, así que es factible suponer que Asimov sabía de su existencia; incluso podría haberla leído aunque no hay pruebas de que lo hiciera.²¹ Las dos novelas son, de todos modos, muy diferentes y es evidente que la obra de Lee comparte mucho más con *He, She and It/El, ella y ello* (1991, alias *Body of Glass/Cuerpo de vidrio*). Las tres novelas tratan, en cualquier caso, de una mujer sexualmente insegura que encuentra en un apuesto androide el apoyo que necesita: este es el mismo patrón que Asimov ya había utilizado en «Satisfaction Guaranteed» pero incluyendo el sexo. La Jane de Lee, de dieciséis años, es virgen cuando conoce a Silver; la Gladia de Asimov es una viuda de unos treinta años exiliada de su planeta natal; y la Shira de Piercy es una madre recientemente divorciada separada por la fuerza de su hijo. Las atenciones recibidas, respectivamente, de Silver, Jander y Yod despiertan en estas tres mujeres vulnerables un potencial sexual hasta entonces latente.

Ninguna de las tres protagonistas femeninas es la dueña legal de su amante robótico, lo que significa que no pueden controlar la duración de la relación. El otro factor principal fuera de su control es su pretensión obsesiva de provocar la respuesta sexual de sus parejas androides, más allá de su programación inicial. Según Asimov queda claro que Jander está dispuesto a darle a Gladia todo el placer que ella pueda requerir, si bien él no puede sentir nada, excepto la satisfacción de verla disfrutar del sexo. En cambio, Lee y Piercy imaginan que de alguna manera inexplicable y mágica, Silver y Yod pueden alcanzar el orgasmo. Mientras que Asimov se abstiene de presentar directamente cualquier escena romántica o sexual, Lee y Piercy involucran a sus robots en descripciones detalladas de sus sentimientos y en escenas de sexo explícito. Las reglas de la novela romántica no siempre casan bien con la ciencia ficción y la interacción entre la mujer protagonista y su amante robótico en las novelas de Lee y Piercy es a menudo torpe e incómoda para el lector. Piercy se muestra, además, notablemente androfóbica en la loa que Shira hace de las diferencias entre la superior masculinidad artificial de Yod y la de los hombres reales. A pesar de sus credenciales feministas, *He, She and It* incluso ha generado algunas críticas por parte de estudiosas que la ven como una novela conservadora. Así pues, Gurman opina que la relación de Shira con Yod, «el hombre a la vez masculino y andrógino, es tan fantástica como cualquier trama romántica» (474). Lefanu reconoce la «naturaleza de cuento de hadas» de la novela de

²⁰ Posteriormente, Lee publicó una segunda novela, *Metallic Lover/Amante metálico* (2005), en la misma serie, pero no pudo terminar la tercera entrega, *The Tin Man/El hombre de hojalata*, antes de su muerte (en 2015).

²¹ Según sus memorias, Asimov redactó *The Robots of Dawn* entre el 22 de septiembre de 1982 y el 28 de marzo de 1983 (IA 474). No menciona a Lee.

Lee (134), aunque elogia a la autora por haber «cuestionado el papel tradicional de los robots, creando uno que sirve a una mujer en lugar de a un hombre» (134). Lógicamente, si esto es digno de elogio desde un punto de vista feminista, entonces Asimov también debe ser admirado por logros igualmente feministas en el caso de Jander y Gladia.

Asimov no aclara si la historia de amor de Gladia con Jander es parte de la investigación del Dr. Fastolfe, pero el científico queda absolutamente horrorizado por la sugerencia de que «creó deliberadamente [su] abominable viudez» (RD 195). En cambio, Baley declara abiertamente que organizó el exilio de Gladia a Aurora para realizar un experimento con ella. Baley sufre de una profunda agorafobia, relacionada con su vida en la bóveda de acero subterránea en la que se ha convertido la ciudad de Nueva York, pero en *The Naked Sun* debe tratar de superar ese problema para hacer frente a los vastos espacios de Solaria. Cuando Gladia acaricia su mejilla con su mano desnuda, Baley concluye que ella podría superar su propio condicionamiento emocional en Aurora y convertirse en una mujer normal (o, más bien, heteronormativa). Lo que se le escapa a Baley es que las ultraliberales costumbres sexuales de Aurora no son en absoluto como las de la Tierra, y menos como las de Solaria. Precisamente, la desorientación sexual que Gladia sufre en su nuevo hogar la lleva a iniciar su romance con Jander.

Como Gladia le explica a Baley, los auroranos le dan poca importancia al sexo; por ello, a pesar de que es fácil encontrar pareja y no hay prejuicios contra la promiscuidad, la intimidad emocional es escasa. Sin emotividad Gladia no puede alcanzar el orgasmo, que nunca disfrutó con su esposo, y su curación sexual sigue siendo incompleta. Fastolfe, que se encariña con Gladia porque le recuerda a su hija Vasilia, ofrece otra lectura de la situación: dado que Gladia ofreció sexo «a la desesperada» a los hombres auroranos «puede que no sea sorprendente que no disfrutara de los resultados» (RD 186). Él justifica su préstamo de Jander a Gladia por simpatía hacia su soledad pero, posiblemente, Fastolfe también está comprobando (consciente o inconscientemente) con ese préstamo si su androide puede ser un mejor compañero que un hombre para Gladia. Además, Baley sospecha que Fastolfe ha colocado a Jander entre él y Gladia como distracción para que ella no busque sexo y consuelo en él, sospecha plausible en vista de la caracterización negativa que Vasilia hace de su padre como un hombre distante y aurorano atípico.

La razón por la que Fastolfe construye a Jander nunca se aclara por completo. Se insinúa que Jander podría ser el primero de una serie, pero su misterioso ‘asesinato’ se convierte en la excusa para detener la posible fabricación en masa de su modelo. Cuando en *Robots and Empire* se revela que Fastolfe finalmente ofreció las especificaciones técnicas del androide a las autoridades auroranas, estas permitieron que se construyeran 50 robots humaniformes, cada uno con sus propias características físicas, ninguno como Jander y Daneel. En cualquier caso, Jander nunca es para Fastolfe tan importante como Daneel. Curiosamente, a pesar de que Fastolfe señala que no le habría prestado Daneel a Gladia, cuando muere sí le deja en herencia a ella su ‘hijo’ androide (y Giskard).

La función principal narrativa de Jander, por lo tanto, parece ser solo la de ser una copia sexualmente utilizable de Daneel, al menos para Gladia. Cuando Baley le pregunta sobre su similitud una vez ‘fallecido’ Jander, Daneel enfatiza que «Él y yo sabíamos perfectamente que somos distintos, Compañero Elijah, y el Dr. Fastolfe tampoco nos confundió jamás. Éramos, por tanto, dos individuos» (RD 172). Así es también como opina Gladia, por lo que nunca siente deseo por Daneel (o no lo reconoce). Considerándose curada de su duelo por Jander cinco años después de su ‘muerte’, Gladia se dice a sí misma que aunque no ve a Daneel como una máquina, «el ardor de la pasión (...) se había marchado con el propio Jander. A pesar de su gran

parecido con el otro, Daneel no podía volver a prender fuego a las cenizas. Con él solo había espacio para la curiosidad intelectual» (RE 33-34). Claramente, el cuerpo de Jander y no su mente interesaba a Gladia.

La pasión de Gladia por Jander surge de su intimidad doméstica, complicada por sus intereses profesionales. Gladia es artista y finalmente se especializa en diseñar la «ilusión de ropa» (RE 9) que usan los robots humanoides de Aurora, como Giskard. Los robots humaniformes necesitan, en cambio, las mismas prendas que cualquier ser humano. Cuando Gladia le ordena a Jander que se desnude para tomar sus medidas y así diseñar un nuevo atuendo, se sorprende al ver que su cuerpo replica la anatomía masculina hasta el último detalle. Como le dice a Baley:

«No faltaba nada y las porciones que cabría esperar que fueran eréctiles eran, de hecho, eréctiles. De hecho, estaban bajo lo que, en un ser humano, se llamaría control consciente. Jander podía tener una erección y dejar de tenerla a voluntad. Me lo dijo cuando le pregunté si su pene era funcional en ese sentido. Tenía curiosidad y él me hizo una demostración». (RD 172)

Gladia comienza entonces a disfrutar del sexo con Jander en una relación que dura unos ocho meses, demostrando así ostensiblemente que «las relaciones íntimas pueden surgir dentro del valle inquietante» (Laue 8) pero también demostrando que «Enamorarse de lo extraño, de lo que no está vivo ni muerto, siempre será estéril, unilateral e incompleto» (Manheim en línea). Gladia informa que Jander, obedeciendo la Primera Ley, «puso un empeño infinito en darme placer y, debido a que vi en él ese deseo de dar placer, algo que nunca vi en los hombres auroranos, me sentí realmente a gusto y, finalmente, descubrí, según creo en grado máximo, lo que es un orgasmo» (RD 172). Tras un proceso de autoaprendizaje constante, el rendimiento sexual y emocional de Jander se adapta a los requerimientos de Gladia y mejora. No es de extrañar, por consiguiente, que ella lo considere su «marido» y lea su relación como amor. Gladia afirma que no siente vergüenza; sin embargo, ella mantiene su vínculo en secreto, incluso se lo oculta a Fastolfe, sospechando correctamente que los auroranos no simpatizarían con su dependencia emocional de una máquina. También, posiblemente, porque ella sabe que su amor no es verdaderamente sostenible.

El principal escollo en esta historia de amor no es solo el prejuicio aurorano contra el matrimonio entre humanos y robots por su necesaria falta de descendencia biológica, prejuicio que incluso afecta a Fastolfe, sino también la situación legal de Jander como propiedad. Por mucho que ame a su androide, Gladia actúa en la práctica como la dueña de un grupo de esclavos que lleva a un esclavo favorito a su cama. Por esta razón, el asunto aparentemente irrelevante del color de la piel de Jander y Daneel resulta ser tan problemático. Si suponemos que todos los Espaciales, incluida Gladia,²² tienen pieles de bronce, se evita el incómodo problema racial. Si suponemos que Gladia es blanca, como lo es implícitamente Baley, entonces es inevitable referirse a la esclavitud de los africanos en América, y de muchas otras personas a lo largo de la historia, en relación con su romance robosexual con Jander.

Debido al doble estándar moral sexual, hay muy poca información sobre cuántas mujeres libres tuvieron relaciones sexuales con sus esclavos (o esclavas) y bajo qué circunstancias; que esto sucedió es evidente por lo que se refleja en la literatura griega

²² Su descripción es ambigua, ya que la bajita Gladia es con sus 155 cm. de altura y su cabello castaño claro (NS 60) diferente de la mayoría de los Espaciales. Asimov no menciona el color de su piel.

antigua, principalmente en farsas. El silencio sobre este tipo de relación, sin embargo, se vuelve mucho más espeso en la época romana. Parker especula que lo más probable es que los hombres romanos no castigaran a sus mujeres en los casos supuestamente escasos en que mantuvieron relaciones sexuales con esclavos porque se suponía que los esclavos eran solo «herramientas vivientes, en el sexo como en todos los demás asuntos» (285). En los Estados Unidos de antes de la Guerra Civil (1861-65), la situación era más problemática. Martha Hodes afirma, en el primer libro dedicado a este tema, que «hubo una falta de acción contradictoria frente a tales aventuras» porque «durante el período esclavista» no «amenazaban la jerarquía social y política, como lo harían después de la emancipación» (6). En sus memorias, la antigua esclava Harriet Jacobs insiste en que, al igual que sus hermanos, las hijas de los plantadores a menudo tomaban ejemplo de sus padres: «Saben que las esclavas están sujetas a la autoridad de su padre en todas las cosas; y en algunos casos ejercen la misma autoridad sobre los hombres esclavos» (1867). Estas aventuras sexuales, sin embargo, jamás fueron aceptadas por los patriarcales plantadores y a menudo acababan en infanticidio, mientras que los hijos bastardos de las esclavas, resultados de violaciones, se mantenían vivos para aumentar el patrimonio.

Dado que Gladia nunca obliga a Jander a hacer acto alguno contra su voluntad, su matrimonio parece mutuamente placentero, si bien la falta de agentividad de Jander para otorgar o retirar su consentimiento se deja inexplorada. Asimov presentó en su novela breve *The Bicentennial Man/El hombre bicentenario* (1976) «un excelente caso en apoyo de la opinión de que ciertos tipos de máquinas inteligentes», como el robot Andrew Martin, «deberían gozar de derechos y no deberían ser obligados a actuar como esclavos de los humanos» (Anderson 480). Esta prerrogativa no se extiende a Jander. Asimov ciertamente ofrece una lectura humanista de la ley aurorana al hacer que Baley «inicie una ‘investigación de asesinato’» a pesar de la resistencia general a tratar la muerte de Jander como una muerte real (Leslie-McCarthy 408), posición incluso defendida por Daneel. El Detective también trata a Jander como el «difunto marido» de Gladia (408), si bien esto no es lo mismo que presentar al robot fallecido como una persona completa. Al matar a Jander Asimov también evita la cuestión de si Gladia habría permanecido casada con su androide el resto de su vida, o si esta unión sin papeles habría sido compatible con su posterior matrimonio con el aurorano Satirix Gremionis.

Gladia sale de la profunda depresión causada por la muerte de Jander al mantener relaciones sexuales con Baley, en circunstancias en las que, como Jander, él no puede retirar su consentimiento. Afectado por un ataque de agorafobia, Baley es rescatado por los robots de Gladia y ella, celosa de las atenciones que están vertiendo sobre él, entra en su habitación con la intención de ofrecer sexo como la terapia definitiva, sin darle la oportunidad de rechazar sus atenciones. Su romance, sin embargo, no puede progresar porque Baley, que está casado, debe regresar a la Tierra. Él mismo le sugiere a Gladia que se case con Gremionis, posiblemente porque Baley piensa que el aurorano es un hombre agradable y flexible en la única conversación que tienen. Cuando, unos cinco años después, Gladia y Baley se reencuentran y tienen relaciones sexuales por última vez, ella está embarazada del primero de sus dos hijos (no se permiten más) de su marido. Con una esperanza de vida de 400 años, no se puede esperar que el matrimonio dure de por vida. Su unión con Gremionis dura 150 años durante los cuales Gladia «no es infeliz» (RE 30), a pesar de que en lugar de amar a este hombre como amaba a Jander y a Baley, Gladia «se había resignado a aceptarlo como esposo» (RE 79).

Gladia finalmente se divorcia y Asimov la involucra en un nuevo romance con un Colono, descendiente en séptima generación del propio Baley: el capitán Daneel Giskard Baley (conocido como D.G.). Baley, muerto en esta cuarta novela desde hace 160 años,

comenzó la tradición de nombrar a los hombres de su familia con los nombres de los dos robots (las mujeres se llaman Jessie, como su difunta esposa). El nuevo romance de Gladia puede parecer convencional pero no lo es en absoluto, pues D.G. tiene 39 años y Gladia 233, dejando de lado la cuestión de cómo su nombre conecta con sus dos androides y con el propio Baley. Gracias a la aceptación sin prejuicios por parte de D.G. de la fantástica brecha de edad, Gladia encuentra no solo la felicidad sino también la oportunidad de desarrollar una nueva carrera como *influencer* pacifista. Gladia descubre esta vocación cuando debe dirigirse a una multitud de Colonos en el Baleyworld natal de D.G. «¿Sabes», le dice con alivio y fervor, «qué distinto es, después de dos siglos y un tercio de no ser nadie, tener la oportunidad de ser alguien; descubrir que una vida que pensabas que estaba vacía resulta contener algo después de todo, algo maravilloso; ser muy, muy feliz largo tiempo después de haber renunciado a cualquier esperanza de serlo?» (RE 223).

Cabe señalar que para que el romance con D.G. prospere, Gladia primero debe cortar sus lazos con sus robots porque de hecho su robosexualidad no se apagó con Jander, como ella misma cree. Desconcertado, Daneel le pregunta a Giskard (quien tiene capacidad de manipular las mentes humanas) sobre los sentimientos de Gladia y su amigo responde:

«Ella siempre se ha sentido un poco inquieta en mi presencia (...) y no sufrirá indebidamente por mi ausencia. Hacia ti, amigo Daneel, tiene sentimientos ambivalentes. Le recuerdas intensamente a tu amigo Jander, cuya inactivación, hace muchas décadas, fue tan traumática para ella. Eso ha sido una fuente de *atracción* y *repulsión* para ella, por lo que no fue necesario hacer mucho. Disminuí su atracción hacia ti y aumenté su fuerte atracción hacia el capitán. Gladia prescindirá de nosotros fácilmente». (RE 414, énfasis añadido)

Gladia posee legalmente los dos robots desde hace unos 150 años pero ignora no solo que Giskard está manipulando su mente sino también que él ‘asesinó’ a Jander para evitar que el Dr. Amadiro lo secuestrara y construyera otro robot humaniforme mediante ingeniería inversa. Daneel y Fastolfe también desconocen el crimen de Giskard y aunque Baley desenmascara al robot, sabe que Giskard manipulará inmediatamente su mente, como así hace, para que nunca pueda comunicar sus hallazgos.

Este es el mismo método que Giskard utiliza para rechazar la reclamación que Vasilía presenta pidiendo que se le transfiera su propiedad y la de Daneel. En el juego de espejos de Asimov, Jander es el doble de Daneel, mientras que Gladia se parece a Vasilía. El romance entre Gladia y Jander es feliz a pesar de su trágico final, pero la relación entre Vasilía y Giskard es simplemente imposible. Al igual que Gladia, Vasilía también está traumatizada sexualmente, en su caso debido al rechazo de su padre. El concepto de incesto no existe en Aurora porque padres y madres no saben quiénes son sus hijos, ya que son criados comunitariamente. Al elegir criar a Vasilía en casa contra toda norma, Fastolfe se comporta como un padre excéntrico, razón por la cual su rechazo sexual de Vasilía es, según las ideas auroranas, mucho más dañino que el incesto. Vasilía deja su hogar, adopta el apellido Aliena y se une al instituto robótico dirigido por Adamiro. Ella, sin embargo, nunca logra sanar su mente ni Giskard puede ayudarla en este proceso porque no es un robot humaniforme como Daneel y Jander. El estrecho vínculo que Vasilía tenía con Giskard en su infancia²³ se rompe ella cuando

²³ Asimov juega un inteligente juego metaficticio haciendo que sus propias historias sobre Susan Calvin y otras ficciones sean tratadas como leyendas en los mundos Espaciales (aunque no en la

abandona la casa de Fastolfe y nunca se recupera, hasta el punto de que Giskard nunca le cuenta a Vasilia que tiene habilidades especiales (de hecho, resultado de la interferencia accidental de ella en su cerebro). Cuando Vasilia intenta reclamar a Daneel y Giskard, argumentando que su padre no podía nombrar como su heredera legal a su odiada rival Gladia, Giskard borra sus recuerdos dejando el cerebro de Vasilia muy deteriorado. Esta acción se debe no solo a que debe proteger los intereses de su dueña Gladia siguiendo la Primera Ley, sino principalmente porque se niega a ser propiedad personal de la psicótica Vasilia. El cruel acto de autodefensa de Giskard es aceptado en el contexto de la novel porque Vasilia está actuando maliciosamente hacia Gladia. Sin embargo, lo pretendiera o no Asimov la agresión de Giskard muestra el lado más oscuro de la mente robótica y de cualquier apego personal a las esclavizadas máquinas sentientes que los seres humanos podríamos construir (y amar) en un futuro cercano.

Conclusiones: futuros amantes y amigos

Desde un punto de vista optimista, la relación entre los humanos y los robots humaniformes sentientes «puede inspirarnos a su vez, y convertirnos en mejores amigos y amantes humanos» (Ess 59). Baley aprende a disfrutar de un compromiso total en la amistad gracias a interactuar con Daneel y Gladia también aprende a ser mejor amante gracias a la experiencia de su romance con Jander. Desde una postura más pesimista, como advierte Sullins, «debemos tener cuidado de no confundir el amor simulacral con lo real» ya que las relaciones románticas entre humanos y robots humaniformes son (o serán) «asuntos unilaterales sobrecargados por pasiones fugaces» (408) ya sean parte del amor o de la amistad. Como sugieren Nyholm y Frank, también existe «la opción de bajar el listón: hacer que las pretensiones del amor mutuo sean menos exigentes», aunque esto podría ser decepcionante para los humanos involucrados (237).

Las cuatro novelas de Isaac Asimov aquí analizadas sugieren, en cualquier caso, que el placer humano por la compañía del robot humaniforme se basa en una apreciación erótica del hermoso cuerpo artificial. Este factor, a diferencia de lo que se suele suponer, es tan importante en el androide como en la ginoide. El robot Giskard posee, obviamente, una mente mucho más compleja que el robot Daneel, pero, al carecer de la bella apariencia de su amigo, es constantemente subestimado, inspirando incluso repulsión. También es obvio que la masculinidad ideal Espacial de Daneel es parte de su atractivo en sus dos versiones —homoerótica para Baley, heterosexual para Gladia— aunque esto requiere que su cuerpo esté duplicado por Jander. Fastolfe está, del mismo modo, ligado emocional y eróticamente a Daneel a través de la intimidad que su creación requiere con su mejor amigo el Dr. Sarton, cuyo cuerpo se encuentra en el centro de todos los vínculos entre humanos y robots en la serie de Asimov.

Asimov contribuye notablemente a los debates actuales sobre la evolución de nuestras relaciones con los robots, que anticipa con su ficción. Su presentación de la hetero/robosexualidad de las mujeres a través de Gladia merece elogios en su consideración matizada de temas clave, a pesar de que algunos asuntos problemáticos requieren un análisis más profundo. El ambiguo trasfondo racial de los Espaciales, incluido Daneel, y la cuestión de cómo la Primera Ley borra cualquier necesidad de consentimiento del androide son cuestiones relevantes que Asimov decidió no abordar, pero que todo fabricante de robots humaniformes de la vida real debe considerar. La adquisición accidental de habilidades aumentadas por parte de Giskard y su capacidad

Tierra). Giskard llama a Vasilia 'Little Miss', el nombre que Andrew Martin usa en *The Bicentennial Man* para dirigirse a la hija de su dueño. Como mujer adulta, Little Miss ayuda a Andrew a liberarse y ser aceptada como persona, todo lo contrario de lo que la infantil Vasilia hace con Giskard.

para autoprogramarse indican, además, que al prestar demasiada atención al atractivo erótico del robot humaniforme hiper-realista, podemos estar pasando por alto el desarrollo de formas alternativas de inteligencia artificial en cuerpos menos idealizados.

En una escena de *The Caves of Steel* Baley intenta, incluso «contra su voluntad», degradar a su compañero robótico dejándole claro que es inferior a cualquier humano. Daneel responde serenamente que «La división entre humano y robot quizás no sea tan significativa como la que existe entre inteligencia y no inteligencia» (39). Una vez que entiende la verdadera naturaleza de Giskard, Baley reconoce el error de haber supuesto que Daneel es más avanzado porque parece más humano. Puede que se necesite un «genio de la robótica» como Fastolfe para construir un robot humaniforme perfecto, concluye Baley, sin embargo, «la dificultad de diseñar a Daneel radica, sospecho, en reproducir todos los aspectos humanos como la expresión facial, la entonación de la voz, los gestos y los movimientos que son extraordinariamente intrincados pero que no tienen nada que ver realmente con la complejidad de la mente» (RD 468). Giskard confirma que esta suposición es correcta. Este quizás es el mensaje principal de Asimov en su serie de novelas sobre robots: la advertencia de que no importa cuán satisfactoria pueda ser la amistad o el amor con personas como los hermosos Daneel y Jander, hace falta un enfoque más profundo en relación con el problema de cómo humanos y robots deberían relacionarse en el futuro cercano. Lo que realmente importa, como demuestra Giskard, es la inteligencia artificial del cerebro positrónico, ya que aquí es donde se encuentra el verdadero atractivo del robot con todo sus peligros, y no en el bello cuerpo del androide.

Obras citadas

- Anderson, Susan Leigh. Abril 2008. Asimov's 'Three Laws of Robotics' and Machine Metaethics. *AI & Society* 22.4 (abril 2008): 477-493.
- Asimov, Isaac. 1994. *I, Asimov: A Memoir*. Doubleday.
- _____. 2018, 1985. *Robots and Empire*. HarperVoyager.
- _____. 1994, 1983. *The Robots of Dawn*. HarperCollins.
- _____. 1991, 1957. *The Naked Sun*. HarperCollins.
- _____. 1991, 1954. *The Caves of Steel*. HarperCollins.
- _____. Abril 1951. Satisfaction Guaranteed. *Amazing Stories*, 52-63.
- Beck, Julie. 6 agosto 2014. A (Straight, Male) History of Sex Dolls. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/08/a-straight-male-history-of-dolls/375623/>.
- Campaign against Sex Robots*. Sin fecha. Coord. Kathleen Richardson. <https://campaignagainstsexrobots.org/>.
- Cotter, Bobb. 2016. *A History of the Doc Savage Adventures in Pulps, Paperbacks, Comics, Fanzines, Radio and Film*. McFarland.
- Danaher, John & Neil McArthur eds. 2017. *Robot Sex: Social and Ethical Implications*. MIT Press.
- Devlin, Kate. 17 diciembre 2015. In Defense of Sex Machines: Why Trying to Ban Sex Robots is Wrong. *The Conversation*. <http://theconversation.com/in-defence-of-sexmachines-why-trying-to-ban-sex-robots-is-wrong-47641>.
- Ess, Charles M. 2016. What's Love Got to Do with It? Robots, Sexuality, and the Arts of Being Human. *Social Robots: Boundaries, Potential, Challenges*, Marco Norskov ed. Routledge, 57-79.
- Ferguson, Anthony. 2014. *The Sex Doll: A History*. McFarland.
- Ferreira, Maria Aline. Primavera 2018. Contemporary Pygmalion Tales: Robot Sapiens Sapiens. *Interdisciplinary Humanities* 35.1: 91-107.

- Freedman, Carl. 2005. Introduction. *Conversations with Isaac Asimov*. Ed. Carl Freedman. UP of Mississippi, vii-xvii.
- Gunn, James. 1996, 1982. *Isaac Asimov: The Foundations of Science Fiction*. Scarecrow.
- Gurman, Elisa. Noviembre 2011. 'The Holy and the Powerful Light that Shines through History': Tradition and Technology in Marge Piercy's *He, She and It*. *Science Fiction Studies* 38.3: 460-477.
- Gutiu, Sinziana. 2016. The Roboticization of Consent. *Robot Law*, Ryan Calo, A. Michael Froomkin & Ian Kerr eds. Edward Elgar Publishing, 186-212.
- Hayden, Erik. 30 mayo 2016. Dwayne Johnson to Star in Shane Black's Doc Savage Film. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/doc-savage-film-dwayne-johnson-898220/>.
- Hodes, Martha. 1997. *White Women, Black Men: Illicit Sex in the Nineteenth-Century South*. Yale UP.
- Ingersoll, Earl G. ed. Marzo 1987. A Conversation with Asimov. *Science Fiction Studies* 14.1: 68-77.
- Jacobs, Harriet. 1867. *Incidents in the Life of a Slave Girl*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/11030>.
- Kleeman, Jenny. 27 abril 2017. The Race to Build the World's First Sex Robot. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/technology/2017/apr/27/race-to-build-world-first-sex-robot>.
- Kornegay, Jake. 21 septiembre 2010. Standing Up for Robosexuality. *Socialist Worker*. <https://socialistworker.org/2010/09/21/standing-up-for-robosexuality>.
- Laue, Cheyenne. 2017. Familiar and Strange: Gender, Sex, and Love in the Uncanny Valley. *Love and Sex with Robots*. 1.1: 1-11.
- Lee, Tanith. 1986, 1981. *The Silver Metal Lover*. Unwin, 1986.
- Lefanu, Sarah. 1988. Robots and Romance: The Science Fiction and Fantasy of Tanith Lee. Susannah Radstone ed., *Sweet Dreams: Sexuality, Gender and Popular Fiction*. Lawrence, 121-136.
- Leslie-McCarthy, Sage. Octubre 2007. Asimov's Posthuman Pharisees: The Letter of the Law Versus the Spirit of the Law in Isaac Asimov's Robot Novels. *Law, Culture and the Humanities* 3: 398-415.
- Levy, David. 2007. *Love and Sex with Robots: The Evolution of Human-Robot Relationships*. Harper Perennial.
- Manheim, Noa. 3 mayo 2018, A Brief History of Sex Dolls, From Leather Dummies to Sexbots. *Haaretz*. <https://www.haaretz.com/life/premium.MAGAZINE-a-brief-history-of-sex-dolls-from-leather-dummies-to-sexbots-1.6053633>.
- Nyholm, Sven and Lily Frank. 2017. From Sex Robots to Love Robots: Is Mutual Love with a Robot Possible? *Robot Sex: Social and Ethical Implications*, John Danaher & Neil McArthur eds. MIT Press, 219-243.
- Palumbo, Donald E. 2002. *Chaos Theory, Asimov's Foundations and Robots, and Herbert's Dune: The Fractal Aesthetic of Epic Science Fiction*. Greenwood Press.
- Parker, Holt Neumon. 2007. Free Women and Male Slaves, or Mandingo meets the Roman Empire. *Fear of Slaves and Fear of Enslavement in the Ancient Mediterranean (Discourses, Representations, Practices)*, Anastasia Serghidou ed. Presses Universitaires de Franche-Comté, 281-298.
- Piercy, Marge. 1991. *He, She, and It*. Alfred Knopf, 1991.
- Richardson, Kathleen. Junio 2016. Sex Robot Matters: Slavery, the Prostituted, and the Rights of Machines. *IEEE Technology and Society Magazine* 35.2: 46-53.
- Robeson, Kenneth (Lester Dent). 1933. *The Man of Bronze: A Doc Savage Adventure*. Fadedpage.com. <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20140713>.

- Rutkin, Aviva. Agosto 2016. Could Sex Robots and Virtual Reality Treat Paedophilia? *New Scientist*. <https://www.newscientist.com/article/2099607-could-sex-robots-and-virtual-reality-treat-paedophilia/>.
- Searles, Baird. Septiembre 1982, Review: *The Silver Metal Lover*. *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*: 19.
- Sharkey, Noel; Aime van Wynsberghe, Scott Robins & Eleanor Hancock. 2017. *Our Sexual Future with Robots: A Foundation for Responsible Robotics Consultation Report*. The Hague: Foundation for Responsible Robotics.
- Snell, Joel. Julio-agosto 1997. Impacts of Robotic Sex. *The Futurist* 31.4: 32.
- Sullins John P. 2012. Robots, Love, and Sex: The Ethics of Building a Love Machine. *IEEE Transactions on Affective Computing* 3.4: 398-409.
- Waseda University. 26 octubre 2013. Waseda Robotics Research Leading the World. *Waseda University News*. <https://www.waseda.jp/top/en/news/13858>.
- Zambrano, Mark. 14 junio 2016. 12 Things You Need to Know About Doc Savage. *ScreenRant*. <https://screenrant.com/doc-savage-dwayne-johnson-movie-trivia-facts/>

Capítulo 10. Educando a Dídac: el padre de la nueva humanidad y el fin del patriarcado en *Mecanoscrito del segundo origen* de Manuel de Pedrolo

La elección atípica de Pedrolo: el nuevo Adán y la masculinidad catalana

El editor del epílogo que cierra *Mecanoscrito del segundo origen* nos dice que solo alguien con el «temple» (329)¹ de Alba podría haberse convertido en la nueva madre de la humanidad tras el pavoroso ataque extraterrestre que aniquila tantos seres vivos, opinión que parece claramente compartida por el autor, Manuel de Pedrolo. Por el contrario, el Adán de esta nueva Eva, Dídac, ni es mencionado en este epílogo, omisión aún más triste si pensamos que él desea ser recordado. Dídac interesa a pocos lectores y críticos, siempre cautivados por la valiente Alba. Querría, pues, corregir este descuido reflexionando aquí en torno al mensaje positivo sobre la masculinidad y el futuro que Pedrolo nos transmite con su singular retrato de Dídac.

La caracterización de este personaje se basa en dos rasgos fundamentales: su edad y su hibrididad racial. Pedrolo podría haber concebido a Dídac como imitación de Friday/Viernes, el compañero del Robinson Crusoe, con Alba interpretando este papel principal en versión femenina. Sin embargo, no hay en *Mecanoscrito* ningún rastro del racismo utilizado en el clásico de Daniel Defoe, publicado en 1719, para justificar la subordinación del nativo Friday al náufrago colonialista inglés que ocupa su isla. Pedrolo pone a Alba y Dídac, muy al contrario, en una situación de igualdad, sellada con una historia de amor que acaba con el concepto actual de raza. Extrañamente, Pedrolo no explica quién es el padre del chico, complicando bastante nuestra comprensión de la situación de Dídac en la sociedad catalana de los años 70 en la que vive. En ausencia del padre y una vez su madre Margarida muere, víctima del desastre que destruye la Tierra, Dídac se convierte en una *tabula rasa* sobre la que Alba inscribe, como delegada del autor en el texto, sus ideas sobre la masculinidad ideal. Es algo sumamente importante porque es necesario que Dídac sea no solo el padre de una nueva masculinidad local catalana, sino de todo un nuevo mundo postapocalíptico.

La manera en que Pedrolo diseña el papel de su héroe excluye al mismo tiempo todas las demás posibilidades a su alcance como hombre y como escritor catalán. Mientras la pragmática Alba parece una clara representante de la feminidad catalana ideal —la encarnación directa del *seny* o sentido común— Dídac es muy atípico en relación con el contexto sociohistórico que lo rodea, empezando por el color de su piel. Presentaré, por tanto, unas breves pinceladas en relación con cómo se ha analizado hasta ahora la masculinidad catalana, con el fin de explicar de qué manera Dídac encaja o difiere.

La sociedad catalana es sin duda patriarcal, como la mayoría de sociedades en el mundo, aunque podríamos calificarla como moderada o de perfil bajo. Sin lugar aquí para analizar los detalles, sí hay que decir que, según la organización social y legal tradicional, prevalente desde la Edad Media, aunque el marido se considera cabeza de familia, el casal catalán funciona como una especie de empresa familiar en la que las

¹ Cito en este artículo la traducción de Domingo Santos, disponible en el volumen trilingüe que yo misma edité en 2016.

opiniones de la esposa y madre son consultadas y respetadas. Por costumbre, las familias catalanas han obedecido el principio de primogenitura masculina, pasando su legado íntegramente al hijo mayor, el heredero (*hereu*). A pesar de este aparente sexismo, un fruto notable del pragmatismo catalán es la figura de la *pubilla*, la hija mayor que hereda los bienes familiares cuando no hay un hermano mayor en la familia.² El sistema *hereu/pubilla*, seguramente diseñado por padres patriarcales más interesados en conservar la propiedad que en evitar el sexismo, ha garantizado a las mujeres catalanas una notable cantidad de poder, fuera del alcance de sus compañeras en otras sociedades europeas. Este factor es, en mi modesta opinión, la razón principal por la que el patriarcado catalán es relativamente moderado. Paradójicamente, su componente matriarcal, en principio subordinado al patriarcado, puede convertirse fácilmente en variante feminista, como demuestra la caracterización heroica del Alba.

El carácter de este patriarcado moderado está condicionado por dos factores principales: el pragmatismo (compartido por las mujeres catalanas) y el sentido de la propia victimización. Dos artículos en el imprescindible volumen editado por Fernández y Chavarria, *Calçasses, gallines i maricons: homes contra la masculinitat hegemònica* (2003) ilustran estos elementos. Bienve Moya explica, centrándose en los *castellers*, cómo las mujeres han ganado progresivamente un lugar en los herméticos círculos masculinos de la cultura popular catalana. Según declaró Josep Maria Falcato, jefe de los Minyons de Terrassa, cuando la *colla* castellera nació en 1979, «no fue necesario plantear si habría mujeres o no (...). Tiene que ver también que el 90% de la gente era menor de veinte años y lo veía bien normal, no tenía los antecedentes históricos que pudieran tener en ese momento las *colles* de las zonas tradicionales» (Serra en línea). Las mujeres entraron finalmente en la *colla* en 1981. Otras *colles* menos receptivas, según argumenta Moya, admitieron a niñas y chicas solo cuando vieron que los castillos humanos no podían ganar altura sin perder peso. Extrapolando las conclusiones de Moya, se puede afirmar que la sociedad catalana progresa porque las mujeres piden igualdad y los hombres responden no «por ideología o corrección política, sino por necesidad» (129). Una vez se consigue la integración, la misoginia disminuye significativamente, aunque no necesariamente el patriarcado, que, sencillamente, se corrige y se modera para seguir dominando.

En cuanto al segundo factor, el discurso nacional masculino está condicionado obsesivamente por la subordinación de la nación catalana al Estado español y, por tanto, a la masculinidad patriarcal española. Por esta razón se insiste en la idea de la victimización. Los hombres patriarcales catalanes argumentan, como hace Joan Ramon Resina, que «La falta de Estado es, en relación con el imaginario del macho, tan decisiva como la castración simbólica que, según la psicoanálisis clásica, conforma la feminidad» (75). Típicamente, valores positivos de la masculinidad catalana —como el antimilitarismo desarrollado en el siglo XX, la resistencia al poder arbitrario, el rechazo del dogmatismo y una tendencia a llegar a acuerdos en lugar de imponer decisiones— se ven más bien como «un grado de feminización o, como mínimo, una ambivalencia respecto del prototipo masculino ibérico» que es «el corolario de una dominación secular» (75). Desde esta perspectiva, no es descartable del todo que el actual movimiento independentista, activo desde 2010, sea (en parte o fundamentalmente) un

² En, por ejemplo, la sociedad inglesa tradicional, la propiedad estaba a menudo ligada a la línea masculina, tal y como narra Jane Austen en *Pride and Prejudice* (1813). Las cinco hermanas Bennet deben aceptar que el legado de su padre pase a un insoportable primo lejano, el señor Collins; para hacer la situación menos enojosa, él propone matrimonio a la segunda hija, Elizabeth. Sobre el sistema *hereu/pubilla* se puede consultar Iszaevich (1981), To Figueras (1993) y Borrell (2006).

movimiento de remasculinización del patriarcado catalán, pese a la intervención de muchas mujeres tanto a nivel popular como en puestos clave.

Es posible que este sentimiento de victimización tan arraigado en la masculinidad catalana y la baja intensidad del patriarcado local sean ventajosos; los hombres catalanes, que se sienten desempoderados, se resisten menos a cederle poder a las minorías.³ Por el contrario, tal y como explica el sociólogo norteamericano Michael Kimmel (2012), el peor obstáculo para el empoderamiento de las mujeres es el sentimiento del derecho al poder que tienen los hombres patriarcales, diagnóstico aplicable a toda sociedad patriarcal en todo el mundo. Escribiendo desde una óptica directamente antipatriarcal, Adrià Chavarría declara que los hombres catalanes deben encontrar, sobre todo, «Una nueva manera de *amar* que tenga en cuenta que el *cuidado* será también una nueva forma de construir un nuevo presente» (30, énfasis original) — un estilo nuevo de relacionarse con los demás que, volviendo al *Mecanoscrit* pedroliano, Dídac ya personifica. No sin contradicciones.

Pedrolo a menudo triunfó por sus novelas con protagonistas masculinos abiertamente patriarcales, incluso en otras obras de ciencia ficción como *Successimultani/Sucesosimultáneo* (escrita 1979/publicada 1981). *Mecanoscrit* es, de hecho, excepcional en su producción por la claridad de su ideario pro-feminista y antipatriarcal. Dídac, doblemente desempoderado como joven catalán y como hombre negro, se encuentra en una singular posición como superviviente de la catástrofe mundial que le permite superar su subordinación y su victimización. Pedrolo, no obstante, prefiere cederle el poder al Alba y poner fin al patriarcado, antes que dejar que Dídac caiga en la tentación de fundar un nuevo régimen patriarcal —quizás una de las razones principales por las que *Mecanoscrit del segon origen* es tan popular en Cataluña.

En cuanto al estudio académico de la representación de la masculinidad catalana en la ficción, Josep-Anton Fernández explica que la Filología Catalana «ignora el género y la sexualidad en gran medida (...) porque el paradigma historicista en torno al cual está estructurada su metodología depende plenamente del concepto de Literatura nacional» (1).⁴ El diagnóstico que hace Fernández explica también por qué este tipo de análisis se ha publicado sobre todo en el extranjero. A modo de ejemplo, él menciona los estudios feministas hechos por especialistas americanas de la obra de Caterina Albert (Víctor Català), Mercè Rodoreda, Montserrat Roig y Carme Riera. También participan en esta corriente especialistas catalanes familiarizados con tradiciones foráneas, como el propio Fernández, formado en Gran Bretaña y autor del estudio citado, *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction* (2000), una obra pionera en la Filología Catalana escrita en lengua inglesa.

No sorprende, pues, que fuera un catalanista alemán, Horst Hina, quien primero analizó la presencia masculina en la ficción catalana, en un artículo publicado en 1995 y donde ya se aplicaba el ideario de los Estudios de las Masculinidades (véase Martín «Los Estudios de las Masculinidades»). Tomando en consideración obras de Carme Riera, Montserrat Roig y Joana Oliver, Hina mantiene que la crítica feminista radical de los

³ El trabajo del sociólogo de la Universitat de Girona Paco Abril —figura central en Homes Igualitaris, asociación federada con la española AHIGE (Asociación de hombres por la igualdad de género)— es imprescindible para entender la firme pero lenta evolución de la masculinidad catalana. Véanse las webs <https://homesigualitaris.wordpress.com/> y <http://ahige.es>.

⁴ Fernández coordina la asignatura optativa Gènere i Sexualitat en la Cultura Catalana en el grado en Lengua y Literatura Catalanas de la Universitat Oberta de Catalunya. El manual (solo al alcance de los estudiantes), redactado per Louise P. Johnson *et al.* (2013), incluye un módulo escrito por Jaume Martí-Olivella sobre las masculinidades en el cine catalán.

primeros años 80 en seguida se convirtió en diálogo intertextual con los autores masculinos; hacia mitad de los años 90 las autoras ya tenían suficiente autoconfianza como para ofrecer representaciones feministas del deseo heterosexual hacia los hombres sin miedo a la crítica machista (135). Avisando que es arriesgado generalizar, Hina concluye que «sí parece evidente que uno de los cambios más destacados de los últimos años es la redistribución de los valores de la masculinidad entre hombre y mujer» (135). Desde este punto de vista, *Mecanoscrit* aparece como un anuncio de esta corriente de los 90, en tanto que Pedrolo caracteriza a Alba como extremadamente decidida y práctica, y a Dídac como un nuevo tipo de hombre emotivo y adaptable.

A pesar de los precedentes de estudio mencionados, todavía no hay en el ámbito académico catalán estudios de género del tipo que ofrezco aquí que traten de cómo los autores masculinos catalanes representan la masculinidad heterosexual. La tesis que defiende es que, fuera o no su intención, Pedrolo expresa en *Mecanoscrit* la idea de que hay que eliminar de raíz la masculinidad patriarcal para dejar en manos de las mujeres la reconstrucción de la humanidad. Es por esta razón que su trama conduce finalmente a los titánicos esfuerzos del Alba por regenerar la civilización perdida por culpa del ataque extraterrestre.

El fin trágico de Dídac es sin duda un formidable obstáculo en este sentido y por eso es necesario que nos preguntemos por qué una vez construida una nueva masculinidad apta para los nuevos tiempos, Pedrolo decidió dar muerte al chico, dejando en manos del Alba la responsabilidad y la tarea de rehacer el mundo. Más allá de la admiración del autor por Alba y lo que ella representa, incluso como posible símbolo de la nación catalana, bien podría ser que el desgraciado fin del joven Dídac se deba al escepticismo del autor sobre la masculinidad. Pedrolo puede haber llegado a la conclusión de que un Dídac adulto reclamaría un poder patriarcal absoluto y, por este motivo, podría haber decidido que su muerte era preferible, incluso inevitable. Sea como fuere, la muerte de Dídac posibilita un nuevo comienzo justamente porque pone punto y final a la masculinidad patriarcal tal y como la conocemos hoy, tanto en Cataluña como en todo el planeta.

La identidad de Dídac: afrocatanismo y el fin del racismo

Dídac es hijo de madre soltera. Margarida, una mujer del pueblo de Benaura (reflejo ficticio de Tàrrega, donde se crió Pedrolo), se marcha a servir y vuelve a casa poco tiempo más tarde, embarazada de un hombre negro. El niño Dídac nunca recibe de su madre ninguna información sobre quién era su padre. La madre de Alba, vecina de Margarida, era su confidente y amiga, pero Alba era demasiado joven como para ser incluida en sus conversaciones privadas. Tampoco parece haber escuchado nunca ningún cotilleo en torno al padre del niño. Solo podemos, pues, especular sobre el hombre que le transmite a Dídac sus genes africanos subsaharianos.

Mecanoscrit del segon origen comienza con un ataque racista con intención asesina. Alba regresaba del huerto,

cuando se detuvo para reprender a dos chicos que pegaban a otro y lo hacían caer a la alberca de la esclusa, y les dijo:

—¿Qué os ha hecho?

Y ellos respondieron:

—No lo queremos con nosotros porque es negro.

—¿Y si se ahoga?

Y ellos se encogieron de hombros, porque eran dos muchachos formados en un ambiente cruel, lleno de prejuicios. (183)

Paradójicamente, Dídac sobrevive porque el intento de ahogarlo lo salva de la vibración extraterrestre que mata a todos los mamíferos —personas y bestias— pero que no puede penetrar el agua. Alba se salva también porque se zambulle para rescatarlo de sus maltratadores justo antes del ataque. La novela comienza, así pues, con una escena que funciona a modo de declaración antirracista y antipatriarcal, y que condiciona la relación entre los dos protagonistas, en tanto que ella se convierte en la rescatadora del chico, no una sino varias veces.

Pedrolo, que murió en 1990, no podría haber anticipado las oleadas migratorias que poco después llevaron a tantos africanos —principalmente de Senegal y Gambia— a Cataluña, en especial a las zonas rurales de Girona y de Lleida. Mientras la presencia de Dídac en su ambiente rural nativo es bastante excepcional para los años 70 (la novela fue redactada en 1973 y publicada en 1974), ese no sería el caso hoy, cuando la etiqueta afrocatalán ya se ha extendido como señal de identidad. Dídac, obviamente, no es un emigrante, sino un niño catalán de raza mixta, circunstancia que pide entender el trasfondo racial del momento. Antes de los años 80, nos dice Sagarra en relación con España:

Venían pocos ciudadanos extranjeros a quedarse en nuestro país y la mayoría de quienes venían, lo hacían con carácter temporal a pasar una estación climática o de turismo. Nuestra sociedad era monoracial, plurilingüística, unireligiosa y con valores culturales semejantes—aunque no idénticos—entre las distintas nacionalidades y regiones que la integran. Los extranjeros de otras razas eran una ‘rara avis’ y, generalmente, eran ricos o procedentes de la capa social más influyente de las colonias y antiguas colonias de Guinea, Santa-Isabel, Sidi-Ifni y Sahara Occidental. (122)

Para ver cómo las cosas cambian y al mismo tiempo se repiten, recordemos que al volver a Cataluña de su viaje a Italia, una feliz Alba se entera de que ella y Dídac pueden cruzar las fronteras libremente:

—¿Sabes, Dídac, que somos unos indocumentados?

Él no comprendió lo que quería decir, quizá porque nunca había tenido ningún documento; era aún demasiado joven cuando existían las autoridades que los confeccionaban. (195)

Esta referencia a la obsesión del régimen franquista (1939-1975) por controlar a los ciudadanos tiene un equivalente contemporáneo en la obsesión de las democracias occidentales por controlar el flujo migratorio ilegal. Hoy en día, muchos jóvenes como Dídac, sean nacidos en el Estado español o emigrados de otros países, todavía tienen que llevar constantemente sus papeles encima, o arriesgarse a ser detenidos. En el futuro postapocalíptico que Pedrolo imagina, esta situación ya no se repetiría nunca más.

Alba educa constantemente a Dídac usando sus propias opiniones sobre temas raciales, opiniones a menudo bastante cercanas al movimiento *hippie* activo en los años 70. Vale la pena citar el siguiente largo pasaje, resumen de la nueva ideología postracial que Pedrolo imagina para la futura civilización:

Y a finales del verano la muchacha estaba tan morena que un día Dídac le dijo:

—Ahora ya casi eres tan negra como yo...

—Es que tú lo eres poco.

—¿Y cómo es que hay gente negra y gente blanca?

—Se trata de un pigmento de la piel. He leído que se llama melanina.

—A mí me gustaría ser más blanco.
 —¿Por qué? El negro es muy bonito.
 —Pero en los pueblos los chicos se burlaban de mí. Y algunos mayores también.
 —Ahora ya no te ocurrirá más. Solo estamos tú y yo.
 —¿A ti no te importa que yo sea negro?
 —Ya sabes que no. ¿Y a ti no te importa que yo sea blanca?
 —¡Oh, no!
 —Somos la última blanca y el último negro, Dídac. Después de nosotros, la gente ya no pensará más en el color de la piel.
 Y se quedó pensativa, porque aún no se le había ocurrido que, si por azar no quedaba nadie más, el mundo futuro podía ser completamente distinto. (209-10, elipsis original)

Cuando Alba queda embarazada se despierta por fin la curiosidad de Dídac por su padre, alimentada también por su estudio de las leyes de Mendel. Como le dice a Alba, él querría que el bebé «fuera de un color como el que tienes tú durante el verano, cuando nos da tanto el sol: de un moreno muy oscuro, pero sin llegar a negro. Pero las probabilidades son de que sea blanco; al fin y al cabo, yo solamente tengo una mitad de herencia negra. ¡Y quién sabe si no estará ya mezclada!» (301). Los temores de Dídac no tienen, sin embargo, fundamento y el niño Mar nace con el «color exacto que el muchacho había deseado, ni blanco ni negro, sino con un moreno de sol que seducía» (310).

A pesar de la inmensa popularidad de *Mecanoscrit* en Cataluña y la buena recepción que han tenido sus ideas utópicas postraciales, no parece que ningún lector se haya preguntado quién es el padre de Dídac —al menos ningún lector que haya dejado rastro escrito. A Antoni Munné-Jordà, el principal especialista pedroliano, le pareció curioso y un tanto cómico que le pidiera su opinión sobre la materia. En nuestra conversación por *e-mail* (6-7 de julio de 2016), Munné-Jordà comentó que él había conocido en su infancia, en la Cataluña de los años 50, algunas parejas mixtas con niños, formadas por padres negros y madres blancas. Los hombres eran emigrantes o bien de Cuba, colonia española hasta 1898, o bien de Guinea Ecuatorial (la Guinea Española), independiente desde 1968. Como ejemplo de personalidad afrocatalana destacada, Munné-Jordà mencionó al cantautor Guillem d'Efak (1930-1995), nacido en Guinea de padre español (un Guardia Civil empleado en el servicio colonial) y madre africana.⁵ La madre de Dídac, según aclaró Munné-Jordà, no habría salido de España: la emigración a Cuba terminó en los años 40, y además el servicio en Guinea estaba cubierto por las mujeres negras locales. Debemos suponer, pues, que Margarida trabajó en Barcelona, donde podía haber conocido a un hombre negro emigrado de Cuba o de Guinea —o, quizás, un visitante afroamericano.

El historiador Xavier Theros explica en su excelente volumen sobre la constante presencia de la Sexta Flota americana en Barcelona —con 2.000 llegadas de barcos entre 1951 y 1987— que los marineros afroamericanos fueron para muchos niños barceloneses la primera visión de un hombre negro. Las mujeres, nos dice Theros,

⁵ Curiosamente, el hijo de Guillem de Efak, nacido de su matrimonio con una catalana blanca, y llamado como su padre, hizo el papel del niño Dídac en la adaptación de *Mecanoscrit* dirigida por Ricard Reguant en 1985 (Busquets «*Segon origen*»), la primera serie de producción propia que rodó la televisión catalana, TV3. Moisés Torner, al parecer nacido en Colombia y emigrado a Cataluña de niño, lo interpretó de adolescente. En cambio, para el casting de la (fallida) adaptación para el cine dirigida por Carles Porta, *Segon origen* (2015), los productores pudieron elegir entre los muchos afrocatalanes de Lleida. Dídac fue interpretado por Andrés Batista (niño) e Ibrahim Mané (adolescente), ambos nacidos en la zona (Busquets «La primera sèrie»).

«enloquecieron con los afroamericanos, y una tradición racista diferente —enfocada prioritariamente contra magrebís y gitanos— dejó a este colectivo protegido de las reacciones de rechazo por parte de los hombres» (240). Hay que observar que las chicas de clase alta siempre prefirieron a los oficiales blancos, con muchos de los cuales se casaron. En todo caso, Margarida podría haber conocido al padre de Dídac en el club Jazz Colón, «referencia imprescindible para los marineros americanos» (Theros 227), que a partir de 1962 transformaron este «lugar de poca categoría lleno de criadas y clase trabajadora» (227) en el local «de moda» donde se introdujo la pasión por el *rock'n'roll*. Según Munné-Jordà, también existe la posibilidad de que Margarida hubiera frecuentado el Salón Cibeles, lugar de encuentro habitual entre sirvientas y emigrantes guineanos, aunque Pedrolo estaba más familiarizado con el Jazz Colón, escenario que incluso aparece en su obra maestra, la serie novelística *Temps obert/Tiempo abierto* (1963-69; publicada 1968-80).

Esta digresión podría parecer superflua pero el hecho es que, una vez engendrado su hijo Mar, y quizás por esta razón, Pedrolo descarta a Dídac, dando al mismo tiempo una grandísima importancia al impacto futuro de su legado genético. Al presentar al chico como hijo de madre soltera, Pedrolo también toma otras decisiones radicales. Dídac se encuentra en una posición doblemente vulnerable en una Cataluña llena de prejuicios racistas y dominada por un rechazo hipócrita de las madres solteras ‘pecadoras’ y sus hijos bastardos. Sin embargo, el hecho de llevar los dos apellidos de su madre sensibiliza a Dídac en relación con el papel de la mujer en la continuidad de la especie humana. Es por ello que propone que su hijo reciba un nombre sin indicador de género, Mar, y que se cambie el orden de sus apellidos, poniendo el del Alba en primer lugar. Alba se queda «sorprendida, ya que nunca antes se le había ocurrido la idea de alterar una norma que le parecía natural, por no haber conocido ninguna otra» (310), pero Dídac insiste en que «Los hijos deberían llevar el nombre de la madre» porque «eres tú quien los ha llevado nueve meses y lo ha parido» (310). Yendo mucho más lejos que la ley española de 1999⁶ que permitió finalmente este cambio (solo si el padre estaba de acuerdo), Dídac inaugura como padre novel toda una nueva tradición antipatriarcal aún vigente miles de años más tarde en el nuevo mundo, según constata el epílogo.

En ausencia del padre biológico, la educación de Dídac como hombre queda en manos de mujeres, primero su madre y después Alba. Por lo que se intuye, Margarida parece haber sido una madre convencional; Pedrolo incluso insinúa que la asistencia regular de Dídac con ella a misa podría ser producto de su ansiedad como madre soltera ‘pecadora’. Siguiendo, quizás, la visión de la masculinidad catalana victimizada, Pedrolo caracteriza al desamparado Dídac como un buen chico, siempre dispuesto a obedecer a Alba y a seguir sus instrucciones en todos los terrenos. Si, por el contrario, Pedrolo hubiera elegido para Dídac la personalidad agresiva del clásico adolescente masculino marginal—que se siente con el derecho de adquirir poder patriarcal pero que no tiene ninguno porque los hombres hegemónicos lo marginan —Alba no habría podido regenerar la humanidad.

Educando al hombre: Dídac, estudiante aventajado de Alba

Manuel de Pedrolo utiliza a Alba y Dídac para diseminar su visión antipatriarcal del futuro. No todo el mundo, sin embargo, acepta con agrado la caracterización de los

⁶ La ley se modificó en 2010 y de nuevo en 2017. Pocas parejas españolas invocan los principios feministas matriarcales del Dídac y normalmente el cambio de orden de los apellidos se hace por razones eufónicas, o para garantizar la supervivencia de ciertos apellidos.

protagonistas de esta novela, que es también un *bildungsroman* u «obra iniciática» (43), según señala Xavier Serrahima. La «fuerza de las circunstancias» obliga a la pareja protagonista a pasar «más de prisa de lo que convendría, de la adolescencia y la infancia a la madurez», proceso «que les debe dejar una marca profunda e indeleble» (43). Serrahima acepta que la joven pareja pedroliana sea excepcional porque la situación es excepcional, juzgando este aspecto de la novela como mérito. Otros lectores, en cambio, emiten juicios negativos. Hernández Ripoll, por ejemplo, critica la trama porque fuerza a Pedrolo a «acentuar exageradamente las cualidades de los héroes» (8), empezando por las increíbles habilidades mecánicas de Dídac; eso no es nada, nos dice con ironía, «comparado con el auténtico prodigio de la naturaleza que resulta ser Alba» (8). Cuando el chico explica que les conviene viajar por la costa mediterránea en una embarcación de poco calado para no embarrancar, Pedrolo dice sin inmutarse que Dídac «a veces parecía tener un conocimiento misterioso de cosas acerca de las que no debería saber nada» (274). No le queda, por otra parte, ningún otro remedio más que asumir esta postura, porque ninguna historia de supervivencia puede funcionar con personajes de habilidades limitadas. La mayoría de personas moriría en la situación en la que se encuentran Alba y Dídac y, de hecho, ellos se encuentran con adultos que o han enloquecido o se han suicidado. Sin duda, su juventud les ayuda a sobrevivir a la terrible catástrofe y hay que entenderla como pieza fundamental de su caracterización. Pedrolo no hace ningún intento, en todo caso, de justificar las extraordinarias habilidades mecánicas de Dídac, más allá de mencionar que las había adquirido en el taller de reparación de coches de su vecino Josep. Tiene sentido: el pequeño niño sin padre lógicamente buscaría la compañía de un hombre adulto, y la mecánica formaría un buen vínculo entre ellos. Alba, como la mayoría de niñas adolescentes, no siente la misma curiosidad, razón por la cual debe aprender de Dídac habilidades básicas para la supervivencia, empezando por cómo conducir los vehículos que usan (un tractor y, más adelante, un jeep).

La pasión del chico por resucitar la tecnología perdida por culpa del ataque alienígena llega a un punto de no retorno cuando la pareja visita el aeropuerto del Prat y él le propone el imprudente plan de aprender a pilotar un avión. Alba se niega en redondo, opinando que este plan solo puede llevar a una muerte segura. Dídac se frustra con esta negativa, pero más adelante sus habilidades garantizan el éxito de la expedición que la pareja hace siguiendo la costa mediterránea, de Barcelona al sur de Italia. Poco antes de morir, Dídac ya ha llegado a la conclusión de que los motores de los aviones pueden ser usados para generar electricidad. Según parece, Pedrolo tiene interés en enaltecer el doble papel de Dídac como ingeniero y proveedor —el chico es muy eficiente a la hora de encontrar comida y semillas, y todo lo que el bebé Mar necesita. Cuando Alba lo pierde, la chica no solo pierde un compañero muy amado sino también la ciencia y la tecnología. Esta doble pérdida complica muchísimo su propia supervivencia y la obliga a adquirir ella misma los conocimientos perdidos con Dídac —a menos que el autor sugiera implícitamente que es Mar quien, una vez crece, los recupera quizás gracias al legado genético del padre fallecido.

Observa Mathilde Bensoussan (78, 79) que Pedrolo ningunea el mito de Adán y Eva al escoger a una mujer en lugar de un hombre como salvadora, y darle a Alba el papel principal a la pareja. No obstante, hay que subrayar que la misión de la chica depende de la ayuda leal del chico: si en lugar de un niño victimizado el superviviente hubiera sido cualquiera de los dos chicos que lo martirizan al comienzo de la novela, Alba habría fracasado. En un momento dado, ella se congratula de que encajen tan bien, e incluso observa que ama al chico «como si hubiera sido ella y no el azar quien lo hubiera elegido» (267). A medida que el pasado queda atrás y que la superación del trauma se acerca, la pareja se da cuenta de que «en cierta manera, eran felices» (253);

por ese motivo «a veces» se decían que «¡Fue una suerte que nos quedáramos los dos!» (253). Esta mutua adecuación es la maniobra más atrevida que el autor ejecuta —mucho más que la adjudicación de grandes conocimientos mecánicos a Dídac— por el hecho de que la supervivencia accidental de la pareja debe conducir en poco tiempo a una relación amorosa. Por eso, el texto tarda muy poco en retratar a Dídac como un «apuesto adolescente» (253) por el que Alba ya siente atracción, cuando él solo tiene once años. Él le corresponde en seguida, reacción que permite al autor construir una sexualidad natural y nada forzada a pesar de la escasa edad de los protagonistas. En lugar de las escenas de sexo machistas de otras novelas pedrolianas, en *Mecanoscrit* Pedrolo muestra una sensualidad y sexualidad compartida en igualdad, quizás otra razón del éxito de esta novela entre tantos jóvenes lectores catalanes.

Obviamente, no es la siniestra lotería del genocidio extraterrestre la que empuja a Dídac y Alba a formar pareja, sino el autor. Pedrolo da a su protagonista lo que muchas mujeres no encuentran en nuestra sociedad patriarcal: un hombre que la sabe escuchar, que la respeta y que confía en ella y, sobre todo, que se deja educar por una mujer. Si el nombre de ella significa el inicio de una nueva humanidad, el de él se remonta al griego *didachos* que, pasado por el latín, nos da *didacus* (de aquí ‘didáctico’) —es decir, ‘educado’. Pese a que Alba ha recibido una educación bien escasa, ella asume el papel de maestra del chico en sus cuatro años juntos y él el de un estudiante despierto e interesado.

Cuando las naves extraterrestres destruyen la vida humana en la Tierra, Alba tiene catorce años y Dídac solo nueve. Según el sistema educativo vigente en los años 70, ella habría completado la EGB, o educación general básica, es decir, la escolarización primaria. Él habría recibido tres años de docencia, en tanto que la EGB se comenzaba a los seis años, a menudo después de una etapa preescolar iniciada a los cuatro años en el parvulario. El plan de estudios que Alba diseña para el chico, que «ya leía y escribía bien» (204), se basa en la lectura de textos sobre su tema preferido, la mecánica, y en lecciones orales. Estas lecciones tienen también la función de ayudar a Alba a recordar y fijar lo poco que ella misma sabe. La educación del chico se complementa con una serie de lecciones sobre ética que Alba le da, basadas principalmente en la crítica de los valores oficiales que su propio padre le comunicó. Siempre interesado en conectar la fantasía de su ficción con la deprimente realidad de la Cataluña contemporánea, Pedrolo narra entre líneas como el padre del Alba —posiblemente miembro de la resistencia catalana antifranquista clandestina, quizá afiliado a un sindicato— fue encarcelado por sus ideas «pese a no haber asesinado ni robado ni estafado nunca a nadie» (196). Él le transmite a la hija un ideario progresista sobre religión, política y relaciones personales, fundamentado en un sólido racionalismo y pragmatismo, que radica en el corazón de su propia pedagogía.

La mejor práctica pedagógica de Alba consiste en dar permiso a Dídac para hacer todas las preguntas que quiera sobre cualquier tema, porque ella «siempre había obtenido francas y sinceras en su casa» (200). En un principio, ella habla con prudencia de su vida anterior, preocupada por si este tema profundiza el trauma de Dídac. La chica sí puede recordar los detalles de la existencia perdida, pero él es lo suficientemente joven como para olvidarla paulatinamente, situación que ella prefiere. Alba «no podía ocultarle los escombros, pero quería que para él no fueran el derribo de un viejo mundo, sino los materiales con los que construirían uno nuevo» (217). Pedrolo sugiere en varios momentos de *Mecanoscrit* que Dídac había recibido una educación muy diferente a la recibida por Alba, indicando además que no había tenido suficiente tiempo para entender lo que le habían enseñado. Ella aprovecha esta inmadurez para reforzar su posición como maestra y para inculcar en la mente del chico sus propios valores. De

tanto en tanto, Alba se pregunta si no está manipulando a su joven discípulo, pero nunca cuestiona sus roles como docente y alumno.

El único obstáculo que el Alba encuentra es la tendencia de Dídac a mostrarse supersticioso y unos sentimientos religiosos incipientes, que la atea Alba (otro legado de su padre), en seguida aplasta. Dídac, demasiado joven para cuestionar la visión del capellán local de una Benaura llena de pecadores, le pregunta a Alba si la catástrofe es un castigo de Dios; indignada y tozuda, ella le contesta que de ninguna manera, porque «no es posible que tú y yo seamos los únicos justos, Dídac» (197). La inclinación del chico por la religión, no obstante, aflora de nuevo cuando durante el viaje la pareja encuentra una colección de libros sobre ocultismo. Como todavía es un niño, Dídac pregunta con toda su inocencia a Alba si pueden invocar al diablo, oportunidad que ella aprovecha para enseñarle por qué hay que eliminar la religión:

—¿No te has fijado que dice que primero hay que creer en él? Y nosotros no creemos, ¿verdad?

—¿Quieres decir que no existe?

—Para los que creen en él, sí. Se lo crean ellos.

—No me lo explicaban así cuando era pequeño...

—Pero ahora ya no eres pequeño, Dídac. Todo eso era para darle miedo a la gente, para conseguir que obedeciera, para que se resignara...

—¿A qué?

—A muchas cosas. Los que eran muy pobres, por ejemplo, a que hubiera otros que eran muy ricos. Ahora eso ya no es necesario. Aquel mundo ha desaparecido y vivimos en otro donde, por ahora, no puede haber injusticia. ¿No te parece que vale la pena vivir sin supersticiones para no exponernos a transmitírselas a nuestros hijos? ¿Te gustaría que ellos creyesen en el diablo?

Dídac apenas se lo pensó:

—No; por supuesto que no.

(299, elipsis originales)

Alba incluso se plantea quemar estos libros tan peligrosos, para preservar de esta manera la racionalidad humana y evitar la tentación de la religión, si bien finalmente consigue dominar este impulso: «De hecho, no tenía derecho a destruir nada, puesto que, si lo hacía, caería en aquella categoría de fanáticos, a menudo aludida por su padre, que quemaban todo lo que no les gustaba y contrariaba sus opiniones; una gente que no creía lo suficiente en sí misma como para respetar, a la hora de combatirlas, las ideas de los demás» (299). Como se puede ver, el difunto padre de Alba juega un papel principal al darle a su hija los valores libertarios que ella transmite a Dídac y que, en última instancia, llevan a una sociedad pospatriarcal e igualitaria radicalmente nueva. La chica tiene suerte de que Dídac se muestre siempre receptivo y que, lejos de cuestionar los valores de su maestra, sea su discípulo más fiel.

El legado de Dídac: la paternidad y el fin del sexismo patriarcal

Alba tiene diecisiete años cuando Mar nace, edad nada excepcional para ser madre. Dídac, en cambio, tiene solo doce años, edad extraordinaria por una primera paternidad en cualquier sociedad humana. De nuevo, esta circunstancia especial le ayuda a Alba a modelar la masculinidad de su compañero como ella desea porque él confía plenamente en las ideas de ella en torno al género.

Desde el inicio de su odisea, L'Alba es bien consciente de su feminidad, con la que se siente muy cómoda: lo mismo que quiere para el chico. Cuando él la contempla desnuda, estado en el que ambos se pasan buena parte del tiempo, Dídac le pregunta:

—¿Cómo es que las chicas sois distintas?
 Alba le sonrió al darse cuenta de que sus propias palabras le turbaban y dijo:
 —Si todos fuésemos iguales, no habría ni hombres ni mujeres.
 —¿A ti te gusta ser chica?
 Ella, entonces, se echó a reír.
 —Sí, Dídac. Como a ti te gustará ser un hombre.

(200)

Alba no solo afirma que Dídac disfrutará de su masculinidad, sino que además también decide por él que le agradará ser padre, sin dejarle ninguna opción. Una señal de la inmadurez de Dídac —y de su incapacidad de oponerse en nada a Alba— es su reacción al anuncio de la chica de que deben tener tantas criaturas como sea posible:

—Me gustará que haya otros niños...
 Y ella reía:
 —Entonces tú ya no serás un niño.
 —Pero podré jugar con ellos, ¿no?
 —Eso sí; como un padre.
 El muchacho meditaba.
 —Me resulta extraño pensar que seré padre...

(218, elipsis originales)

La diferencia de cinco años de edad es, en este punto, crucial. Alba, extremadamente madura para su edad, empuja a Dídac a aceptar su futura paternidad cuando todavía es un niño; que el chico reaccione sin incomodidad es mérito de su compañera, pero también de su masculinidad serena y confiada.

El chico recibe la noticia del embarazo del Alba con «ansia y maravilla» (292). Pedrolo usa en este segmento del libro más de un cliché sexista, dejando que Dídac se entusiasme pensando que «ahora que es verdad, no puedo imaginarme que te haya hecho un hijo» (292), a pesar de saber perfectamente el papel primordial que la mujer tiene en la gestación. El chico también demuestra un notable orgullo al haber embarazado tan joven a Alba, una de las pocas señales de posesividad sexual que exhibe. En otro momento, cuando Alba le explica que no puede haber dos gallos en el mismo gallinero, un Dídac pensativo declara que «a mi también me gusta ser el único gallo» (320), otro indicio menor de los posibles celos sexual del chico.⁷ Este comentario un tanto inocente, por su parte, abre toda una serie de especulaciones en torno a los hijos de la pareja: ¿qué pasaría si Dídac sobreviviera pero Alba no consiguiera tener otro más hijo que Mar?, ¿aceptarían las posibles hijas el incesto con el hermano (o el padre)? Aunque la censura franquista no presentó ninguna objeción, lo cierto es que la necesidad de cometer incesto para que la humanidad sobreviva es evidente en *Mecanoscrit* (como, por otra parte, también lo es en el mito bíblico de Adán y Eva):

—(...) A hijo, digamos, cada año y medio, podemos tener una veintena. ¿Qué dices a eso?
 Dídac se echó a reír.

⁷ La pareja encuentra en su periplo mediterráneo un trío de hombres decididos a asesinar al chico y violar a la chica; Alba no tiene otro remedio que matarlos. Queda implícito que Dídac es el único superviviente masculino en el que ella puede confiar, confianza que no extiende a las mujeres porque Alba asume que igualmente podrían encontrar supervivientes femeninas decididas a matarla a ella y violar al chico.

—Digo que, cuando tengamos los últimos, los primeros ya habrán empezado por su cuenta...

(307, segunda elipsis original)

Se espera de Dídac, como no se esperaba de los padres en los años 70, que comparta hasta allí donde pueda la experiencia del embarazo con Alba y, ciertamente, el chico se esfuerza mucho, en especial por prepararse a hacer de matrona. De nuevo, Pedrolo usa clichés en la presentación exagerada de los cambios de humor de Alba durante el embarazo, pero Dídac la apoya en todo momento, con paciencia y sin quejarse nunca. Lógicamente, al chico le preocupa dañar el cuerpo del Alba o incluso tener que practicar una cesárea; ella, en cambio, le transmite su seguridad de que el parto es algo natural que normalmente no presenta complicaciones. Cuando llega el momento, Dídac se comporta maravillosamente, ayudando a Alba a parir con calma y una sorprendente naturalidad. Pedrolo añade un toque tierno dejando que este nuevo padre arranque a llorar cuando ve llorar a su hijo, «como si tuviera envidia» (309) aunque lo cierto es que, a diferencia de muchos padres patriarcales, Dídac no es celoso. Su llanto se debe más a la tensión del momento y a que, no lo olvidemos, todavía es un niño de doce años.

Es quizás tentador leer la actitud de Alba y Dídac hacia el embarazo, el parto y la crianza de Mar como parte de un retorno idealizado a un estadio más primitivo y sencillo de la vida humana. Esta es una lectura incorrecta: si la pareja gestiona estos eventos sin miedo y con confianza es porque se han informado exhaustivamente sobre la fisiología humana. La respuesta de Alba y Dídac ante la necesidad de procrear para regenerar la vida humana no es nunca meramente instintiva y biológica; se fundamenta, de hecho, en su decisión de rechazar temores infundados y prácticas antiguas correspondientes, además, a una visión de la maternidad y la paternidad que ya no tiene razón de estar en la nueva situación postapocalíptica. Dídac está peor informado de que Alba—por ejemplo, le prohíbe de manera absurda bañarse en el mar durante el embarazo—pero se esfuerza por aprender de ella todo lo que hay que saber, sin dudar nunca de su autoridad.

En cuanto a su relación amorosa, a lo largo de *Mecanoscrit* Alba y Dídac sufren por el hecho de que su felicidad personal se deriva de un desastre colosal. Ella en especial se pregunta a menudo qué y quién habría sido en un mundo normal, imaginando que Dídac habría sido «un pobre asalariado, a lo mejor un mecánico» (305). Nunca habla del tema con su compañero, pero Alba cree que en su vida anterior no habrían sido pareja; él, intuyendo este convencimiento, se preocupa porque «si no hubiera ocurrido todo esto, ahora no serías mi mujer» (317). Consternado porque se siente feliz con ella a pesar de saber que son pareja solo por culpa del horror vivido, Dídac le pregunta con timidez:

—Te debo de parecer un monstruo, ¿verdad?

—No, Dídac... O, en todo caso, lo somos los dos.

(317, elipsis original)

Ella, pese a esta declaración, mantiene la duda sobre la extraña cotidianidad de su nueva vida, resistiéndose en el fondo a aceptar que la normalidad del pasado ha desaparecido. Tras el triste y grotesco episodio de la mujer italiana que quiere que Alba amamante a su hija muerta, ambos se preguntan si queda alguien normal:

—No, claro... Di entonces que, normales, solamente debemos de quedar nosotros.

La muchacha, que se sentía de un humor frágil, respondió:

—No, ni nosotros. ¿A ti te parece normal que, a los doce años, duermas con una mujer? ¿Y que yo quiera dormir contigo?

Dídac aseguró, sin la menor vacilación:

—¡Sí; absolutamente! No es la edad lo que cuenta, Alba.

Y la muchacha tuvo que darle la razón; al fin y al cabo, era la misma reflexión que se había hecho ella. (290, elipsis original)

Una vez que sus protagonistas han aceptado esta nueva normalidad y su peculiar felicidad personal, el autor decide, no obstante, imponer un final trágico, eliminando a Dídac en un accidente. La muerte es, por descontado, parte bien visible del mundo de la pareja, no solo porque están rodeados de millones de cadáveres sin enterrar, sino también porque los edificios derrumbados son una fuente de peligro constante. Alba salva a Dídac de sus perseguidores racistas, del ataque alienígena, e incluso del sarampión, pero no puede salvarlo del impacto de la pared que le cae encima mientras busca botellas de butano. Al menos, viendo el estado de su cuerpo, parece que la muerte es instantánea.

Cuando Alba salva a Dídac del ataque racista, su acto no tiene consecuencias emocionales; él no tiene ni tiempo de darle las gracias porque la devastación de Benaura los destroza. La relación entre ellos dos ya es completamente diferente en la etapa en la que él sufre el sarampión. Espantado porque sabe que puede morir, en medio del delirio provocado por la altísima fiebre, el chico le pide al Alba que no lo deje nunca; también le pregunta si lo ama. Ella le declara su amor incondicional, todavía fraternal, y le ruega «casi histérica» (229) que no se muera. La pareja encuentra más adelante el cuerpo de una mujer que se ha suicidado por incapacidad de soportar su soledad, tal y como narra en su diario (quizás el texto que inspira a Alba a escribir los cuadernos que componen *Mecanoscrit*). Alba no puede seguir este camino porque tiene al pequeño Mar, pero las terribles escenas en las que encuentra el cuerpo de Dídac y lo entierra anuncian con claridad el profundo duelo que tendrá que superar con la única compañía del niño. La tristeza que el lector comparte con ella es doble: por su pérdida y por su complicadísimo futuro como mujer y madre sola.

Conclusiones: un héroe menospreciado

No podemos saber con seguridad, como ya he observado, por qué Pedrolo decidió que Dídac debía morir, sobre todo después de tomarse tantas molestias para construir un modelo tan deseable de nueva masculinidad postapocalíptica. Podemos especular que el autor no vio ninguna necesidad de prolongar su presencia una vez Alba tiene el hijo con quien regenerar la especie humana, aunque en este caso no era necesario haber centrado el libro en su relación, sino en la supervivencia de ella. Pedrolo, siempre pesimista, quizás sencillamente pensó en cuál sería la dificultad más grande que la chica podría sufrir, o simplemente aplicó una singular crueldad autoral a su desdichado personaje masculino. La lectura de *Mecanoscrit* que he ofrecido aquí conduce a otra posibilidad: es necesario que Dídac muera, y que muera muy joven, para evitar toda tentación patriarcal por su parte una vez llegado a la edad adulta. Extrañamente, los lectores de *Mecanoscrit* acostumbran a expresar compasión por Alba ante esta muerte más que tristeza por Dídac. Como he querido demostrar aquí, esta falta de atención hacia este especialísimo personaje masculino está en total contradicción con su singular caracterización antipatriarcal y antirracista, y más aún si pensamos en la asfixiante Cataluña de los años 70 que lo vio nacer.

La ciencia ficción es un poderoso laboratorio de ideas que permite explorar nuevos caminos para el futuro de la humanidad. Como espero haber mostrado, lejos de ser una obra menor o trivial, Manuel de Pedrolo expresó en *Mecanoscrit del segon origen* preocupaciones esenciales, además de ofrecer a los lectores una emotiva reescritura

del mito de Eva y Adán. Al escribir esta novela, Pedrolo rompió muchas barreras. Para empezar, dejó la responsabilidad de la supervivencia de la especie humana en manos de dos personajes situados en Cataluña, una nación muy lejos de los centros de poder mundiales en los años 70, y aún ahora. En segundo lugar, escogió a dos menores como protagonistas de su inquietante relato, a la vez distópico y utópico, dando a Alba el papel de salvadora y transformándola a ella y a Dídac en los progenitores de una nueva humanidad postracial. Es muy fácil ver por qué esta novela ha robado el corazón a tantos lectores catalanes: nos da una historia emocionante y chocante, además de la confianza de saber que, si un día el mundo se colapsa, y bien podría pasar, tenemos el «temple» que hace falta para reconstruirlo.

Sin duda, el Alba es la encarnación de este mensaje nacionalista (y feminista) central en el poderoso texto pedroliano. La presencia también imprescindible de Dídac sirve al autor para enviar un potente mensaje antirracista y antipatriarcal, aunque limitado por la decisión de no permitir la supervivencia del chico en el futuro que él mismo ayuda a crear. Aquí he analizado en detalle las estrategias seguidas por el autor y la protagonista para educar al Dídac en los ideales de la masculinidad futura. Como he sugerido, es posible que Pedrolo decidiera eliminar a Dídac por desconfianza sobre lo que un personaje como él podría hacer en el futuro. Quizás nunca llegó a creer que la educación fuera suficiente para poner freno al patriarcado.

Hay que preguntarse si la trágica pérdida de Dídac es una de las razones principales del éxito de *Mecanoscrit*, todavía hoy un ejemplo extraordinario de novela centrada en una relación romántica interracial. Es bien posible que la pena por la soledad de Alba domine la tristeza por la muerte de Dídac. Comparto con la mayoría de lectores la simpatía por la chica, pero pienso que ya es hora de valorar las cualidades del chico extraordinario de quien se enamora, sobre todo porque es una espléndida figura antipatriarcal. Esperamos que su recuerdo siga bien vivo entre los lectores de Pedrolo y que no sea nunca olvidado, a diferencia de lo que pasa en el mundo donde vive y muere.

Obras citadas

- Bensoussan, Mathilde. 1988. *Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo: una nova interpretació del mite del recomençament. *Zeitschrift für Katalanistik* 1: 73-79. http://www.traces.uab.es/tracesbd/zfk/1988/zfk_a1988v1p73.pdf.
- Borrell, Esther. 2006. *Les tres mares. Les arrels matriarcales dels pobles catalans*. Pagès.
- Busquets, Gemma. 4 octubre 2015. La primera sèrie de TV3. *Avui Cultura* : 14. http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/2015/avui_a2015m10d4p14scultura.pdf.
- _____. 2 febrer 2014. *Segon origen: Claqueta i acció!* *Presència* #2183: 24-25, http://www.traces.uab.es/tracesbd/presencia/2014/presencia_a2014m2d2n2183p24.pdf.
- Chavarria, Adrià. 2003. ¿Naixerà un nou Poros? *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*, Josep-Anton Fernández & Adrià Chavarria eds. Angle Editorial, 24-33.
- Fernández, Josep-Anton y Adrià Chavarria eds. 2003. *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*. Angle Editorial.
- Fernández, Josep-Anton. 2000. *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. The Modern Humanities Research Association.
- Hernández Ripoll, J.M. 18 enero 2001. El triomf de l'espècie. *Avui Cultura*: 8. <http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av00183.pdf>.
- Hina, Horst. 1995. La imatge de l'home en l'actual literatura femenina catalana: L'èsser masculí vist per Maria-Antònia Oliver, Montserrat Roig i Carme Riera. *Actes del*

- Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Volum I.* Axel Schönberg ed. Abadia de Montserrat, 121-135.
- Iszaevich, Abraham. Octubre 1981. Corporate Household and Ecocentric Kinship Group in Catalonia. *Ethnology* 20.4: 277-290.
- Kimmel, Michael S. 2012, 1996. *Manhood in America: A Cultural History*. Oxford UP.
- Martín Alegre, Sara. 2007. Los estudios de la masculinidad: Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo. *Cuerpo e identidad: Estudios de género y sexualidad I.*, Meri Torras ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. 89-116.
- Moya, Bienve. 2003. Toreros, ballarines i homes/homes. *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*, Josep-Anton Fernández y Adrià Chavarria eds. Angle Editorial, 118-133.
- Pedrolo, Manuel de. 2016. *Mecanoscrit del Segon Origen/ Mecanoscrito del Segundo Origen/ Typescript of the Second Origin*. Sara Martín Alegre, ed. Diputació de Lleida/Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Resina, Joan Ramon. 2003. L'imaginari mascle i el mascle imaginari. *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*, Josep-Anton Fernández y Adrià Chavarria, eds. Angle Editorial, 58-77.
- Sagarra Trías, Eduard. 2002. *La legislación sobre extranjería e inmigración. Una lectura*. Universitat de Barcelona.
- Serra, Aina. 25 enero 2011. Falcato: 'Sense les dones no es farien els castells de gamma extra que es fan'. *La Independent*. <http://bit.ly/2FDPF6j>
- Serrahima, Xavier. 4 octubre 2015. 40 anys d'èxit. *Avui Cultura*: 43-44.
- Theros, Xavier. 2010. *La sisena flota a Barcelona. Quan els nord-americans envaïen la Rambla*. La Campana & Ajuntament de Barcelona.
- To Figueras, Lluís. 1993. Señorío y familia: los orígenes del 'hereu' catalán (s. X-XII). *Studia Histórica-Studia Medieval* XI: 57-79. http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69780/1/Senorio_y_familia_los_origenes_del_hereu.pdf.

Capítulo 11. Obi-Wan Kenobi y el problema del mentor incapaz: la mayor perturbación en la Fuerza

Introducción: el problema del maestro y el *padawan*

Obi-Wan Kenobi es uno de los personajes más queridos de toda la saga *Star Wars*. Su importancia es reconocida en la mayoría de los análisis de este universo, aunque generalmente en relación con su mentoría de Luke o de Anakin Skywalker, en lugar de como un personaje por derecho propio.¹ Parte de la relativa falta de interés en explicar quién es Obi-Wan Kenobi podría atribuirse a la lectura bien establecida de *La guerra de las galaxias* como un monomito. Aunque la «ayuda sobrenatural», por usar el término de Joseph Campbell, que recibe el héroe tiende a provenir de una mujer, los ayudantes masculinos también son comunes bajo el disfraz de «algún pequeño compañero del bosque, algún mago, ermitaño, pastor o herrero, que parece suministrar los amuletos y los consejos que el héroe requiera» (Campbell 59). Sylvia McCosker ha observado que cuando conocemos por primera vez a Obi-Wan, en el Episodio IV *A New Hope/Una nueva esperanza* (1977), se asemeja a «un caballero medieval ermitaño, haciendo penitencia en el desierto por algún gran error» (citado en Henthorne 79). Aparentemente, se da por sentado que el papel de Obi-Wan como «ayudante místico», nombre que Campbell da a la figura que encarna, está suficientemente explicado.

A pesar de que generalmente se confía en el ayudante, como lo es Obi-Wan, Campbell nos advierte que se trata de una figura ambigua:

Protector y peligroso, maternal y paternal al mismo tiempo, este principio sobrenatural de tutela y orientación une en uno *todas las ambigüedades del inconsciente*, señalando el apoyo que nuestra personalidad consciente recibe de ese otro sistema mayor pero también la inescrutabilidad del guía que estamos siguiendo, arriesgando nuestros propios fines racionales. (Campbell 60, énfasis añadido)

Obi-Wan es completamente humano y no un ser sobrenatural (al menos hasta que supera la muerte), sin embargo, las ambigüedades que Campbell percibe en todos los ayudantes son ciertamente parte de su personalidad, y ciertamente quedan subrayadas por el desarrollo desorganizado de la trama. Por ejemplo, aunque de modo accidental las alusiones de Obi-Wan al padre de Luke en *A New Hope* ocultan la verdad sobre Darth Vader de modo que, a medida que avanza la saga, Obi-Wan parece haber mentido sobre un punto crucial, situación que contribuye a su caracterización ambigua, incluso problemática.

Las ambigüedades Campbellianas son también, posiblemente, la razón por la cual la aparente buena voluntad del Obi-Wan original fue interpretada por los primeros reseñadores con manifiesta desconfianza. Arthur Lubow se preguntó incluso «¿Quién podría pedir un *Übermensch* mejor que Obi-Wan Kenobi?» (20). La Fuerza es, según Lubow, «una versión del *élan vital* de Bergson y del inconsciente colectivo de Jung»,

¹ Esta situación podría variar a causa de la no demasiado exitosa mini-serie *Obi-Wan Kenobi* que Disney+ lanzó en 2022. Ewan McGregor retomó el papel de Obi-Wan Kenobi y Hayden Christensen el del joven Darth Vader. La serie cubre los años entre el fin del Episodio III y el inicio del Episodio IV.

pero también, más sospechosamente, «una expresión de un principio Nazi básico: la unidad fundamental de la naturaleza, las ‘interconexiones últimas’ de todos los seres vivos» (21). A pesar del crudo reduccionismo de esta interpretación, Lubow sugiere que hay algo fundamentalmente desacertado en la reverencia Jedi por la Fuerza, en la que Obi-Wan sobresale.

El joven Obi-Wan de los Episodios I-III y su problemática relación con Anakin Skywalker incrementan esta impresión. Esta segunda trilogía de películas narra la transformación de Anakin en Darth Vader pero apenas repara en la caracterización de los personajes principales, que recibe poco desarrollo. La serie animada de televisión *Star Wars: The Clone Wars/La Guerra de los Clones* (2008-15), afirma Lauren Davis, se esfuerza en «deshacer el daño hecho por las películas precuelas» al menos en tres frentes: Anakin se presenta como un «líder militar capaz» en lugar de un desagradable aprendiz Jedi, «se le devuelve a la Fuerza un sentido místico» y, lo más importante para mis propósitos, «se agrega profundidad al personaje del joven Obi-Wan Kenobi». Según añade Davis, es «representado no solo como una noble figura fraternal, sino también como un caballero en el molde clásico, incluso con un romance cortesano» (en línea).

Aunque esta profundidad añadida podría ser menos honda de lo que sugiere el comentario entusiasta de Davis, la caracterización mejorada de Obi-Wan refleja la confluencia en su persona de los elementos claves de la saga: religión, militarismo, caballerosidad y amor imposible. Obi-Wan logra equilibrar las exigencias opuestas de estos elementos demoledores sacrificando el amor, pero las mismas deficiencias emocionales que le permiten evitar el romance sin perder su estabilidad mental le impiden ver que Anakin es un tipo de hombre muy diferente. Dado que Obi-Wan se siente satisfecho en su papel como caballero Jedi, y con el apego personal a su *padawan*, no puede entender por qué Anakin se resiste a las restricciones impuestas por la Orden y busca el amor con Padmé Amidala. La incapacidad de Obi-Wan de empatizar con Anakin y su consiguiente mentoría defectuosa, y no solo la personalidad menoscabada de Anakin, son la raíz de la perturbación en la Fuerza que finalmente sume a Darth Vader en la esclavitud de Palpatine y a toda la galaxia en la tiranía.

El problema del celibato: los Templarios medievales y los Jedi de *Star Wars*

Obi-Wan y Anakin se encuentran en posiciones radicalmente irreconciliables con respecto al amor heterosexual, que enlazan con la forma en que perciben sus propios roles como caballeros de la Orden Jedi. Lo peculiar es que, aunque las ideas actuales sobre una masculinidad estadounidense (u occidental) plenamente realizada enfatizan la importancia de una sexualidad saludable (véase Tepper y Owens 2007), los episodios controlados directamente por Lucas en la saga *Star Wars* problematizan el deseo de Anakin por Padmé Amidala y parecen ponerse del lado de las rígidas opiniones de Obi-Wan sobre la caballerosidad (*chivalry*) y la caballería (*knighthood*), incluido el celibato pseudo-medieval obligatorio entre los Jedi.

Aunque otros críticos se han centrado en los alusiones artúricas del despertar de Luke a la Fuerza en los Episodios IV-VI (véase Henthorne 2004), su celibato contrasta con la sexualidad de los Caballeros de la Mesa Redonda (con la excepción del casto Sir Galahad) de quienes no se esperaba que fueran célibes o castos, sino que fueran capaces de contener su lujuria. Esta es la razón por la que el adulterio de Sir Lancelot con la reina Ginebra tiene efectos tan devastadores. El reciclaje del caballero artúrico en el caballero victoriano (véase Girouard 1991) insistía en el mismo principio de moderación sexual, aunque el celibato era perfectamente aceptable en el soltero (*bachelor*) socialmente sancionado: Sherlock Holmes es el ejemplo ficticio más

conocido. El celibato masculino, en resumen, se ha presentado tradicionalmente como una libre elección personal tanto para los caballeros (*gentlemen*) de la vida real como para los caballeros (*knights*) de la ficción fantástica, y solo se entiende como obligatorio en creencias religiosas específicas. En este contexto, una importante novedad introducida por la separación de las diversas facciones Protestantes del Catolicismo en el siglo XVI fue el fin del celibato para sus sacerdotes, a quienes se les permite casarse. La estricta adhesión de Obi-Wan como mentor al principio del celibato es, por lo tanto, más parecida a la doctrina de la Iglesia Católica Romana que a la de las órdenes de caballería.

Para comprender la dinámica de la personalidad de Obi-Wan es esencial buscar las raíces religiosas de la observancia Jedi del celibato. El credo de los caballeros Jedi ha sido visto como una mezcla de elementos cristianos, budistas y taoístas (Bowen y Wagner 2006), con algunos estudiosos destacando elementos específicos. María Jesús Alonso Seoane, por ejemplo, analiza la tarea del mentor Jedi a la luz del budismo Mahayana, en el que el verdadero maestro es capaz de mostrarle a su discípulo que él mismo es el verdadero maestro (2). Otros estudiosos han criticado la apropiación cultural de *Star Wars* de los elementos religiosos orientales (Wetmore 2000). Para mis propósitos es necesario explorar específicamente la conexión bien conocida entre la Orden Jedi y los Caballeros Templarios medievales, ya que los votos de celibato que juegan un papel importante en la relación entre Obi-Wan Kenobi y Anakin Skywalker están, posiblemente, inspirados en esta orden monástica de guerreros.

Los Caballeros Templarios propugnaban la castidad total porque deseaban mantener sus cuerpos tan puros como el cuerpo de su patrona, la Santísima Virgen María (Abbott 364). El celibato promovido por la caballería medieval fue el producto de un nuevo culto en torno a la inmaculada concepción de María (no, como se piensa popularmente, refiriéndose a la concepción de Cristo sino al propio nacimiento de María sin la mancha del pecado original), que surgió al mismo tiempo que se fundó la Orden del Templo de Salomón en 1119. El nuevo dogma mariano, derivado de los comentarios de San Agustín y de Santo Tomás de Aquino, cobró impulso en el siglo XI y se consolidó plenamente en el XII. El celibato de los Caballeros Templarios también fue producto de una misoginia generalizada, que atribuía a las mujeres un apetito sexual insaciable. Bernard de Clairvaux, el fundador de la Orden Benedictina y un hombre que se opuso firmemente a la celebración del nacimiento inmaculado de María (Reynolds 355), expresó sus propios puntos de vista misóginos en un documento fundamental. Clairvaux escribió a petición de su primo, Hugues de Payens, fundador de la Orden Templaria, la *Regla Latina*, el código que regula todos los aspectos del comportamiento de los caballeros, incluida su sexualidad. El artículo 70 argumenta que las mujeres no son bienvenidas en la Orden porque «la compañía de mujeres es algo peligroso, porque por ella el viejo diablo se ha llevado a muchos del camino recto al Paraíso»; de ahí la recomendación de que los hermanos mantengan siempre «la flor de la castidad». El artículo 71 va aún más lejos al prohibir a los hermanos «besar a una mujer, ya sea viuda, joven, madre, hermana, tía o cualquier otra», ordenándoles que «eviten a toda costa los abrazos de las mujeres, por los cuales los hombres han perecido muchas veces, para que puedan permanecer eternamente ante el rostro de Dios con una conciencia pura y una vida segura». Como confirma Malcolm Barber, aunque otros delitos como la simonía, la desertión y la sodomía también podrían llevar al destierro, los Caballeros Templarios podrían ser expulsados de la orden por haber tenido «relaciones sexuales con mujeres» (220), una amenaza que encuentra eco en el amor ilícito de Anakin y Padmé Amidala.

El culto hipócrita del cuerpo puro de María y el código casto de Clairvaux ayudaron a los Caballeros Templarios a promover el celibato más allá del monasterio. El

celibato (o su simulación) se convirtió en un mecanismo indispensable para el control social masculino en un momento violento en que los caballeros aristócratas y otros soldados de menor envidia eran libres de violar a cualquier mujer. Las mujeres contemporáneas, como la Reina Leonor de Aquitania (1122-1204), vieron las ventajas de la castidad y, por lo tanto, «establecieron las reglas de este juego», introduciendo «una fuerza civilizadora» en el código de caballería (Campbell y Moyers 240) a través de las convenciones del amor cortés. El caballero, sin embargo, nunca fue plenamente digno de confianza. Incluso Sir Walter Scott, el autor más directamente responsable de la supervivencia de la caballería idealizada en nuestros tiempos, expresó sus dudas en su «*Essay on Chivalry*» (1818). Scott celebra la fusión «perfecta» de la «caballería temporal y espiritual» (1834: 17) en los Caballeros Templarios, pero advierte que «a medida que la devoción de los caballeros (*knights of Chivalry*) degeneró en superstición, los refinamientos platónicos y las sutilezas de la pasión amorosa que profesaban, a menudo chocaban con el libertinaje grosero y burdo» (40).

Según *The Columbia Encyclopedia Online*, los «adornos externos de la caballerosidad y la caballería» dejaron de atraer a los hombres aristocráticos en el siglo XV, cuando «las guerras se libraron por la victoria y el valor individual [se volvió] irrelevante». Solo a principios del siglo XIX los romances históricos de Scott, como *Ivanhoe* (1822), rescatarían para la ficción popular el tropo del caballero aristocrático y artúrico que tanto fascinaba a los victorianos. A pesar de la burla de Mark Twain en *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), el cine de Hollywood más tarde llevaría la caballería al corazón de la cultura popular estadounidense del siglo XX y a nuestros tiempos. Sin ser conscientes de todo este trasfondo cultural, aunque solo sea indirectamente, películas como *Indiana Jones and the Last Crusade/Indiana Jones y la última Cruzada* (1989) de Steven Spielberg, escrita por Lucas y Menno Meyjes, serían incomprensibles para el público, al igual que los Caballeros Jedi.

A pesar de la introducción de los caballeros Jedi (un título que enfatiza los problemas de género en el corazón de *Star Wars* ya que nunca ha habido 'caballeras' en la vida real),² «En el universo ficticio de Lucas, el dominio masculino tradicional sigue siendo la expresión más poderosa de la masculinidad» (Callahan 86). Por el contrario, como explican los colaboradores de la *Wookieepedia*, el Código Jedi les prohíbe «formar apegos, como el matrimonio, y otros vínculos individuales específicos, como la familia y el amor romántico». Estas restricciones dan como resultado el mantra Jedi oximorónico (y bastante amenazante): «Emoción, pero paz./ Ignorancia, pero conocimiento./ Pasión, pero serenidad./ Caos, pero armonía./ Muerte, pero la Fuerza», más tarde modificado por el propio Luke Skywalker:

Los Jedi son los guardianes de la paz en la galaxia.
 Los Jedi usan sus poderes para defender y proteger.
 Los Jedi respetan toda la vida, en cualquier forma.
 Los Jedi sirven a los demás en lugar de gobernar sobre ellos, por el bien de la galaxia.
 Los Jedi buscan mejorarse a sí mismos a través del conocimiento y el entrenamiento.

La *Wookieepedia* explica además que «los Jedi no se casan (con algunas excepciones), con el fin de evitar todo apego y, según [el agente Sith] Vergere, para no crear dinastías

² El absurdo es tal que en inglés se habla de 'female Jedi Knights', es decir, 'caballeras Jedi', aunque es frecuente la etiqueta 'woman Jedi' sin más. Decir 'dama Jedi' por supuesto no tiene sentido.

de aquellos fuertes en la Fuerza». Este no siempre ha sido el caso: «en muchos períodos de la historia de la Orden, como la era anterior a Exar Kun y en la Orden Jedi reformada de Luke Skywalker, el matrimonio no estaba prohibido». Dicho esto, el celibato se impuso en muchos períodos de la historia de la Orden, con raras excepciones, como la de Cerean Ki-Adi-Mundi debida a la baja tasa de natalidad de su especie. No es de extrañar que Luke revoque la regla contra el matrimonio, ya que debe haber sido consciente del efecto desastroso que la prohibición tuvo en las vidas de su padre y su madre.

Aunque los fans parecen haber prestado poca atención al asunto específico del celibato, su reescritura del Código Jedi resulta en una mezcla mucho más inteligente de caballeridad al viejo estilo y masculinidad del siglo XXI que la que ofrece la saga. La Federación Jedi ofrece en su en línea un segmento titulado «El viaje a la caballería» (*knighthood*) que incluye un «Juramento de caballería»:

Juro actuar con valentía e integridad en los hechos y en las palabras.
Buscaré el conocimiento y la comprensión.
Serviré a la Federación Jedi lo mejor que pueda.
Juro brindar asistencia a los necesitados.
Trabajaré por la justicia y aliviaré la angustia en el mundo.
Este juramento lo doy por mi propia voluntad.

El juramento va acompañado de «The Jedi Federation Knighthood Code» (una especie de respuesta secular del siglo XXI a la Regla Latina de Clairvaux), que aconseja a los caballeros sobre su bienestar emocional, un punto muy descuidado por Lucas:

1. Los Caballeros practicarán la autorreflexión regularmente para mantener un nivel apropiado de estabilidad emocional según su persona y sus circunstancias.
2. Los Caballeros mostrarán compasión y perspicacia hacia las motivaciones emocionales de los demás.
3. Los Caballeros mantendrán en un nivel de control emocional en público adecuado a la situación.

Mientras que Anakin no cumple con su voto Jedi de castidad al casarse en secreto con la mujer que ama, la tragedia de su caída se debe en realidad a la incapacidad de Obi-Wan Kenobi para, citando el código de la Federación Jedi, «mostrar compasión y perspicacia» hacia las motivaciones emocionales de su antiguo Padawan. Estas son mejor comprendidas por el mentor rival de Obi-Wan, Darth Sidious. Este se aprovecha como Palpatine no solo de la personalidad vulnerable de Anakin y de su miedo a perder a Amidala, sino también de las reglas inflexibles del Consejo Jedi, reemplazando fácilmente la influencia de Obi-Wan sobre Anakin por la suya propia. El desprecio de Anakin por el celibato Jedi, aunque mal gestionado, es fácil de perdonar sobre la base de la simpatía humana. Las películas sugieren, sin embargo, que si declara su matrimonio secreto con Padmé Amidala, Anakin probablemente sería expulsado por el Consejo Jedi y Obi-Wan seguramente apoyaría la decisión de la Orden. La constante defensa que Obi-Wan hace de los principios medievales del Código Jedi, situándolo por encima de la comunicación directa con su antiguo aprendiz socava su autoridad como mentor y su sinceridad como amigo. Obi-Wan puede estar limitado por su propia experiencia personal y temperamento casto, pero esto no es excusa. La inflexibilidad de Obi-Wan Kenobi es, en resumen, la causa de toda la tragedia y no solo las debilidades demasiado humanas de Anakin Skywalker.

Obi-Wan Kenobi: una pedagogía peligrosamente limitada

La transformación de Anakin Skywalker en Darth Vader ha atraído mucha atención, con estudiosos que incluso invocan los principios de la psiquiatría contemporánea para explicar su comportamiento (Bui *et al.* 2011; Bui & Rodgers 2012; de Rocha *et al.* 2012; Tobia *et al.* 2015). Obi-Wan y Anakin están conectados por un vínculo maestro-aprendiz y sin duda la personalidad del discípulo condiciona el éxito de la pedagogía del maestro, por lo que es pertinente realizar un examen de los antecedentes biográficos de Anakin al analizar a Obi-Wan.

Algunos estudiosos critican directamente a Obi-Wan. Por ejemplo, John Shelton Lawrence declara que Obi-Wan «convierte su mentoría» de Anakin «en una chapuza» y «se pelea perpetuamente con él» (27), pero no aclara en qué se equivoca. Del mismo modo, Tony Vinci enfatiza que «en comparación con la mentoría de Obi-Wan sobre Luke en la trilogía original, que se centra en inspirar a Luke para que confíe en su intuición y cree una relación personal con la Fuerza, la tutela de Obi-Wan sobre Anakin es decididamente opresiva y resulta en una hostilidad abierta hacia el individualismo en desarrollo de Anakin» (22). De nuevo, son palabras que suenan a exoneración ya que, al parecer, Obi-Wan aprende a ser un mejor maestro la segunda vez, con Luke.

En línea similar, Paul McDonald señala que el joven Obi-Wan «trae consigo una cierta cantidad de impaciencia, una forma particular de ver que tal vez se ajusta más al código Jedi que a la Fuerza misma» (40). A pesar de ver el principal defecto de Obi-Wan, McDonald minimiza su propia crítica argumentando que después de su primera hazaña heroica como guerrero (al matar a Darth Maul), Obi-Wan madura. Una señal inicial de su nueva madurez es que Obi-Wan obedece el deseo de su moribundo maestro Qui-Gon Jinn de que entrene a Anakin, a pesar de los recelos del Consejo Jedi, y lleva a cabo esta ingrata tarea durante casi diez años prácticamente sin ayuda. Del mismo modo, aunque expresa serias reservas sobre la violenta misión de los Caballeros Jedi para mantener la paz, John McDowell destaca cómo su «disposición protectora» está «encarnada en el personaje de Obi-Wan», cuya «modesta visión de la violencia» corresponde a una «conflictividad más defensiva, limitada, emocionalmente controlada y restringida» (11). Si el joven Obi-Wan parece ser menos «capaz de ofrecer cuidado [y] menos alentador» que su yo de mayor edad, esto se debe a que está «muy preocupado por sus misiones» (Boyd 94). Esta reticencia a cuestionar los rasgos negativos que aparecen en la caracterización de Obi-Wan, enfatiza su función como un Jedi 'bueno' y un hombre moralmente intachable dejando poco margen para contrarrestarla.

Dado que la pedagogía de Obi-Wan no se debate abiertamente, se culpa a Anakin de su fracaso. John Lyden señala que la seducción de Anakin por Palpatine «no llega a ser una tragedia genuina» porque su «libre albedrío está tan circunscrito que parece que no podría hacer nada de otra manera en ningún momento» (50). Lyden agrega que Anakin fue descubierto demasiado tarde y en posesión de «un poder tan grande que se vuelve caprichoso, desobediente y desdeñoso hacia aquellos con menos poder» (50). Atribuyendo toda la culpa a Palpatine, Atkinson y Calafell presentan a Anakin como «al mismo tiempo privilegiado y sin privilegios» (9), pero lo castigan por esta radical ambigüedad puesto que esta le «permite a Anakin no asumir su responsabilidad ya que la corrupción y la depravación se naturalizan en la figura de Vader—el gran villano y gran Otro de la saga cinematográfica» (13).

Los defectos de Anakin colorean su relación personal y profesional con Obi-Wan, el hombre que se convierte en maestro, hermano mayor, padre y mejor amigo en uno. «Su resistencia a las enseñanzas de Obi-Wan», escribe Richard Dees, «convierte a su maestro paciente y amable en un tostón» (48). En el frente más personal, «por mucho

que Anakin reverencie y se preocupe por Obi-Wan, su adolescencia y su ego llevan a una rebelión contra su padre figurativo» (Callahan 94), revuelta que acaba siendo desastrosa porque Anakin siente una mayor hostilidad contra Obi-Wan que Luke (quien, de hecho, nunca cuestiona su mentoría). Roger Kaufman, una vez más, minimiza la incapacidad de Obi-Wan para educar a Anakin porque «a pesar de su entrenamiento como un Caballero Jedi profundamente centrado, Obi-Wan, como tantos padres estadounidenses modernos, se exaspera fácilmente y pierde los papeles ante la volátil emotividad adolescente de su joven aprendiz» (33).

Esta limitación plantea la pregunta de si Palpatine entiende mejor las reglas de la paternidad, precisamente porque es un villano muy astuto y paciente. Obi-Wan, se nos dice, es derrotado en su misión como mentor de Anakin porque es imposible educar a su discípulo y también porque su figura paterna rival es la «gran *femme fatale* de la saga», unida a Anakin/Vader en un «matrimonio ilícito» que «supera en duración la unión del héroe con Padmé» (Wilson 150). Parece que no hay, en resumen, nada que Obi-Wan Kenobi pueda hacer para evitar que su discípulo caiga en el Lado Oscuro, mientras que él parece hacer todo lo posible en todas las circunstancias. Que estas incluyan mutilar a Anakin y abandonarlo para morir abrasado por la lava parece incluso aceptable.

Desequilibrando la Fuerza: el rechazo Jedi del afecto

Philip Simpson afirma que «la muerte de Padmé durante el parto es particularmente reveladora en relación con la tendencia de la serie a reducir los personajes femeninos centrales, inicialmente poderosos, a prisioneras desafortunadas de su biología y sexualidad» (123). Aunque la heteronormatividad patriarcal que finalmente mata a la antigua reina se expresa a través del turbio asalto de Anakin contra ella, él también está atrapado por sus restricciones. El Código Jedi es una formidable herramienta de represión sexual que vicia el matrimonio de la pareja, un vínculo que podría haber ayudado al bienestar psicológico de Anakin.

Anakin y Padmé se enamoran cuando Palpatine le encomienda su seguridad a Obi-Wan, y él decide que es hora de que Anakin haga su primera misión en solitario (mientras él investiga la fábrica de clones en el planeta Camino). Dado que Obi-Wan asume el entrenamiento de Anakin cuando este tiene solo nueve años, debemos suponer que cualquier educación sexual que haya recibido el chico proviene de su mentor. El enfoque mojigato de George Lucas hacia el sexo, sin embargo, excluye cualquier tipo de revelación en ese sentido, y el único intercambio explícito sobre el papel del amor en la vida de Anakin se encuentra en el episodio «The Rise of Clovis» (E6T6, 2014) de la serie animada de televisión *The Clone Wars*. Irónicamente, a estas alturas de la saga, y aunque la serie de televisión no comenta la situación hasta esa poco vista sexta temporada final, Anakin y Amidala llevan casados unos tres años. Nunca se menciona cómo han logrado ocultar su relación a Obi-Wan, lo que hace que el siguiente intercambio sea aún más absurdo. Al ver que Anakin obviamente está mostrando sentimientos románticos por Amidala (y muchos celos de otro hombre), Obi-Wan trata de advertirle invocando su propia historia de amor fallido con la Duquesa Satine Kryze:

Obi-Wan: Anakin, entiendo hasta cierto punto lo que te está pasando. Ya has conocido a Satine. Sabes que una vez albergué sentimientos por ella. No es que no se nos permita tener estos sentimientos. Es natural.

Anakin: La Senadora Amidala y yo somos simplemente amigos.

Obi-Wan: Y amigos debéis permanecer. Como Jedi, es esencial que tomes la decisión correcta, Anakin, para la Orden.

Tanto la palabra «natural» como esta conversación se utilizan de una manera singularmente cínica en este episodio. En este punto, los espectadores han sido testigos del triste romance entre Obi-Wan y Satine y esperarían «naturalmente» que Obi-Wan animara a Anakin a declarar sus sentimientos; incluso a tomar la decisión, si es necesario, de abandonar la Orden, como él mismo se sintió tentado a hacer en el pasado. Eso no es, en absoluto, lo que sucede.

La historia romántica entre Obi-Wan y Satine Kryze, popularmente conocida entre los fans como 'Obitine', se cuenta en varios episodios de la serie (cronológicamente situados entre los Episodios II y III). En «The Mandalore Plot» (E12T2, 2010) Obi-Wan es enviado por el Consejo Jedi a controlar a Satine, la gobernante pacifista de su planeta natal y líder del Consejo de Sistemas Neutrales, que agrupa a otros 1.500 planetas. Ella encuentra su interferencia inaceptable y su constantes combates verbales pone a Anakin en alerta. En el siguiente episodio, «Voyage of Temptation» (E13T2, 2010), el joven sondea a Obi-Wan sobre la tensión que percibe. Su mentor explica que la relación comenzó hace mucho tiempo, cuando pasó un año con el Maestro Qui-Gon protegiendo a Satine de la devastadora guerra civil que le enseñó a odiar la violencia tan apasionadamente. Anakin se sorprende al escuchar que Obi-Wan no se quedó para ayudar a Satine a reconstruir su planeta natal una vez que terminó la guerra:

Anakin: ¿No te quedaste para ayudarla?

Obi-Wan: Eso habría sido problemático. Mi deber como Jedi exigía que estuviera en otro lugar.

Anakin: ¿Exigía? Pero es obvio que tenías sentimientos por ella. Seguramente eso afectaría tu decisión.

Obi-Wan: Oh, sí que lo hizo. Vivo según el Código Jedi.

Anakin: Claro. Como dice el Maestro Yoda, «un Jedi no debe formar vínculos».

Obi-Wan: Sí. Pero por lo general olvida mencionar la honda corriente de remordimiento.

Que el constante enfado de Satine con Obi-Wan se debe a su frustración romántica y no solo a su aversión por su militarismo Jedi se hace evidente cuando en el mismo episodio, temiendo que la vayan a matar, Satine declara sus sentimientos: «Obi-Wan, parece que nunca te volveré a ver. No sé muy bien cómo decir esto, pero te he amado desde el momento en que viniste en mi ayuda hace tantos años». Sorprendido, Obi-Wan duda antes de declarar que «Si me lo hubieras pedido, habría dejado la Orden Jedi». Anakin es testigo de esta extraordinaria declaración, sin embargo, dado que la saga es tan débil en continuidad, estas revelaciones no tienen impacto alguno. Obi-Wan incluso se recupera rápidamente del trauma de ver a Satine asesinada por su archienemigo Darth Maul, en un sorpresivo regreso de su aparente muerte. En «The Lawless» (2013), Maul no solo priva a Satine de su poder político, sino también de su vida simplemente para vengarse de Obi-Wan. Aparentemente en estado de *shock*, él ni siquiera responde a las últimas palabras de ella: «Recuerda, mi querido Obi-Wan, siempre te he amado. Siempre lo haré». La tragedia parece haber sido ya olvidada en el guión de «The Rise of Clovis». Además, Satine nunca se menciona en la trilogía precuela, que ya había sido estrenada.

La versión que Obi-Wan le da a Anakin de su relación con Satine es parcial y superficial, lo que demuestra que no son verdaderos amigos que puedan confiar el uno en el otro sus preocupaciones más profundas. En la novela de Ryder Windham, *The Rise and Fall of Darth Vader/El auge y caída de Darth Vader* (2007), Anakin pondera abandonar la Orden Jedi si Padmé le corresponde su amor. Se habría convertido en el vigésimo-primer Jedi en tomar tal decisión, como aprendemos de un personaje

secundario, la Padawan Starstone, en la novela de James Luceno *Dark Lord: The Rise of Darth Vader/El Señor Oscuro: El ascenso de Darth Vader* (2006). Sin embargo, como ella aclara, se trataba de aprendices, no de Caballeros Jedi (137). Cuando Padmé le dice a su esposo en la película *Revenge of the Sith/La venganza de los Sith* (Episodio III, 2005) que está embarazada, y le pregunta si Obi-Wan podría ayudarlos, quizás convenciendo al Consejo Jedi de que no expulse a Anakin, él responde con brusquedad: «No necesitamos su ayuda»; en la novela, Windham añade que Anakin «se sulfuraba imaginando la reprimenda de su Maestro» (114). La falta de confianza en su maestro no es una cuestión de valentía o autosuficiencia por parte de Anakin, sino una consecuencia de la inflexibilidad de Obi-Wan, que ni siquiera parece estar disponible como amigo.

Cuando Obi-Wan finalmente le pregunta a la visiblemente embarazada Padmé si Anakin es el padre de su hijo, Darth Vader ya está surgiendo de la creciente megalomanía de Anakin y de su miedo más profundo: que pueda perder el amor de Padmé. Atormentado por la visión de Anakin arrodillado ante Darth Sidious después de matar a los niños Padawan en el Templo Jedi, e indignado por su intento de estrangular a Padmé, Obi-Wan decide que debe matar a su antiguo alumno en un duelo en el planeta volcánico de Mustafar. Flotmann señala con razón que Obi-Wan solo entiende las categorías morales básicas de blanco y negro, por lo que ve a Anakin «como bueno o malo, ocupándose de esas categorías absolutas más que por dejar que una persona gravemente herida sufra lo que él sabe que será una muerte terrible». No actúa «con un sentido de justicia, sino con ira, odio y venganza, desobedeciendo así de un modo muy grave el Código Jedi» (143).

La controversia sobre si Obi-Wan tiene razón al castigar a Anakin tan vilmente todavía colea. A muchos participantes les es imposible identificar al amable mentor de Luke con el brutal atacante de Anakin, ni pueden comprender cómo a la emotiva declaración de Obi-Wan —«Eras mi hermano, Anakin. Yo te amaba»— le sigue su mutilación ultraviolenta del cuerpo de Anakin y la negación de su propia culpa: «Te has hecho esto a ti mismo». La confusión y la rabia sobre esta fea escena se centran en por qué, una vez que realiza el terrible acto, Obi-Wan no remata a Anakin para evitarle una terrible agonía. Gunderman sugiere cuatro posibles razones: una, «No se veía con ánimos»; dos, dado que el Código Jedi impide que los Caballeros maten a sus rivales despiadadamente, «la moralidad triunfa sobre el impulso»; tres, el entorno volcánico del planeta Mustafar «lo habría matado» igualmente; por último, la exigencia de Padmé de ver «pruebas de la traición de Anakin» lo distrae. Lucas aparentemente usó un enfoque más simple, ya que parece haberle indicado a Ewan McGregor que mostrara en esta escena crucial que «Te lo piensas. Tu primer impulso es salvarlo, pero luego te das cuenta de que no puedes» (citado en Rinzler 54). Windham, por otro lado, afirma que «cuando Obi-Wan se libera de su vínculo emocional, los Jedi empiezan a ganar la batalla» (60). Este aterrador diagnóstico significa que en este punto decisivo Obi-Wan se convierte en una entidad inhumana y Anakin en un objeto deshumanizado.

Esta visión oscura de Obi-Wan se vuelve aún más oscura si, como propone la persona que firma como Shootingnova un largo análisis del encuentro en Mustafar, se supone que Obi-Wan sabe muy bien que, lejos de ser iguales en la Fuerza, «el bloqueo emocional de Anakin [es] más severo» (en línea) y el joven está en una posición mucho más débil que su mentor. La novelización de Matthew Stover de *Revenge of the Sith* incluso señala que Obi-Wan emplea contra Anakin el mismo truco que usó contra el General Grievous para desarmarlo: «aplicar la Fuerza para invertir la polaridad de los electroservos en la mano mecánica de Anakin» (429). Cuando Obi-Wan le advierte a Anakin que perderá la pelea ya que no puede tomar el terreno más alto que ocupa Obi-Wan, la advertencia es tan literal como metafórica. Como ya no queda un Consejo Jedi

ante el que Obi-Wan pueda llevar a Anakin para ser juzgado, Obi-Wan asume los papeles de juez y verdugo Jedi.

Stover insiste en enfatizar lo personal por encima de lo político en el enfrentamiento entre los dos hombres, incluso rozando lo homoerótico: «Después de miles de horas en combate con sables de luz se conocían mejor que hermanos, más íntimamente que amantes; eran mitades completas de un único guerrero» (428). Cuando Obi-Wan pondera si debería infligir el golpe final contra Anakin, el joven se burla de su antiguo maestro:

«Dudas», dijo Anakin. «El defecto de la compasión—»
«No es compasión», dijo Obi-Wan con tristeza. «Es reverencia por la vida. Incluso la tuya. Es respeto por el hombre que fuiste». Suspiró. «Es compunción por el hombre que deberías haber sido».

(429)

La novelización de Stover presenta la conclusión del duelo en Mustafar como la negación definitiva Jedi de lo que nos hace humanos, es decir, la capacidad de amar a nuestros semejantes:

Obi-Wan todavía lo amaba. Yoda lo había dejado bien claro: ‘Permitir que tales apegos desaparezcan de la vida de uno, un Jedi debe’, pero Obi-Wan nunca se había permitido entenderlo. Había defendido a Anakin, había presentado excusas, lo había encubierto una y otra y otra vez; mientras tanto, este apego que incluso negaba sentir lo había dejado ciego ante la presencia del oscuro camino que su mejor amigo recorría.

Obi-Wan sabía que, al final, solo había una respuesta para el apego...
Así que dejó que se esfumara. (434, elipsis original)

No sorprende, por consiguiente, que tanto en la película como en la novelización, mientras Anakin arde en Mustafar, se enfurezca con Obi-Wan, gritando «¡Te odio!» Después de haber cauterizado la herida dejada por su brutal exclusión de Anakin de sus sentimientos personales, Obi-Wan confía en que sea la Fuerza la que decida la muerte del joven y lo abandona a su suerte, apresurándose a «honrar la memoria del hombre que había amado, y la Orden desaparecida que ambos habían servido» (Stover 439) y corriendo a salvar a Padmé y sus bebés, Luke y Leia. Su súbita lealtad a la «memoria» de un hombre que aún no está muerto no es el acto caballeresco que parece ser, sino un abandono de sus responsabilidades como mentor, amigo y cruel atacante.

Más adelante, Obi-Wan se pregunta si tomó la decisión correcta al abandonar a Anakin y si su redención habría sido posible: «Eran preguntas que lo atormentaban y le dolían más profundamente de lo que nunca había creído posible» (Luceno 333). La novela de Luceno *Dark Lord* concluye, sin embargo, con un extraño episodio de autoexoneración. Las noticias de la primera aparición pública de Darth Vader le llegan a Obi-Wan mientras bebe en la taberna de Mos Eisley en Tatooine, y le afectan tanto que se tambalea; curiosamente, un hombre, presentado como un simple trabajador de un puerto espacial, lo apremia para que «recupere el control sobre sí mismo» (336) y guarde silencio para evitar atraer la ira de Vader. Luceno añade a este peculiar momento un mensaje sobrenatural del mentor muerto de Obi-Wan, Quin-Gon, asegurándole que Tatooine es el lugar más seguro para mantener oculto a Luke porque Vader nunca volverá a visitar el lugar donde nació y creció como un niño esclavo. Obi-Wan luego reflexiona que «me equivoqué al dejarlo en Mustafar. Debería haberme *asegurado* de que estuviera muerto» (338, énfasis original). Sea esta la voz de Quin-Gon o solo la

problemática conciencia de Obi-Wan, la presencia afirma que «La Fuerza determinará el futuro de Anakin», ordenándole a Obi-Wan que no revele su paternidad a Luke. Lógicamente, Obi-Wan se siente aliviado al escuchar que actuó correctamente y emprende de nuevo el camino Jedi al reconocer que «Entonces mi deber no ha cambiado. Pero por lo que Yoda me dijo, sé que tengo mucho que aprender, Maestro». A lo que este fantasmal Quin-Gon responde: «*Siempre has sido así, Obi-Wan*» (338, énfasis original). No hay ni un momento de reflexión sobre lo poco que le cuesta a Obi-Wan dejar de querer al ya desaparecido Anakin Skywalker.

Conclusiones: el fallo oculto

Cuando Lucas filmó la escena de la pelea final de Obi-Wan con Darth Vader en la primera película de *Star Wars*, la escena de Mustafar estaba muy lejos de ser imaginada. Si el Episodio IV se hubiera escrito realmente después del Episodio III, este duelo sin duda habría incluido las acusaciones de Vader contra Obi-Wan sobre el maltrato recibido en Mustafar y, muy probablemente, la justificación por parte de este de sus acciones. En cambio, se nos ofreció un improbable acto de reconciliación póstuma en *The Return of the Jedi/El regreso del Jedi* (Episodio VI, 1983) cuando, después de su muerte como Darth Vader, Anakin Skywalker es redimido. Esta escena fue reeditada para la edición especial en DVD de 2006, en la que el actor que originalmente interpretaba a Darth Vader, Sebastian Shaw, fue reemplazado por imágenes de Hayden Christensen como Anakin antes de transformarse en Vader. Si bien este cambio pretendía borrar a Vader y confirmar la opinión de Padmé de que Anakin podía salvarse, hay un toque altamente incongruente, incluso indecoroso, al colocarlo cerca de Obi-Wan en este final feliz, especialmente dado que los espectadores pueden recordar los hechos de Mustafar y sorprenderse de que no importen.

Si aceptamos que Obi-Wan Kenobi es la encarnación de la caballería y de la caballerosidad Jedi, también debemos aceptar que se trata de un ideal deslucido por la insistencia irracional en evitar el apego emocional. La vida de Obi-Wan demuestra no una, sino dos veces, que el mandato Jedi es incompatible con la felicidad y la realización personal: primero, su decisión de abandonar a Satine Kryze la hace profundamente infeliz (aunque él no parece igualmente afectado); segundo, la incapacidad de Obi-Wan para conectar con Anakin lleva al joven a su decisión de casarse con Padmé en secreto y así terminar cayendo en manos de Palpatine. Otros sufren por las decisiones de Obi-Wan mientras él permanece indemne, al menos relativamente libre de dolor y sufrimiento emocional, un estado que tal vez pueda explicarse en el caso de Satine, pero en absoluto en el de Anakin, especialmente después de Mustafar. Si Obi-Wan siente algún apego duradero es solo por el Código Jedi, que así queda expuesto como lo que es: un aberrante instrumento patriarcal de represión emocional, destinado a mejorar la eficiencia militar de sus miembros y desconectado de la bondad. Es un hecho que los Sith entienden muy bien pero que los admiradores de *Star Wars* han tardado demasiado en aceptar.

Obras citadas

- Abbott, Elizabeth. 1999. *A History of Celibacy*. HarperCollins.
- Alonso Seoane, María Jesús. 2011. Un análisis de contenido sobre los elementos budistas en *La Guerra de las Galaxias*. *Aposta* 48: 114. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mjalonso2.pdf>.

- Atkinson, Joshua y Bernadette Calafell. 2009. 'Darth Vader Made Me Do It!': Anakin Skywalker's Avoidance of Responsibility and the Gray Areas of Hegemonic Masculinity in the *Star Wars* Universe. *Communication, Culture & Critique* 2.1: 1-20.
- Barber, Malcolm. 2012. *The New Knighthood: A History of the Order of the Temple*. Cambridge UP.
- Bowen, Jonathan L. y Rachel Wagner. 2006. 'Hokey Religions and Ancient Weapons': The Force of Spirituality. *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*, Matthew Wilhlem Kapell & John Shelton Lawrence eds. Peter Lang, 75-93.
- Boyd, Anne M. 2012. The Over-Soul of the Force: Emersonian Transcendentalism in the *Star Wars* Saga. *Sex, Politics and Religion in Star Wars*, Douglas Brode & Leah Deyneka eds. Scarecrow Press, 89-104.
- Bui, Eric y Rachel Rodgers. 2012. Response to da Rocha *et al.* *Psychiatry Research* 198.1: 180.
- Bui, Eric *et al.* 2011. Is Anakin Skywalker Suffering from Borderline Personality Disorder? *Psychiatry Research* 185.1-2: 299.
- Callahan, Erin C. 2016. Jedi Knights, Dark Lords and Space Cowboys: George Lucas's Reimagined and Redefined Masculine Identities. *A Galaxy Here and Now: Historical and Cultural Readings of Star Wars*, Peter W. Lee ed. McFarland, 84-105.
- Campbell, Joseph. 2008, 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library/Joseph Campbell Foundation.
- ____ y Bill D. Moyers. 2011. *The Power of Myth*. Anchor.
- Chivalry. Sin fecha. *The Columbia Encyclopedia*. <http://www.encyclopedia.com/history/modern-europe/heraldry-knighthood-and-chivalry/chivalry>.
- da Rocha, F.F. *et al.* 2012. Revisiting the Anakin Skywalker Diagnostic: Transcending the Diagnostic Criteria. *Psychiatry Research* 198.1: 180.
- Davis, Lauren. 2016. Why Ahsoka Tano is the Best Thing to Happen to *Star Wars* in 20 Years. *Io9*. <http://io9.gizmodo.com/how-clone-wars-ahsoka-tano-made-the-star-wars-franchis-1537984315>.
- Dees, Richard H. 2005. 'Moral Ambiguity in a Black-and-white Universe. *Star Wars and Philosophy: More Powerful Than You Can Possibly Imagine*, Kevin S. Decker y Jason T. Eberl eds. Open Court Publishing, 39-53.
- Flotmann, Christina. 2015. Political Rhetoric as a Structural and Ideological Instrument in *Star Wars* and *Harry Potter*. *Politics in Fantasy Media: Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games*, Gerold Sedlmayr & Nicole Waller eds. McFarland, 137-49.
- Girouard, Mark. 1981. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. Yale UP.
- Gunderman, Dan. 21 mayo 2017. We Examine the Potential Reasons Obi-Wan Kenobi Failed to Kill Off Darth Vader in *Revenge of the Sith*. *New York Daily News*. <http://www.nydailynews.com/entertainment/movies/reasons-obi-wan-failed-kill-vader-revenge-sith-article-1.3173735>.
- Henthorne, Tom. 2004. Boys to Men: Medievalism and Masculinity in *Star Wars* and *E. T.: The Extra Terrestrial*. *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*, Martha W. Driver & Sid Ray eds. McFarland, 73-89.
- Jedi Code (Canon version). Sin fecha. *Wookieepedia*. http://starwars.wikia.com/wiki/Jedi_Code.
- Kaufman, Roger. 2002. High Camp in a Galaxy Far Away. *The Gay & Lesbian Review Worldwide* 9.5: 33.

- Lawrence, John Shelton. 2006. Joseph Campbell, George Lucas, and the Monomyth. *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*, Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence eds. Peter Lang, 21-33.
- Lubow, Arthur. 1977. A Space *Iliad*: The *Star Wars* I. *Film Comment* 13.4: 20-21, 64.
- Luceno, James. 2006. *Dark Lord: The Rise of Darth Vader*. Ballantine Books. [*Star Wars: Darth Vader: El Señor Oscuro*, Alberto Santos Editor, 2006].
- Lyden, John. 2007. Apocalyptic Determinism and *Star Wars*. *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*, Carl Silvio & Tony M. Vinci eds. McFarland, 34-52.
- McDonald, Paul F. 2013. *The Star Wars Heresies: Interpreting the Themes, Symbols and Philosophies of Episodes I, II and III*. McFarland.
- McDowell, John C. 2010. 'Wars Not Make One Great': Redeeming the *Star Wars* Mythos from Redemptive Violence without Amusing Ourselves to Death. *Journal of Religion and Popular Culture* 22.1: 1-29.
- Reynolds, Brian. 2012. *Gateway to Heaven: Marian Doctrine and Devotion Image and Typology in the Patristic and Medieval Periods, Vol. 1: Doctrine and Devotion*. New City Press.
- Rinzler, J.W. 2005. *The Making of Star Wars: Revenge of the Sith*. Del Rey.
- Scott, Walter. 1834. *Miscellaneous Prose Works, Vol. VI*. Robert Cadell. <https://archive.org/details/miscellaneouspr36scotgoog>.
- Simpson, Philip L. 2006. Thawing the Ice Princess. *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*, Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence eds. Peter Lang, 115-130.
- Shootingnova. 21 mayo 2014. Misconceptions: Obi-Wan vs. Anakin. *Comicvine*. <https://comicvine.gamespot.com/profile/shootingnova/blog/battle-misconceptions-obi-wan-vs-anakin/96986/>.
- Stover, Matthew. 2005. *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*. Arrow.
- Tepper, Mitchell & Annette F. Owens. 2007. *Sexual Health*. Praeger.
- The Jedi Federation Knighthood Code of Conduct. Sin fecha. *Jedi Federation*. <http://www.jedifederation.org/images/Knighthood/Knighthood-Code-of-Conduct.pdf>.
- The Journey to Knighthood. Sin fecha. *Jedi Federation*. <http://www.jedifederation.org/index.php/about-us/knighthood>.
- The Primitive Rule of the Templars. Sin fecha. *Projet Beaucéant*. <http://www.templiers.org/regle1-eng.php>.
- Tobia, Anthony *et al.* 2015. Darth Vulcan? In Support of Anakin Skywalker Suffering from Borderline Personality Disorder. *Psychiatry Research* 229.1-2: 625-26.
- Vinci, Tony M. 2007. The Otoño of the Rebellion, or Defiant and Obedient Heroes in a Galaxy Far, Far Away: Individualism and Intertextuality in the *Star Wars* Trilogies. *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*, Carl Silvio y Tony M. Vinci eds. McFarland, 11-33.
- Wetmore, Kevin J. jr. 2000. The Tao of *Star Wars*, or, Cultural Appropriation in a Galaxy Far, Far Away. *Studies in Popular Culture* 23.1: 91-106.
- Wilson, Veronica A. 2007. Seduced by the Dark Side of the Force: Gender, Sexuality, and Moral Agency in George Lucas's *Star Wars* Universe. *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*, Carl Silvio y Tony M. Vinci eds. McFarland, 2007. 134-52.
- Windham, Ryder. 2007. *The Rise and Fall of Darth Vader*. Scholastic.
- _____. 2005. *Star Wars: The Ultimate Visual Guide*. Dark Horse.

Capítulo 12. El monstruo antipatriarcal como (anti)héroe según Richard K. Morgan

Buscando masculinidades alternativas en la ciencia ficción

Aunque *Black Man* (2007), de Richard K. Morgan (conocida como *Thirteen* en los Estados Unidos por razones de corrección política) es menos popular que sus otras novelas de ciencia ficción, tal como la trilogía sobre Takeshi Kovacs (*Altered Carbon* [*Carbono modificado*, 2002], *Broken Angels* [*Ángeles Rotos*, 2003] y *Woken Furies* [*Furias desatadas*, 2005]) o *Market Forces* [*Leyes de mercado*, 2004]), merece atención particularmente por su aún poco común posicionamiento antipatriarcal.¹ Como señala Lewis, es «dudoso» que Morgan sea nominado alguna vez al Premio James Tiptree (hoy Otherwise) por sus novelas «tenazmente masculinas»;² sin embargo, como él mismo añade, Morgan es uno de los pocos escritores masculinos que valora indefectiblemente cómo «la concepción de la justicia social está ligada a [la] concepción del género». De hecho, el Premio Tiptree decía honrar la ciencia ficción y la fantasía «que expande o explora nuestra comprensión del género» y prometía considerar no solo el trabajo «imaginativo y que invita a la reflexión», sino también los textos «tal vez incluso exasperantes».³ *Black Man*, la novela de la que Morgan está más orgulloso, podría ser juzgada como «exasperante» desde un punto de vista estrictamente feminista.⁴ Sin embargo, plantea cuestiones de género que son clave sobre la construcción de la masculinidad contemporánea.

Hay abundantes análisis en los estudios de la ciencia ficción sobre las mujeres y el feminismo, pero la exploración de la masculinidad sigue siendo escasa.⁵ Esto se debe no solo al impacto relativamente bajo de los estudios sobre las masculinidades en general, sino también a la falta de atención prestada dentro de los estudios de género, supuestamente más inclusivos, a los escritores masculinos como hombres y como generadores de personajes masculinos. En el indispensable volumen *Decoding Gender in Science Fiction* (2002), Brian Attebery subraya que «una vez que las mujeres

¹ *Black Man* recibió el premio Arthur C. Clarke en 2008. Morgan ya había recibido el premio Philip K. Dick en 2003 por *Altered Carbon* y el premio John W. Campbell Memorial Award en 2005 por *Market Forces*. Sobre la trilogía en torno a Takeshi Kovacs, véanse Schwetman, Frelik y Hamdan.

² En la trilogía fantástica de Morgan *A Land Fit for Heroes* (*Tierra de héroes*) que comprende *The Steel Remains* (*Solo el acero* 2008), *The Cold Commands* (*El gélido mando* 2011) y *The Dark Defiles* (*La impía oscuridad* 2014), el héroe, Ringil Eskiath, es gay. Por ello es condenado al ostracismo por su familia y casi ejecutado. Sin embargo, también es un personaje violento capaz de matar incluso a niños.

³ Consúltese el sitio web del antiguo premio Tiptree, hoy Otherwise (<https://otherwiseaward.org/>).

⁴ Morgan ha declarado en correspondencia por correo electrónico con la autora, en abril de 2015, y en entrevista en septiembre de 2016, que esta es la novela de la que está más orgulloso. Recuerdo la advertencia de Justine Larbalestier: «El premio sirve para mostrar también que el feminismo no es un monolito, como tampoco lo es la ciencia ficción, que hay muchas feministas y feminismos» (220).

⁵ *Masculinity in Fiction and Film* (2006) de Baker considera algunas novelas de ciencia ficción: *Gladiator-at-Law* (1955) de Pohl y Kornbluth y *Starship Troopers* (*Tropas del Espacio* 1959) de Robert Heinlein.

comienzan a demostrar su existencia independiente, los hombres también adquieren género» (7). Sin embargo, su propio análisis sobre la masculinidad en la ciencia ficción se reduce a unas pocas páginas (7-8) y a examinar el trabajo de solo «unos pocos escritores masculinos influenciados por el feminismo» (114), los tres queer: Samuel R. Delany, John Varley y Geoff Ryman. Attebery olvida a quienes escriben ciencia ficción desde posiciones profeministas (y heterosexuales), como Kim Stanley Robinson o el ya fallecido Iain M. Banks.

El uso de metodologías feministas separadas (incluso separatistas) que aíslan el estudio del género en la obra de las escritoras de ciencia ficción del de sus pares masculinos puede haber sido una estrategia necesaria. Sin embargo, las corrientes feministas que estudian la ciencia ficción a menudo pasan por alto el impacto del feminismo en la escritura de los hombres, desde la corrección política hipócrita hasta el compromiso sincero. En *The Secret Feminist Cabal* (2009), Helen Merrick proclama la necesidad de «mirar más allá del género solamente» poniendo en primer plano los «progresos radicales y emocionantes» en «la teoría crítica sobre la raza, la teoría queer y los estudios de la ciencia feminista» (281). Sin embargo, como muestra la novela de Morgan *Black Man*, todavía hay mucho que explorar en la ciencia ficción con respecto al género en relación con los hombres (de cualquier identidad) y la masculinidad. Los escritores masculinos de ciencia ficción y sus personajes masculinos no son inmunes a la influencia de los debates en torno al género. Como mujer feminista que trabaja en los Estudios Críticos de los Hombres y de las Masculinidades, creo que necesitamos pasar de una metodología crítica negativa centrada en denunciar ejemplos tóxicos de sexismo (todavía demasiado extendidos, incluso en ciencia ficción) a un modelo más positivo y constructivo. Este debería animar a los escritores masculinos a producir no solo menos personajes femeninos sexualizados, sino también más personajes masculinos antipatriarcales.

La mía no es de ninguna manera una posición obvia dentro del enmarañado campo de los Estudios de las Masculinidades. Desde sus inicios en la década de 1980 inspirados en posiciones profeministas, el avance de este área del conocimiento se ha complicado por su falta de una agenda política clara. Se ha dedicado mucha energía, y presumiblemente se seguirá dedicando, al molesto problema de cómo definir la masculinidad hegemónica, un concepto clave desarrollado por Raewyn Connell para explicar cómo el patriarcado se reproduce. Connell distingue entre «masculinidades cómplices» con las dominantes y hegemónicas, y «masculinidades subordinadas y marginadas» (181), etiquetas inestables que generan controversia.

En mi opinión, a medida que se empoderan las llamadas masculinidades subordinadas (no blancas, homosexuales, maduras, etc.) y las mujeres, el patriarcado se revela menos condicionado por el género y más por la dominación económica y política, de ahí la presencia en el pasado reciente de hombres birraciales como Barack Obama y de mujeres como Angela Merkel en sus filas. El objetivo feminista más deseable, por consiguiente, no debería ser la abolición del patriarcado solo por parte de las mujeres, sino asegurar la colaboración de los hombres progresistas en la construcción de un orden social igualitario que evite la jerarquía, la discriminación, la violencia y, sobre todo, el sentido del derecho al poder. Sin embargo, la frecuente confusión entre patriarcado y masculinidad (que no tiene por qué ser patriarcal) a menudo resulta en la exclusión de

los debates de género de los hombres que se presentan a sí mismos como antipatriarcales, e incluso como feministas.⁶

Este es, sin duda, el principal problema que aqueja a la búsqueda de personajes masculinos antipatriarcales, antihegemónicos y alternativos en la ficción: los hombres no los crean para alterar sustancialmente la forma en que opera la masculinidad en la actualidad sino como casos aislados. Las escritoras feministas de la Segunda Ola, por el contrario, se propusieron producir una literatura para el cambio dirigida a las mujeres a partir de la década de 1960. Cuando estos pocos personajes masculinos alternativos se encuentran en la ficción masculina, son o bien una creación accidental o bien el producto de una política de género difusa. Por lo tanto, soy plenamente consciente de que al analizar *Black Man* desde una perspectiva feminista positiva puedo estar adoptando una postura crítica ingenua, ya que ciertamente albergo las mismas dudas que el crítico Jacob Schmidt: ¿es esta novela «un libro altamente sexista, un libro sobre el sexismo, o ambos?» Sus muchas ambigüedades hacen que sea difícil juzgar dónde ubicarla en este espectro.

Con todo, hay que afrontar el reto de determinar la naturaleza contradictoria de este controvertido libro y de la resbaladiza política de género de su autor, empezando por el énfasis de Morgan en la violencia. Al comentar el disgusto de algunos lectores con las escenas brutales de *Altered Carbon*, Morgan declara que «la violencia debería ser repugnante. No tengo tiempo para el enfoque aséptico que se encuentra en tanta literatura y cine contemporáneos» (en Bullock en línea). Sus protagonistas masculinos ultraviolentos son antihéroes monstruosos, incluido Chris Faulkner en *Market Forces*, un ejecutivo que sobresale en los duelos de carretera que se libran para ascender en la escalera corporativa. Más elocuentes que Faulkner, Takeshi Kovacs y Carl Marsalis, el protagonista de *Black Man*, son profesionales de la violencia genéticamente modificados que son lo suficientemente conscientes de su naturaleza como para criticar su propia monstruosidad masculina. La narración en primera persona de Kovacs incluye muchos comentarios sobre sus psicopatologías, mientras que Marsalis, cansado de su vida de paria social, se dice a sí mismo: «Ya no quiero ser esto» (25, énfasis original). Este autodesprecio expresa una posición antipatriarcal paradójicamente resaltada por las crudas escenas violentas de Morgan.

Es necesario dar una visión general de la trama, ya que *Black Man* es relativamente desconocida (y carece de traducción al castellano). Inspirada en el legado de *Frankenstein* (1818, 1831) y de su descendiente, la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, la novela de Morgan está moldeada por el clásico debate entre naturaleza y crianza, con prevalencia de la segunda. Carl Marsalis, de 41 años, es un producto de Osprey, un proyecto de ingeniería genética militar británico iniciado a finales de la década de 2020 para crear super-soldados; proyectos similares fueron llevados a cabo por Estados Unidos (Proyecto Lawman) y Francia. Los «treces», conocidos peyorativamente como «twists» (o marañas), reciben su denominación del número del área del cerebro que inhibe la agresividad; estos hombres carecen de inhibiciones con respecto a la violencia y el miedo, y son por ello herramientas valiosas en las guerras internacionales de la década de 2080, que tienen como fin pacificar los muchos puntos

⁶ El volumen *Alternative Masculinities for a Changing World* (2014) sostiene que el camino a seguir en la lucha antipatriarcal pasa por la búsqueda de modelos positivos en la ficción. Los editores aclaran que una masculinidad alternativa no debe ser entendida como un «modelo ideal (hijo)» sino como un «proceso transformador a lo largo del tiempo» (Carabí y Armengol 12). Mi contribución a este volumen analiza la presentación contradictoria que Orson Scott Card ofrece de su héroe Ender Wiggins como un hombre atípico, en lugar de alternativo.

calientes de la Tierra. Entre 2089 y 2094, sin embargo, los treces son desplegados en áreas urbanas problemáticas del mundo occidental y, al considerar esta tarea inapropiada por no ser militar, dejan de obedecer órdenes. Pronto estallan disturbios en todo el mundo mientras la población exige medidas legales represivas contra los supersoldados, a los que temen y odian.

En 2091 el *Informe Jacobsen* encargado por la ONU concluye que los treces son demasiado peligrosos, lo que resulta en la suspensión de sus derechos como seres humanos. De este modo, los treces pasan a ser de «héroes encubiertos a monstruos públicamente denigrados en menos de cinco años» (BM 553). Acto seguido, se les ofrece la posibilidad de elegir entre el internamiento en los «tracts» (que son campos de concentración) o la emigración a la colonia marciana, dirigida por COLIN (Western National Colonial Initiative) desde 2082. Carl elige Marte, descubriendo, como la mayoría de los treces migrantes, que sus duras condiciones no ofrecen ninguna esperanza de libertad. Después de un regreso lleno de incidentes a la Tierra, se las arregla para convertirse en un «agente de licencias genéticas» (20) que trabaja por cuenta propia para la UNGLA, una rama de la ONU encargada de controlar a los treces restantes (muchos de ellos se suicidan). El trabajo de Carl como cazarrecompensas genera una «topografía cambiante de antipatía» (11) a su alrededor: él es odiado por los humanos comunes y también por sus treces compañeros, que lo consideran un traidor.

En la sociedad utópica de 2107 que Morgan imagina, «Globalmente, las cosas están mejorando» (430), indica Marsalis, bajo el liderazgo mundial pacífico de China. Se da a entender que esta cuasi utopía ha sido el resultado de la ruptura de los Estados Unidos en la década de 2070 en tres naciones independientes: la Unión del noreste, los Estados de la Cuenca del Pacífico occidental y la República Confederada de Jesusland, en el centro-sur (etiqueta inspirada por el famoso meme de G. Webb de 2004). La escisión es provocada por la «escoria idiota, odiosa y temerosa» de la sociedad estadounidense (255), encarnada sobre todo por los fundamentalistas racistas y religiosos de la República. Carl colabora en la caza de treces retornados ilegalmente de Marte, ya que la ola de asesinatos que han desatado amenaza con causar el pánico. Sin embargo, lo que realmente está en juego es un último intento desesperado por parte de un sistema corporativo/político estadounidense corrupto de contrarrestar la presencia emergente de los chinos en el hostil entorno marciano. Mientras que la UNGLA lucha contra la experimentación genética ilegal para producir colonos resistentes y adecuados en los «laboratorios negros» occidentales (93), los chinos continúan en secreto sus experimentos sin tener en cuenta los derechos humanos de sus sujetos.

Carl lucha constantemente por demostrar que, más allá de su manipulación genética original, su entrenamiento militar desde los siete años y su «adaptación biológica sistémica al entorno de Marte» (212), es un ser humano único como cualquier otro «caraganado» (*cudlip*), que es como los treces llaman a los humanos sin modificar. Diseñado como un sociópata implacable incapaz de empatía humana, la inteligencia poco común de Carl y su profunda consciencia de sí mismo pueden provocar, si no simpatía, al menos algún aprecio básico por parte de los lectores. Además, la caracterización de Carl no solo como un hombre negro (según el título británico original) sino también como un monstruo coloca al (anti)héroe de Morgan en el centro de los debates en curso sobre la raza, complicados por la propia identidad del inglés Morgan, que es blanco.

La postura antipatriarcal del autor es sólida, pero queda igualmente claro que Morgan carece de una agenda que exija que Carl se convierta, como desean otros treces, en el líder capaz de enseñar a los seres humanos «lo que realmente significa la libertad» (626). Los treces son de hecho los hombres prehistóricos que se constituyeron

como los machos jerárquicos que construyeron el patriarcado. Al recuperar sus genes de la prehistoria, los hombres patriarcales gobernantes modernos buscan deshacer la supuesta emasculación (o feminización) de los hombres occidentales de finales del siglo XXI. Carl entiende perfectamente lo destructivos que son los hombres patriarcales, pero Morgan limita su potencial antihegemónico dado que es demasiado individualista como para convertirse en una alternativa estimulante y un líder justiciero. Las limitaciones del género dentro de las cuales opera la novela de Morgan como un *thriller* de ciencia ficción limitan el papel de Carl al de un vengador bárbaro; se trata de una estrategia conveniente mediante la cual Morgan evita llevar a su (anti)héroe a una arena política compleja en la que simplemente el autor no quiere entrar. El final abierto sugiere que, si bien Morgan dudó en sacrificar a su héroe potencialmente revolucionario, finalmente no vio la necesidad de transformar a este hombre atípico en un modelo a seguir verdaderamente alternativo.

Genética y género: el «hombre» y los límites de la naturaleza

La peculiar visión que Morgan ofrece de la antigüedad pre-patriarcal recuerda las obras clásicas de Sigmund Freud *Tótem y tabú* (1913) y *El malestar de la civilización* (1929). Según argumenta Freud, quien desobedece los tabúes «se convierte en tabú él mismo» y debe ser rechazado, ya que su ejemplo «contagioso» fomenta la «imitación» (TT 32). Aquellos que tienen el derecho público de romper tabúes, como los verdugos o los super-soldados genéticamente mejorados de Morgan, provocan una mezcla de asombro y odio. Los individuos que imponen las restricciones contra ellos se vuelven neuróticos porque, inconscientemente, desean violar los tabúes, como los hombres patriarcales que fabrican los treces. En *El malestar de la civilización*, un Freud pesimista afirma que «la tendencia a la agresión es una disposición innata, independiente e instintiva en el hombre» (102). Dado que mantener la civilización contra la atracción de los impulsos violentos instintivos implica un sacrificio constante, el hombre moderno, un término que Freud usa como genérico para todos los humano, envidia al hombre primitivo feliz, que «no conocía ninguna restricción de sus instintos» (91). Morgan, no obstante, nos lleva a pensar en el uso que hace Freud del término «hombre» como un término específico de género. Los treces «primitivos» son individuos supuestamente mejor adaptados que sus pares masculinos del siglo XXII, tal vez porque no son humanos. Carl, sin embargo, se siente derrotado por el éxito de los hombres patriarcales de hace 20.000 años: «La cooperación grupal y la reverencia ante un matón con barba funcionaban mejor que estar [hoy] solo como trece» (454).

A pesar de llegar a esta lúcida conclusión sobre las razones por las que triunfó el patriarcado y a pesar de saber, por lo tanto, que el individualismo extremo de los treces es contraproducente, Carl es incapaz de formar una alianza con ninguno de los personajes secundarios que lo rodean. Paradójicamente, este puede ser un rasgo que Morgan respalda, independientemente de las posibles contradicciones y ambigüedades que este aislamiento genera en su novela. Carl se siente obligado a reconsiderar su identidad masculina debido a su contacto con otros personajes, pero finalmente descarta a todos sus posibles aliados antipatriarcales debido a su incapacidad fundamental de trascender su propio individualismo. Entre estos personajes destacan tres: la compañera detective de Carl en COLIN, Sevgi Ertekin, que es también su amante; la trece Carmen Ren, y el compañero profesional y amigo de Sevgi, Tom Norton.

Sevgi, una neoyorquina turco-musulmana y antigua miembro del Departamento de Policía de Nueva York, había estado involucrada en una trágica relación con su compañero policía Ethan Conrad, un trece huido de la justicia sin que ella lo supiera.

Cuando Ethan es eliminado, Sevgi es obligada a abortar su feto de seis meses. El amor de Sevgi por Ethan es la razón por la que ella «humaniza a Carl», dándole con su apoyo «algo que él teme perder» (Clarke). Lamentablemente, aunque Sevgi es un personaje sólido, solo existe «en última instancia al servicio de la caracterización de Carl» (Nussbaum «Further» en línea). Su frío romance revela la limitada empatía de Marsalis y acaba cuando, frustrada, Sevgi comprende que él no puede entender lo que ha sufrido como mujer. A pesar de su respeto y admiración por Sevgi, Carl finalmente convierte su muerte accidental en una excusa para su furia vengativa, revelando las limitaciones de Morgan tanto respecto a su agenda antipatriarcal como a sus personajes femeninos. Para Morgan, la función de Sevgi es demostrar que «la violencia machista, independientemente de la intención, casi invariablemente crea daños colaterales femeninos» (en Martín 8). Esta postura, desafortunadamente, disminuye su potencial para ser una gran aliada antipatriarcal de Carl, a pesar de su experiencia común como víctimas de discriminación.

Carmen Ren tampoco está bien desarrollada porque «a Morgan no se le ocurre ninguna idea persuasiva de cómo sería una trece mujer» (Nussbaum «Further» en línea). Variante china ilegal de los treces, Ren dinamita la creencia de Carl de que los treces son «la esencia de la masculinidad» (Clarke). Sin embargo, no queda claro qué aporta Carmen a la representación de la feminidad en la ciencia ficción dada su belleza euroasiática estereotipada, su uso pragmático de la sexualidad y su destreza física en el combate. Ren es en el peor de los casos una encarnación más de la popular heroína guerrera de los videojuegos y las películas de acción. Su función específica en *Black Man*, no obstante, es proporcionar una explicación pseudo-feminista al fracaso del Proyecto Lawman: «¿Se te ha ocurrido», bromea con Carl, «que tal vez meter las tendencias violentas masculinas ampliadas genéticamente en un chasis masculino mejorado genéticamente es sobrecargar un poco al burro?» (542). Sin estar convencido, Carl ve una extraña esperanza posthumana en el anuncio de Carmen de que está embarazada, sea de su amante trece o de su amante humano. Cometiendo el clásico error de Victor Frankenstein, los fabricantes de los treces olvidan la vasectomía, lo que lleva al *Informe Jacobsen* a imponer la castración química. Del mismo modo, aunque tanto sus fabricantes como el autor podrían haber evitado fácilmente el embarazo de Ren, el cliché de la novia monstruosa resurge con ella, reduciendo la alternativa más potente a la monstruosa masculinidad de Carl (y su mejor aliado potencial) a un mero útero funcional.

Carl es inferior como hombre no solo al difunto novio de Sevgi, Ethan, sino también, más explícitamente, al muy bien equilibrado Tom Norton. Mientras que los villanos (el hermano de Tom, Jeff, y su jefe común, Joaquín Ortiz) son hombres que anhelan el poder para demostrar su hombría patriarcal, Tom, como afirma Sevgi, no tiene «nada que demostrar» (157). Carl concede que Tom está muy cerca de ser el ciudadano perfecto y, viéndolo en la televisión manejando hábilmente la crisis de poder causada por la derrota final de los villanos, comprende que Tom es «el héroe reacio finalmente llamado a las armas» (594). El comportamiento de Tom, sin embargo, no siempre es heroico: literalmente mira hacia otro lado cuando Carl tortura a Jeff y ejecuta a Ortiz. El final abierto nos impide saber si Tom se convertirá en el reemplazo patriarcal de los villanos cleptocráticos o en el aliado masculino antipatriarcal de Carl, ambigüedad que «podría ser la declaración final de *Black Man* sobre la hombría y su cambiante definición» (Nussbaum «Further» en línea). Esta situación se complica aún más por el contraste entre la racialización de Carl y los «rasgos caucásicos bronceados de futuro candidato presidencial» y los «ojos azul pálido» del estadounidense Tom (50). Siendo blanco, Norton tiene más posibilidades que Carl de alterar el equilibrio del poder patriarcal, pero

también de mantenerlo. La conclusión abierta de la novela, señal de la falta de una agenda clara para la resistencia antipatriarcal por parte de Morgan, deja tan varado en tierra de nadie a Norton como a Marsalis.

Esta aparente reticencia a comprometerse con una agenda particular contrasta con el buen conocimiento de Morgan de los debates actuales en torno a la masculinidad, a los que contribuye con el concepto de virilicidio. Morgan cita como su principal inspiración *Stiffed: The Betrayal of the American Man* (2000) de Susan Faludi, una estimación sincera pero problemática de la masculinidad estadounidense de finales de siglo XX. Su investigación convenció a Faludi de que la crisis que afectaba a los hombres estadounidenses no era causada únicamente «por algo que los hombres estaban haciendo» (7, énfasis original), sino también por lo que se les estaba haciendo y que hace que los hombres reaccionen de manera (auto)destructiva. Faludi, que nunca menciona el patriarcado, no reconoce que los hombres son victimarios y víctimas, y que la raíz de su crisis puede ser su incapacidad de adaptarse a las nuevas condiciones exigidas por el feminismo y las mujeres.

Morgan, por el contrario, ofrece una crítica mucho más directa del fracaso de los hombres para hacer frente al cambio histórico. El virilicidio es un concepto inspirado, aclara Morgan, por su comprensión de «cuán profundamente inadecuada es la mentalidad masculina básica para la modernidad pacífica» (en Jared en línea). Las chicas menos privilegiadas, según señala, se las apañan razonablemente bien a la hora de salir adelante por sus propios medios (sin que, añadido, sean necesariamente conscientes del feminismo). En contraste, opina Morgan, la necesidad de alcanzar «la hipermasculinidad desfigura a las comunidades de inmigrantes y a las clases sociales con bajos niveles de educación o éxito social», situación que las «grandes religiones patriarcales» aprovechan para ganar adeptos (en Jared). Desde el punto de vista de Morgan, los hombres incapaces de aceptar los nuevos tiempos cada vez menos violentos, reaccionan violentamente a su supuesta privación de derechos en un vano intento de remasculinizarse. Esta violencia a menudo autoinducida, que implica altas tasas de suicidio y adicciones letales, es lo que Morgan llama virilicidio.

El virilicidio es una noción ambigua: puede leerse desde una posición pro-masculinista como un resultado lamentable de la victimización feminista de los hombres o, desde una postura opuesta, como el resultado patético de la incapacidad de los hombres para luchar por el cambio que los libre del patriarcado. Como señala Schmidt, Morgan es «lo suficientemente inteligente como para presentar todas las declaraciones antropológicas como posiciones de sus personajes (...) y no como verdades absolutas». Siguiendo esta táctica, Morgan carga al personaje (y villano) secundario Jeff Norton, hermano de Tom, con el discurso neomasculinista sobre el virilicidio que justifica la creación de los treces. Morgan, aunque británico, sitúa el debate sobre esta figura en los EUA previos a la secesión de 2070, muy parecidos a su versión actual. Jeff, un ejecutivo corporativo reciclado como jefe de una ONG dedicada a ayudar a los refugiados de los laboratorios clandestinos asiáticos, parece ser un hombre liberal. Sin embargo, encarna tanto en privado como en público la hipócrita masculinidad patriarcal atacada en *Black Man*. Desde el punto de vista de Jeff, en los Estados Unidos anteriores a la Secesión, la masculinidad estaba «pasando de moda» bajo una «ola de avances de la sociedad feminizada» (100). Jeff concede que «el jurado académico todavía está deliberando sobre el virilicidio» (100), pero no tiene ninguna duda de que el hecho de que los machos alfa estuvieran «sacrificándose a sí mismos con drogas suicidas y supervirilidades que sus corazones no podían soportar» (100), justo cuando enemigos implacables que exudaban «odio por todo lo que representamos» (101) amenazaban la civilización occidental, fue catastrófico. Los robots, demasiado caros y vulnerables, eran

inútiles como solución militar y reemplazo de los machos alfa perdidos. El Proyecto Lawman ofrecía, por el contrario, una solución barata y eficiente. Nadie preguntó quiénes eran los super-soldados surgidos del proyecto: «Lo que cuenta es que estos tipos son soldados estadounidenses, están luchando por nosotros y, al fin, están ganando la batalla» (103).

La aparición de los treces conecta con la lectura de Leo Braudy del terrorismo islámico radical como un «combate entre una sociedad guerrera ‘pura’ (masculina) y la sociedad comercial ‘impura’ (y femenina)» (547) de Occidente. Braudy ve el atractivo del hipermasculino «mito del guerrero», encarnado en la visión de Jeff de los treces, pero advierte que el «esfuerzo por renovar los rasgos positivos del guerrero (honor, integridad, autosacrificio, camaradería, apertura) mientras se purgan los negativos» todavía está «construido sobre una masculinidad y feminidad polarizadas» (522). En manos de Morgan, este discurso va aún más lejos, ya que el sueño patriarcal de una remasculinización exitosa por delegación genera, literalmente, monstruos. También es un discurso extremadamente contradictorio, ya que si bien expone las inseguridades de hombres patriarcales como Jeff (y Ortiz), también atribuye el nuevo orden mundial pacífico a la derrota de las fuerzas del odio, en palabras de Jeff, gracias a los treces. Morgan (y Carl) ven las debilidades de los hombres patriarcales, insinuando que, si hombres como Jeff estuvieran más seguros de sí mismos, no habría necesidad de monstruos. La hipervirilidad paradójicamente idealizada de Carl proviene, por lo tanto, del «sentimiento permanente de inseguridad» (Badinter 133) que aqueja a los hombres que no están a la altura de su propia idea de lo que deberían ser los hombres patriarcales poderosos. Al mismo tiempo, Morgan está demasiado atrapado en su propio mito guerrero para rechazar a Carl como un monstruo, revelando de esta manera algunas de las mismas inseguridades.

Morgan ha estado renovando el mito del guerrero en todas sus novelas, tanto reconociendo los rasgos negativos asociados a la masculinidad violenta como disminuyendo las ansiedades de sus héroes con respecto a la feminidad. A pesar de que no le gustan los héroes «sin aristas» actuales que encuentra «insípidos, dóciles, amistosos con los adolescentes, morales y americanos hasta el extremo» (en Liptak), sus super-soldados Kovacs y Marsalis son héroes «en el sentido de la palabra en los mitos griegos y saga nórdicas, no del tipo de Hollywood» (en Martín 7). Estos hombres son «buenos para tener a tu lado en un aprieto, claro, pero totalmente impredecibles e inmanejables en un contexto más amplio» (en Martín 7). Esta es la razón por la que Carl provoca reacciones tan encontradas, ya que «admiramos su fuerza» pero «aborrecemos sus acciones» (Nussbaum, «Clarke Award» en línea). El trágico destino de Carl como héroe, en palabras de Gil Calvo sobre esta figura, consiste en tener que ser simultáneamente «justo e injusto, un héroe limpio y sucio» (191).

Morgan, sin embargo, resta importancia a los aspectos menos admirables de su monstruo y optimiza sus mejores rasgos, asumiendo que Carl puede superar su condicionamiento genético. Citando entre sus fuentes obras clave en psicología evolutiva y biología —*Nature Vs. Nurture* (2003) de Matt Ridley, *Redesigning Humans* (2002) de Gregory Stock, *Small World* (2002) de Mark Buchanan y, más directamente, *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature* (2002) de Steven Pinker—, Morgan explica que en *Black Man* imaginó una sociedad diferente a la nuestra en la que la genética tiene la carga exclusiva de explicar el comportamiento.⁷ En otra de sus contradictorias decisiones autorales, defiende la idea, encarnada por Carl, de que «no estás hecho por

⁷ Los agradecimientos en *Black Man* (629-630) incluyen una lista.

tus genes, pero tus genes te darán las predisposiciones, y el entorno las marcará de una forma u otra» (en Jones). Esta posición aparentemente moderada sigue siendo potencialmente peligrosa, ya que presenta nuestra composición genética como el principal obstáculo para el cambio social: los tradicionalistas siempre pueden afirmar que no podemos alterar la naturaleza humana. No niega, en todo caso, la posibilidad de una alternativa.

Morgan insinúa que los treces originales derrotados en tiempos primitivos podrían haber llevado a una sociedad menos autoritaria, al parecer apoyando la idea de que, dado que la evolución darwiniana no es teleológica, «el hombre tal como es ahora podría haber sido mejor» (Mansfield 87). Mansfield rechaza tanto la psicología social como la biología evolutiva porque «no consideran el fenómeno de la asertividad varonil» (x), conectado en su opinión con la exigencia de justicia, un tema en el que la filosofía subyacente de Morgan se estanca. Carl es varonil y asertivo, pero no está interesado en exigir justicia para sí mismo, los treces o la sociedad debido a su individualismo profundamente arraigado y su empatía limitada. Mansfield duda de si en el caso de que la ciencia produjera «un hombre artificial como el monstruo de Frankenstein» la virilidad podría batirse en retirada «hacia la debilidad» o «avanzar como una loca» (87), y esta es una duda que *Black Man* no resuelve.

Esta indecisión sobre el potencial de Carl no impide que Morgan tenga claro qué es lo que hace que su monstruo sea un tipo de hombre superior: su capacidad para superar sus rasgos de personalidad (inducidos genéticamente). La mejor cualidad del (anti)héroe de Morgan es que, como demuestra Carl, incluso un hombre creado específicamente para la violencia puede desarrollar una conciencia moral y aprender a controlar su capacidad de hacer daño. Carl aprende esta lección crucial de dos maestros: una mujer fantasmal y otra trece. Elena Aguirre se materializa a bordo del *Felipe Souza*, en tránsito desde Marte, cuando la criocápsula de Carl tiene una avería, despertándolo demasiado pronto en el largo viaje. Tratando desesperadamente de reprimir el impulso de sobrevivir consumiendo la carne de la tripulación y los pasajeros, las conversaciones de Carl con Elena, una «compañera subconsciente imaginaria» (330), le permiten controlarse. Años después del horrible viaje, Elena reaparece cada vez que Carl se siente moralmente perdido. La influencia del trece Sutherland también es duradera: entrenador de Carl en tanindo (un arte marcial marciano adaptado a la baja gravedad) y su «sensei» espiritual (331), este hombre le enseña a Carl cómo manejar su ira: «*Si nos gobernamos por cómo hemos sido entrenados (...) entonces no somos más ni mejores que el arma que esperaban hacer de nosotros*» (319, énfasis original).

La lucha de Carl por liberarse de la carga de su composición genética está en desacuerdo con las tendencias dominantes en lo que el sociólogo estadounidense Michael Kimmel ha llamado el «descenso masculinista a lo primitivo» (213). Kimmel rastrea este proceso hasta la década de 1960, cuando se inicia la actual proliferación «del monstruo como bestia hipermasculinista» (213), sobre todo en las películas de género populares de las décadas de 1980 y 1990 de las que desciende la novela de Morgan. En la década de 1960, la «mística masculina», «esa síntesis imposible de sostén de la familia sobrio y responsable, dueño estoico e imperturbable de su destino y héroe de capa y espada» (173), se derrumbó después del desenmascaramiento de la brutalidad patriarcal estadounidense en Vietnam. Los movimientos de liberación masculina de la década de 1980 denunciaron este ideal en obras como *The Masculine Myth* (1981) de Joseph Pleck. Sin embargo, en lugar de generar estilos de masculinidad antipatriarcales más seguros de sí mismos, flexibles y variados, el patriarcado en la década de 1980 generó la reacción antifeminista descrita en *Backlash* (1991) de Susan Faludi. Las nuevas ansiedades, también alimentadas por la cultura posmodernista que,

al desestabilizar la identidad, «simultánea y paradójicamente volvió a cuestionar la relevancia de las diferencias de género» (Aziz 201), dieron lugar a una misoginia y homofobia desenfundadas. La cultura audiovisual norteamericana exportó a todo el mundo el ideal masculinista del tipo duro, transformándolo del «vaquero en el Terminator, (...) [de] un hombre de carne y hueso a una máquina» (Badinter 131). La popularidad de la masculinidad mitopoética difundida por el controvertido volumen *Iron John* (1990) de Robert Bly y la aparición de la biología y la psicología evolutivas completaron la retórica neomasculinista en defensa del lado oscuro «natural» de los hombres. El escandaloso libro de Randy Thornhill y Craig Palmer *A Natural History of Rape* (1999), escrito abiertamente con la intención de prevenir la violencia sexual, en realidad presenta la violación como una respuesta irremediable a un impulso masculino natural y genéticamente condicionado. Morgan niega vehementemente este discurso al hacer que sus hombres neo-primitivos genéticamente modificados mantengan un control total de su violencia, sobre todo la sexual. Como explica Carl, el trece huido al que persigue no está «dañado (...) Simplemente está llevando a cabo un plan de acción, y se siente cómodo con él» (238, énfasis original). Cómodo con su propia habilidad para matar de acuerdo con su propio plan de acción, Carl está disgustado por la violencia injustificada de los hombres patriarcales, especialmente las violaciones relacionadas con la guerra que presenció y que fueron cometidas por soldados humanos.

A diferencia de los hombres patriarcales que usan todo tipo de justificaciones espurias para excusar su violencia, Carl entiende las raíces de su violencia, está dispuesto a reducirla y es capaz de controlarla. Esta predisposición lo caracteriza como una alternativa antipatriarcal válida más allá de su monstruosidad (o, irónicamente, debido a ella). Por otro lado, su desempoderamiento social como hombre monstruoso parece estar conectado no solo con sus aberrantes modificaciones genéticas, sino también con su color de piel, que en última instancia señala su estatus subordinado en el discurso de la novela.

Género y raza: el significado inestable del color de la piel

Si bien los estudios recientes basados en los Estudios Poscoloniales y los Estudios Críticos de la Raza han inspirado el estudio de la raza en la ciencia ficción — por ejemplo, en *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film* (2008) de Adilifu Nama y *Race in American Science Fiction* (2011) de Isaiah Lavender III—, no se ha prestado atención a la raza blanca. El influyente estudio de Richard Dyer, *White* (1996), demuestra que la representación de la raza blanca también debe ser objeto de crítica; no obstante, sigue habiendo mucha renuencia a considerar el trabajo de los escritores blancos como racialmente caracterizado y bastante resistencia contra los personajes de color creados por ellos. Quizás haya buenas razones. Las novelas racistas de ciencia ficción, como *Farnham's Freehold* (1964) de Robert Heinlein, son realmente dolorosas de leer. Representaciones mucho más positivas de la masculinidad negra, como el melancólico androide Spofforth en *Mockingbird* (1980) de Walter Tevis, revelan, además, las dificultades que tienen los escritores blancos para desvincular la piel negra de la masculinidad atípica.

Morgan se enfrenta a un problema similar en *Black Man*. Como observa Elisabeth Anne Leonard,

cuando los escritores de ciencia ficción, blancos o no, incluyen cuestiones raciales en su ficción, entran en un territorio delimitado, por un lado, por lectores que sienten que la obra no va lo suficientemente lejos como para abordar los males sociales de

la cultura en la que escriben, y por el otro, por lectores que piensan que va demasiado lejos. (254)

Parece obvio, sin embargo, que no se gana nada impidiendo que los escritores blancos creen personajes negros. Como subraya Nancy Pickard, autora blanca estadounidense de ficción policíaca, es posible que los escritores blancos «nunca entiendan ‘bien’ la experiencia negra, pero la alternativa, dejar a los negros fuera de nuestros libros por completo, parece (...) una solución infeliz» (en Bailey 130). La escritora británica negra Andrea Levy aconseja a los escritores blancos que están tratando de evitar el racismo que «defiendan su terreno» (en Fischer 131). Esta es la postura del propio Morgan.

Black Man ciertamente obligó a Morgan a luchar, aunque no contra los lectores negros: «las personas que me criticaron por hacer negro a Carl eran casi exclusivamente liberales blancos» (en Martín 4, énfasis original). Destaca una reseña positiva de la escritora negra Nisi Shawl, quien elogió las «magníficas robusteces» de la obra a pesar de las «debilidades momentáneas». En realidad, Shawl también se quejó de que algunos detalles físicos incorrectos le impedían «creer en la negritud [de Carl] a veces». Lo que es más importante, aunque Shawl acepta que «la educación de Marsalis como experimento de laboratorio hace creíble la ausencia de comportamientos culturales propios de la diáspora africana», señala que su aislamiento de su Gran Bretaña natal hace que su caracterización racial sea incompleta. La objeción de Caryl Phillip de que «la responsabilidad de representar a una Gran Bretaña multirracial ha seguido recayendo sobre los hombros de escritores no blancos» (223) se confirma así. Además, aunque estoy de acuerdo con Morgan en que «es colosalmente estúpido empezar a trazar líneas en torno a lo que la gente debe o no debe escribir» (en Martín 3), el hecho es que «las historias de la vida de los negros escritas por blancos» reciben «abundante atención» en comparación con «la anémica atención prestada a las palabras de los propios negros» (García, Young y Pimentel 3).

Morgan defiende su libertad para caracterizar a Carl como no normativo, contra el dictado implícito de que los hombres negros «deben ser emblemas, abanderados, objetos de lecciones didácticas» (en Martín 4). Incluso critica el racismo de sus lectores, ya que aquellos que aceptaron sin problema la violencia de Takeshi Kovacs encontraron ofensivo el comportamiento de Carl; Morgan concluye que la ofensa radica en la piel negra de Carl. Irónicamente, la respuesta de los lectores pasa por alto el hecho de que Kovacs, nacido euroasiático, ocupa cuerpos de diversas etnicidades a lo largo de la trilogía, incluido un afrocaribeño. En cuanto a la defensa de Morgan de la caracterización de Carl como progresista en términos raciales, la simpatía por su libertad de elección puede flaquear en vista de la advertencia de Stuart Hall en su artículo fundacional «New Ethnicities» (1989). El racismo, explica Hall, construye al sujeto negro como «noble salvaje y vengador violento. Y en el desdoblamiento, el miedo y el deseo se duplican el uno al otro y juegan a través de las estructuras de la alteridad, complicando su política» (445). El miedo y el deseo por Carl, presentado en gran medida como «noble salvaje y violento vengador», complican la política identitaria y racial de *Black Man*; además, aviso que mi propia adscripción a la raza blanca me convierte tal vez en cómplice del (posible) racismo encubierto de Morgan.

A pesar de las advertencias de los activistas académicos de que la raza, «al menos como se usa en la mayoría de los debates no científicos, no se refiere a nada que la ciencia reconocería como real» (Appiah 277), vivimos inmersos en «conflictos sociales y políticos que se basan en la raza, o que usan el disfraz de esta» (Janis). Morgan afirma que inicialmente no atribuyó ningún significado particular a la negritud de Carl, pero finalmente se dio cuenta de que su raza era una «metáfora temática integral en toda la

novela», ya que el prejuicio al que se enfrenta Carl «está impulsado exactamente por el mismo tipo de miedo y odio excluyente que impulsa el racismo hoy en día» (en Martín 5). El novio de Sevgi, Ethan Conrad, que también es negro, es parte de esta metáfora. La América dividida de Morgan en 2107 está hostigada por un racismo desenfrenado, particularmente en la atrasada República Confederada, que actúa como una advertencia para los reveses en la lucha contra el racismo que puede traer el futuro. Condenado por las autoridades republicanas de Miami por uno de sus muchos asesinatos sancionados por la ONU, Carl es encarcelado. Y aunque consigue ocultar su identidad como trece su color de piel es suficiente para ganarse muchos enemigos entre la banda dominante en prisión, los Arios. La «actitud imperturbable» de Carl hacia «los viejos vituperios raciales» (129) que recibe, como «*nigger*», se transforma en «ira que despierta lentamente» (129). Su único aliado, un guatemalteco negro, se burla de Carl, de piel más clara y elegante acento británico, como el único prisionero negro que «no parece darse cuenta de qué color de piel tiene» (149). Cuando Carl responde que en Gran Bretaña «hay muchas formas diferentes de ser negro» (149) —el único comentario sobre las relaciones raciales británicas en la novela—, el guatemalteco se burla de él: «entonces eres un puto negro afortunado» (149). Su alianza racial con Carl termina cuando este revela que es un trece, lo que sugiere que su monstruosidad se ubica por encima del color de la piel en la escala de los prejuicios humanos.

Como producto de la tecnociencia militar (británica), el cuerpo de Carl también está moldeado por el discurso médico occidental racista del siglo XIX. Esta rama de la ideología masculinista supremacista blanca construyó «una gramática» para controlar la apariencia física de los cuerpos masculinos negros y «cómo se comporta y se expresa la masculinidad negra» (Saint-Aubin en línea). La obsesión por diferenciar los cuerpos masculinos negros de los blancos llevó paradójicamente a una creciente ansiedad sobre sus similitudes. Esta preocupación aumentó el racismo de los hombres blancos de modo que desde la abolición de la esclavitud los hombres negros han respondido a su falta de poder reafirmando la masculinidad patriarcal. El título del libro de Phillip B. Harper *Are We Not Men?: Masculine Anxiety and the Problem of African-American Identity* (1996) se explica por sí mismo. En contraste, Morgan socava el discurso patriarcal tanto blanco como negro al dotar a Carl de una total despreocupación con respecto a su propia masculinidad. Como Sevgi ve cuando se conocen, su confianza en sí mismo «emanaba de su cuerpo» masculino y «empapaba de su poderosa tranquilidad las estancias en las que entraba» (137). Carl es un hombre que se niega a ser controlado en términos de género o de raza.

El carisma *cool* de Carl tiene raíces culturales transatlánticas asociadas a tensiones raciales fundamentales, que giran en torno a la masculinidad negra aún hoy. Las películas de los subgéneros *Black Power* y *blaxploitation* surgieron en los Estados Unidos de la década de 1970 para expresar «una fantasía de liberación (...) el hombre negro finalmente llegando a la mayoría de edad en la imaginación americana» (Bausch 263). Los hombres afroamericanos, sin embargo, nunca fueron realmente empoderados y permanecen atrapados en una dinámica pernicioso: sus auto-representaciones masculinistas y agresivas, destinadas a «desafiar las construcciones hegemónicas de la raza blanca (...) reescriben y reproducen formas de autoridad patriarcal» (Gray 402) que les son vedadas, generando así una gran frustración.⁸ La activista feminista bell hooks

⁸ Sobre la representación de los hombres negros estadounidenses y la masculinidad, véanse también Majors y Bilson, Ronald Jackson, Cassandra Jackson, Slatton y Spates.

hace por ello un llamamiento a un retorno al *cool* auténtico, definido por la forma en que «los hombres negros se enfrentaron a las dificultades de la vida sin permitir que su espíritu fuera destruido» (138). La autora insiste que «El auténtico *cool*» consistía en «estar intensamente conectado, en ser consciente y capaz de elegir la acción correcta en toda circunstancia» (143); era «potenciador de la vida» (145) y sus iconos eran hombres «que se atrevían a autodefinirse» (138), como Louis Armstrong y B.B. King. Lamentablemente, según ella, el «desprecio» por el legado del *cool* masculino negro anterior a los Derechos Civiles difundido por el masculinista partido Black Power ha dado lugar al «*cool* mortífero» (145) de la cultura actual. Curiosamente, Christopher Breu conecta este *cool* negro original con el auge de la masculinidad blanca dura en la ficción detectivesca (entre 1920 y 1945) como una «fantasía cultural» (1). Breu reconoce el «préstamo secreto de la iconografía de la masculinidad negra» como «vital y violentamente primitiva» (2) que, aunque inicialmente racista, también abrió «un espacio para la producción de masculinidad negra dura» (15), como la de Carl. La descripción de Breu del hombre blanco duro también encaja con el (anti)héroe de Morgan: cada uno de ellos se «caracteriza por tener un exterior duro, parecido a un caparazón, una dureza profiláctica organizada en torno a la rigurosa supresión del afecto y reflejada en sus expresiones distantes y lacónicas y sus acciones instrumentalizadas, aparentemente amorales» (1).⁹

Aunque Carl parece estar desempoderado principalmente debido a sus modificaciones genéticas más que por el color de su piel, este último juega un papel importante en la condena de Morgan contra el racismo y su construcción de una masculinidad atractiva y segura de sí misma. Aunque no está totalmente libre de matices racistas, la decisión de Morgan de proporcionar a Carl el «verdadero *cool*» descrito por bell hooks le da a su (anti)héroe una dignidad inusual. La experiencia de Carl de sufrir una doble discriminación como hombre negro manufacturado, su masculinidad serena, su análisis inteligente de cómo funciona la sociedad patriarcal y su capacidad para controlar su propia rabia lo caracterizan como un héroe, listo para el empoderamiento y la acción política. Sin embargo, como mostraré a continuación, Morgan evita dar el paso final en su representación de Carl porque prefiere en última instancia ofrecer mero entretenimiento en lugar de reflexión.

Género y género: la despolitización del (anti)héroe monstruoso

Como señala Meehan, «la ficción de detectives en que se lleva a cabo la investigación de un asesinato en una megaciudad del futuro» (11) deriva de la novela de Isaac Asimov *The Caves of Steel* (*Las bóvedas de acero*, serializada en 1953, publicada

⁹ La popularidad internacional de la ficción *hard-boiled* estadounidense tiene consecuencias sorprendentes. Morgan confirmó mi intuición de que Carl se inspiró en el elegante actor inglés Idris Elba, famoso gracias a su papel del gángster de Baltimore Russell «Stringer» Bell en la serie de televisión estadounidense *The Wire* (2002-2008). Morgan aclaró, sin embargo, que el «muy poderoso sentido de la fisicalidad» y la «feroz inteligencia focal» que buscaba para Carl también estaban presentes en el papel de Elba como Vaughan Rice en *Ultraviolet* (1998), una miniserie británica de Channel 4 escrita y dirigida por Joe Ahearne (en Martín 5). La masculinidad británica negra ha recibido no obstante escasa atención académica (véase Alexander). Por lo tanto, no es sorprendente que no haya comentarios sobre Elba en *Representing Black Britain: A History of Black and Asian Images on British Television* (2002) de Malik.

en rústica en 1954).¹⁰ La película *Blade Runner* (1982), basada en la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, 1969), ha generado gran interés académico, centrado sobre todo en su atractiva combinación de ciencia ficción y *hard-boiled noir*.¹¹ Con *Altered Carbon* Morgan renovó sin duda esta fusión de géneros para el siglo XXI.

Black Man ha sido llamada un «*thriller* de acción sobre un lobo solitario» (Nussbaum, «The Arthur C. Clarke Award Shortlist») pero también, de manera creativa, «ciencia ficción paramilitar, en un punto en el espectro que va del *thriller* a la ficción de guerra, en algún lugar entre el ciberpunk y la ciencia ficción militar» (Lewis). Morgan admite que «tomó prestado mucho, pero no conscientemente», del estilo *noir*, al opinar que en esencia es «bastante introspectivo» (en Jones en línea). Moore explica que la introspección creció en el período de transición de la novela negra *hard-boiled* (mediados de la década de 1960 a finales de la década de 1970), cambiando «no tanto el impacto sino la sensación producida por la violencia en las narrativas» (113). La principal duda que problematiza la caracterización del introspectivo héroe *noir* de *Black Man*, si aceptamos la etiqueta, es por qué Carl no cambia a pesar de su auto-consciencia (Hartland). Una respuesta es que, aunque las novelas de Morgan, como él mismo explica, «tienden a estar más bien orientadas a los personajes» (en Martín 2), la «trama escandalosamente enrevesada» (Wagner en línea) típica del *thriller* absorbe en esta obra demasiada energía del autor y de los personajes. Hay en *Black Man* una tensión entre la acción constante y la necesidad de los personajes de procesar sus pensamientos e interactuar en conversación, surgida de la necesidad del autor de sobrecargar su *thriller* con más ideas de las que el subgénero puede soportar. No estoy criticando a Morgan por ser un mal escritor de *thrillers*, ya que no lo es, pero sí cuestiono cómo su inflexible adherencia a los principios de este subgénero lo limita a él y a sus personajes, sobre todo a Carl Marsalis, impidiendo que se desarrolle su ideario social y político.

El investigador *hard-boiled* masculino creado por Dashiell Hammett y Raymond Chandler ha sido reescrito como investigadora femenina en las últimas décadas por autoras feministas como Sara Paretsky, Sue Grafton y Marcia Muller (Walton y Jones).¹² Sin embargo, este género sigue siendo esencial para comprender la evolución de la representación de la masculinidad. Cada novedad en la ficción detectivesca delata «una preocupación por investigar al héroe y (...) por la masculinidad de ese mismo héroe» (Gates 5). Mezclando a Freud con un análisis material del contexto que dio forma a la masculinidad posterior a la Segunda Guerra Mundial, Krutnik argumenta que los «*thrillers* duros» de la década de 1940, como *The Blue Dahlia* (*La dalia azul*, 1946), «están marcados por, y buscan reordenar, las complicaciones y cismas en la identidad masculina» (64). El contexto hace al hombre, y en la época de Carl el contexto enfatiza, sobre todo, el uso político del cuerpo masculino. Como argumenta Yvonne Tasker en

¹⁰ Asimov empareja al detective de la policía de Nueva York Lije Baley y al robot R. Daneel Olivaw. El primer análisis académico de la ficción detectivesca de ciencia ficción apareció en la década de 1980 (véanse Baker y Nietzel, y Mead).

¹¹ Para el inmenso legado de *Blade Runner*, véanse Kerman y Brooker. El papel de los guionistas Hampton Fancher y David Peoples aún no ha recibido suficiente atención, a pesar de que la película de Ridley Scott difiere sustancialmente de la novela de Dick.

¹² El enfoque de Moore en *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present* es inclusivo en cuanto al género, teniendo en cuenta una variedad de autoras de ficción detectivesca.

Spectacular Bodies, a partir de la década de 1980, una vez que emergieron estrellas como Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger, el hombre duro quedó vinculado estrechamente con lo que ella llama «musculinidad» (132). La variedad menos musculosa, encarnada por Bruce Willis, tendía a ser presentada como el «tipo listo», especializado en frases ingeniosas (Tasker 77). La propia «musculinidad» de Carl mezcla ambos elementos. Su cuerpo musculoso es fundamental en su caracterización mientras que su personalidad irónica se manifiesta a través de sus muchos comentarios mordaces sobre lo que hace para ganarse la vida. Así, cuando Sevgi le presenta el caso de los treces asesinos sin aclarar qué quiere de él, Carl comenta sin pestañear:

«No soy conocido por mis arreglos florales. Así que voy a ver si me equivoco, ¿de acuerdo? Diría que quieres localizar a alguien. Alguien como yo. Vale, eso es lo que hago. La única parte que no tengo clara es si quieres que lo traiga vivo o no».
«No somos asesinos, señor Marsalis».
«Pues yo sí».

(138)

Todos los (anti)héroes duros presentan, no obstante, el mismo defecto: dado que son hombres solitarios en los márgenes de la sociedad, su capacidad personal para alterar significativamente el equilibrio del poder patriarcal es nula. Los héroes duros tienden a resolver situaciones particulares vinculadas a los crímenes que investigan, contribuyendo en última instancia a mantener el *statu quo* que aborrecen. En *Blade Runner* (1992), el duro detective Rick Deckard quiere principalmente escapar para vivir con la mujer (artificial) que ama. Las acciones heroicas que pueden alterar la sociedad quedan en manos de su oponente, el valiente replicante Roy Batty, quien lidera una revuelta antiesclavista condenada al fracaso. Aun así, los códigos del *thriller* (y la excusa melodramática proporcionada por su condición terminal) obligan a Batty a gastar su menguante energía en vengarse de su creador. Del mismo modo, Carl, que tiene conexiones evidentes con Batty, también elige la venganza en lugar de la acción política cuando Sevgi, en otro giro melodramático, es asesinada por una bala destinada a él. El razonamiento generalmente lúcido de Carl se ve así sobrepasado por los requisitos que le impone la adhesión de Morgan a las convenciones genéricas del *thriller*.

La escena clave en la que las convenciones del *thriller* abrumen el potencial personal y político de Carl es la ejecución de Ortiz. Tom y Carl finalmente se unen para enfrentarse a los villanos principales y, después de que Jeff se mate de un disparo, Ortiz pasa a ser su objetivo. Ortiz trata frenéticamente de protegerse, ofreciendo débiles excusas para justificar sus deplorables actividades como jefe de un laboratorio clandestino para modificar seres humanos genéticamente, pero todo es en vano. Carl lo observa «como si fuera un bicho tras el cristal en un vivero de insectos. *Mira a los humanos. Observa cómo el varón patriarcal justifica sus actos ante sus semejantes y ante sí mismo*» (578, énfasis original). Disgustado, Carl le dice a Ortiz, «hubieras sido un buen trece» (582), y procede a romperle el cuello, con la aquiescencia de Tom Norton. Dado que Norton logra disfrazar la ejecución de Ortiz como consecuencia del atentado anterior de Jeff contra su propia vida, el principal acto de justicia de Carl, por brutal que sea, queda encubierto y permanece secreto. Él no cuestiona esta decisión ya que la alternativa obvia, llevar a Jeff y Ortiz ante la justicia, simplemente no encaja en la trama.

Al concluir su historia, Carl no ha adquirido nuevas ideas más allá de la creencia de que la brutalidad es «un hecho de la vida» (506). Esta conclusión es insuficiente porque Morgan les ha pedido a sus lectores que admiren la inteligencia sobrehumana y la resistencia contra la autoridad arbitraria de Marsalis. Si la principal objeción al potencial de Carl como héroe es su excesiva violencia, hay dos formas de resolver este

dilema: una es afirmar que Carl, al fin y al cabo, causa menos sufrimiento humano directo que hombres patriarcales como Ortiz y Jeff Norton; la otra es la idea de que, dado que Carl usa la violencia profesionalmente, un cambio de profesión lo convertiría literalmente en un hombre diferente. Convertirse en un héroe cívico en busca de justicia en lugar de venganza, en compañía de Tom Norton (y de una Sevgi superviviente), parecería una solución mejor, incluso más plausible, pero las exigencias genéricas del *thriller* no permiten ese final. *Black Man* es el texto que Morgan deseaba escribir y es inútil protestar porque no tomó otras decisiones como autor. Es importante, no obstante, animarlo a él y a cualquier otro escritor masculino (de ciencia ficción y otros géneros) a desarrollar el potencial político de héroes como Carl, convirtiéndolos finalmente de casos atípicos en modelos alternativos, más allá de las necesidades del género narrativo y abrazando plenamente una agenda de género antipatriarcal, que también beneficie a los hombres.

Conclusión: el potencial del (anti)héroe limitado

Black Man, de Richard Morgan, es una novela controvertida que merece más atención desde el punto de vista de los estudios de género. Morgan ofrece con Carl Marsalis mucho que considerar con respecto a la representación de la masculinidad contemporánea desde una posición antipatriarcal, y también con respecto al debate en torno a la naturaleza y la crianza. Como personaje negro creado por un escritor blanco, Carl también plantea cuestiones clave sobre representación e identidad. El uso contradictorio que Morgan hace de la piel negra de Carl pone de relieve la tensión entre la monstruosidad agresiva y la victimización, así como las tensiones en la representación en ficción de la raza. Morgan hace, además, hincapié en la falta de atención prestada a la masculinidad británica específicamente negra en contraste con la atención prestada a la masculinidad negra estadounidense. A pesar de crear un (anti)héroe sólido, antipatriarcal y políticamente consciente con el potencial de ofrecer un mensaje significativo, la elección de Morgan del *thriller* como el subgénero que domina *Black Man* lleva a Carl a una trama de venganza melodramática e ineficaz que socava su caracterización. Esto puede responder al deseo conservador de Morgan de ocultar su propio mensaje político, a su voluntaria subordinación del contenido político en *Black Man* a la emoción proporcionada por el *thriller*, o, y esto es lo que subrayaría, a las dificultades a las que se enfrenta cualquier escritor masculino que intente transformar el gastado mito del guerrero patriarcal en un renovado mito cívico antipatriarcal. Es mérito de Morgan que en *Black Man* al menos intente hacer frente a este desafío. En cuanto a la ciencia ficción, la novela de Morgan demuestra que es un género poderoso que proporciona la flexibilidad necesaria para que los escritores masculinos exploren nuevos tipos de masculinidad y nuevos tipos de hombres, como espero haber demostrado.

Obras citadas

- Alexander, Claire. 2006. Black Masculinity. *Black British Culture and Society: A Text Reader*. Ed. Kwesi Owusu. Routledge, 407-18.
- Appiah, Kwame Anthony. 2010. Race. *Critical Terms for Literary Study*. Eds. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. University of Chicago Press, 274-87.
- Attebery, Brian. 2002. *Decoding Gender in Science Fiction*. Routledge.
- Aziz, Jamaluddin. 2012. From Science Fiction to Future Noir: The Voyage Begins. *Transgressing Women: Space and The Body in Contemporary Noir Thrillers*. Cambridge Scholars Publishing, 187-270.
- Badinter, Elisabeth. 1995. *XY: On Masculine Identity*. Lydia Davis, trad. Columbia UP.

- Baker, Brian. 2006. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*. Continuum.
- Baker, Robert A. y Michael T. Nietzel. 1985. The Science Fiction Detective Story: Tomorrow's Private Eyes. *Armchair Detective* 18.2: 140-50.
- Bailey, Frankie Y. 1991. Symposium: Writers' Views on Creating Black Characters. *Out of the Woodpile: Black Characters in Crime and Detective Fiction*. Greenwood, 121-42.
- Bausch, Katharine. Abril 2013. Superflies into Superkillers: Black Masculinity in Film from Blaxploitation to New Black Realism. *Journal of Popular Culture* 46.2: 257-76.
- Bly, Robert. 1990. *Iron John: A Book about Men*. Addison-Wesley.
- Braudy, Leo. 2003. Parting Words: Terrorism as a Gender War. *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*. Knopf, 542-55.
- Breu, Christopher. 2005. Hard-boiled Masculinity and the Work of Cultural Fantasy. *Hard-Boiled Masculinities*. University of Minnesota Press, 1-22.
- Brooker, Will, ed. 2005. *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic*. Wallflower.
- Buchanan, Mark. 2002. *Small World: Uncovering Nature's Hidden Networks*. Weidenfeld & Nicolson, 2002.
- Bullock, Saxon. 18 abril 2014. From The Vault: Richard Morgan Interview (2002). *Saxon Bullock*. <https://saxonbullock.com/2014/04/18/never-mind-the-cyberpunks-an-interview-with-richard-morgan-2002/>.
- Carabí, Àngels y Josep Maria Armengol. 2014. Introduction. *Alternative Masculinities for a Changing World*. Eds. Àngels Carabí y Josep Maria Armengol. Palgrave, 1-13.
- Clarke, Nic. 23 abril 2008. Boxed In. *Eve's Alexandria*.
- Connell, R.W. 2005, 1995. *Masculinities*. Polity.
- Dyer, Richard. 1996. *White*. Routledge, 1996.
- Faludi, Susan. 2000. *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. Perennial.
- _____. 1991. *Backlash: The Undeclared War against American Women*. Crown.
- Fischer, Susan Alice. 2014. Andrea Levy in Conversation with Susan Alice Fischer (2005 and 2012). *Andrea Levy: Contemporary Perspectives*, Jeanette Baxter y David James, eds. Bloomsbury, 121-38.
- Frelik, Pawel. 2010. Woken Carbon: The Return of the Human in Richard K. Morgan's Takeshi Kovacs Trilogy. *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*, Graham Murphy y Sherryl Vin, eds. Routledge, 173-90.
- Freud, Sigmund. 1975. *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. James Strachey, trad. Routledge y Kegan Paul, 1975.
- _____. 1939. *Civilization and Its Discontents*. Joan Riviere, trad. Hogarth.
- García, Claire O., Vershawn A. Young y Charise Pimentel. 2014. What's at Stake When White Writes Black? *From Uncle Tom's Cabin to The Help: Critical Perspectives on White-Authored Narratives of Black Life*, Claire O. García, Vershawn A. Young y Charise Pimentel, eds. Palgrave. 1-14.
- Gates, Philippa. 2006. *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. SUNY UP.
- Gil Calvo, Enrique. 2006. *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama.
- Gray, Herman. Primavera 1995. Black Masculinity and Visual Culture. *Callaloo* 18: 401-405.
- Hall, Stuart. 1996. New Ethnicities. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Eds. David Morley y Kuan-Hsing Chen. Routledge, 441-49.
- Hamdan, Shahizah Ismail. 2011. Human Subjectivity and Technology in Richard Morgan's *Altered Carbon*. *3L: Language, Linguistics, Literature* 17: 121-32.
- Harper, Phillip B. 1996. *Are We Not Men?: Masculine Anxiety and the Problem of AfricanAmerican Identity*. Oxford UP.

- Hartland, Dan. 12 junio 2009. Spilled Thrills: Richard Morgan's *Black Man*. *The Story and Occasionally the Truth*. <https://thestoryandthetruth.wordpress.com/2009/06/12/spilled-thrills-richard-morgans-black-man/>.
- hooks, bell. 2004. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. Routledge.
- Jackson, Cassandra. 2011. *Violence, Visual Culture, and the Black Male Body*. Routledge.
- Jackson II, Ronald L. 2006. *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse, and Racial Politics in Popular Media*. SUNY UP.
- Janis, Michael. Junio 2009. Obama, Africa, and the Post-Racial. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 11.2, <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss2/2/>.
- Jared. PK. 9 agosto 2011. Interview: Richard Morgan. *Pornokitsch*. <https://www.pornokitsch.com/2011/08/pk-interview-richard-morgan.html>.
- Jones, Jason B. 24 septiembre 2008. An Interview with Richard K. Morgan. *Clarke's World Magazine*. https://clarkesworldmagazine.com/morgan_interview/.
- Kerman, Judith B., ed. 1991. *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* University of Wisconsin Press.
- Kimmel, Michael S. 2006. *Manhood in America: A Cultural History*. Oxford UP.
- Krutnik, Frank. 1991. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge.
- Larbalestier, Justine. 2002. Her Smoke Rose Up Forever: The James Tiptree Jr. Memorial Award. *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Wesleyan UP, 203-27.
- Lavender III, Isiah. 2011. *Race in American Science Fiction*. Indiana UP.
- Leonard, Elisabeth Anne. 2003. Race and Ethnicity in Science Fiction. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Edward James y Farah Mendlesohn, eds. Cambridge UP, 253-63.
- Lewis, Martin. 25 abril 2007. *Black Man/Thirteen* by Richard Morgan. *Strange Horizons*. <http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/thirteenblack-man-by-richard-k-morgan/>.
- Liptak, Andrew. Octubre 2011. Feature Interview: Richard K. Morgan. *Fantasy Magazine* 55. <https://www.fantasy-magazine.com/fm/non-fiction/feature-interview-richard-k-morgan/>
- Majors, Richard y Janet Mancini Bilson. 1992. *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*. Simon & Schuster.
- Malik, Sarita. 2002. *Representing Black Britain: A History of Black and Asian Images on British Television*. Sage.
- Mansfield, Harvey C. 2006. *Manliness*. Yale UP.
- Martín, Sara. 16 mayo 2015. Richard K. Morgan's *Black Man/Thirteen*: A Conversation. Dipòsit Digital de Documentació. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/132013>.
- _____. Facing Xenocidal Guilt: Atypical Masculinity in Orson Scott Card's *Ender's Saga*. *Alternative Masculinities for a Changing World*, Àngels Carabí y Josep M. Armengol, eds. Palgrave, 145-57.
- Mead, David G. Verano 1987. Signs of Crime: Aspects of Structure in Science Fiction Detective Stories. *Extrapolation* 28.2: 140-47.
- Meehan, Paul. 2008. *Tech-noir: The Fusion of Science Fiction and Film Noir*. McFarland.
- Merrick, Helen. 2009. *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms*. Aqueduct.
- Moore, Lewis D. 2006. *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present*. McFarland.
- Morgan, Richard. 2007. *Black Man*. Gollancz.
- Nama, Adilifu. 2008. *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. University of Texas Press.

- Nussbaum, Abigail. 3 mayo 2008. Further Thoughts on *Black Man*. *Asking the Wrong Questions*. <https://wrongquestions.blogspot.com/2008/05/further-thoughts-on-black-man.html>.
- _____. 30 abril 2008, The Arthur C. Clarke Award Shortlist, Part Two. *Strange Horizon*. <http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/the-arthur-c-clarke-award-shortlist-part-2/>.
- Pinker, Steven. 2002. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. Viking.
- Pleck, Joseph H. 1981. *The Myth of Masculinity*. MIT Press.
- Ridley, Matt. 2003. *Nature Via Nurture: Genes, Experience, and What Makes Us Human*. HarperCollins.
- Saint-Aubin, Arthur F. Primavera 2002. A Grammar of Black Masculinity: A Body of Science. *Journal of Men's Studies* 10.3: 247-70.
- Schmidt, Jacob. 2007. *Thirteen*, Richard Morgan. *The SF Site*, <https://www.sfsite.com/08a/tt253.htm>.
- Schwetman, John. 2006. Romanticism and the Cortical Stack: Cyberpunk Subjectivity in the Takeshi Kovacs Novels of Richard K. Morgan. *Pacific Coast Philology* 41: 124-40.
- Shawl, Nisi. 20 julio 2007. Today's Ills via Sci-fi Killing Machine in *Thirteen*. *Seattle Times*. <https://www.seattletimes.com/entertainment/todays-ills-via-sci-fi-killing-machine-in-thirteen/>.
- Slatton, Brittany C. y Kamesha Spates, eds. 2014. *Hyper Sexual, Hyper Masculine?: Gender, Race and Sexuality in the Identities of Contemporary Black Men*. Ashgate.
- Stock, Gregory. 2002. *Redesigning Humans: Choosing Our Children's Genes*. Profile.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Routledge.
- Thornhill, Randy y Craig Palmer. 1999. *A Natural History of Rape: Biological Basis of Sexual Coercion*. MIT.
- Wagner, Thomas M. 2007. *Thirteen*, a.k.a. *Black Man*. *SF Reviews.Net*. <https://sff180.com/reviews/m/morgan/thirteen.html>.
- Walton, Priscilla L. y Marina Jones. 1999. *Detective Agency: Women Rewriting the HardBoiled Tradition*. University of California Press.

Índice¹

- Adams, Douglas *La guía del autoestopista galáctico* 68
- Anakin Skywalker 8, 196-198, 200-201
- Asimov, Isaac 4,7, 159-180, 221, 222n10; *El hombre bicentenario* 175; *Las bóvedas de acero/The Caves of Steel* 159, 160, 162, 164, 164n8, 165, 178, 221; *Los mismos dioses/The Gods Themselves* 159n2, 167, 170; *Los límites de la Fundación/Foundation's Edge* 167; *El sol desnudo/The Naked Sun* 159, 164n8, 165, 167, 168, 169; *Los robots del amanecer/The Robots of Dawn* 159, 161, 165-168, 170, 172; *Robots e imperio/Robots and Empire* 159, 161, 165n9, 166, 168, 173; «Satisfaction Guaranteed» 167, 172
- Ballard, J. G. *Rascacielos* 122n2
- Bradbury, Ray *Fahrenheit 451* 23
- Bragg, Melvin 6, 99-114; *Crossing the Lines* 99-103, *Remember Me...* 99, *The Soldier's Return* 99, 100, 102-109, 110, 112; *A Son of War* 99, 103, 107, 108, 109-112
- Brannagh, Kenneth 18
- Brontë, Anne 30; *La inquilina de Wildfell Hall* 33
- Brontë, Branwell 26, 27, 27n1
- Brontë, Charlotte 26, 31, 33, 26; *Jane Eyre* 33
- Brontë, Emily 4, 26-45; *Cumbres Borrascosas/Wuthering Heights* (novela) 26-45. Véanse también Arnold, Kosminsky, *Wuthering Heights* (mini-series), Wyler
- Christensen, Hayden 196n1
- Cuarón, Alfonso *Gravity* 153, 153n1
- Dick, Philip K. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* 222
- Dickens, Charles 46-60; Boz 64, 72; Charlie Dickens 5, 65, 69-72 (personaje); *Grandes esperanzas* 69-70, 79, 88-90, 94; *Nicholas Nickleby* 71; *La pequeña Dorrit* 70; *Oliver Twist* 5, 61, 65-67, 71-72, 79, 81, 82, 85-87; *Nuestro común amigo* 80; *Papeles póstumos del Club Pickwick* 71; *Sketches by Boz/Escenas de la vida de Londres* 64; Véase también Fiennes (Ralph), Pratchett
- Elba, Idris 221n9
- Fiennes, Joseph 16,20; *Shakespeare in Love* 16
- Fiennes, Ralph 4,5, 46-60; *Coriolanus* (película) 50; *The Invisible Woman* (película) 46-60. Véase también Shakespeare
- Fowles, John *La mujer del teniente francés* (novel) 62; *La mujer del teniente francés* (película) 62
- Frankenstein* 28, 31, 89, 162, 211, 214
- Frei, Christian *Space tourists* 155, 155n36
- Freud Sigmund 93, 213, 222 *La civilización y sus descontentos* 213; *Totem y taboo* 213
- Gable, Clark 163, 163n1
- Greig, David 6, 123, 130, 133, 134; *The Architect* (obra) 125-129
- Guerra de las galaxias*, La véase *Star Wars*
- Huerga, Manuel 6, 7, 138-158; *14 d'Abril, Macià contra Companys* 147, *Gaudí* 147, *Jordi Pujol, 80 Anys* 147, *Miquel Barceló: Vidre de Meravelles* 147, *Neruda en el Corazón* 147, *Pau, la Força d'un Silenci* 147, *Pepe & Rubianes* 147, *Son & Moon* 138-158; *Un instante preciso* 147, *Las Variaciones Gould* 147
- Irons, Jeremy 15, 16, 18-20, 22, 56; Véase también Shakespeare (*El mercader de Venecia*)
- Kosminsky, Peter *Cumbres borrascosas* (película) 32, 36, 55
- Le Corbusier 6, 112-122, 127, 133, 134
- Lee, Tanith *The Silver Metal Lover/El amante de metal color plata* 172; *Metallic Lover* 172; *The Tin Man* 172
- Loach, Ken *Cathy Come Home* 123; *Ladybird, Ladybird* 124

¹ Ofrezco aquí un índice muy breve en tanto que como documento digital el libro está abierto a todo tipo de búsquedas; destaco aquí solo algunos nombres y títulos.

- Lucas, George 8, 197, 199, 200, 202, 204, 206; *Episodio III: La venganza de los Sith* 8; *Episodio IV: Una nueva esperanza* 196, 196n1, 206. Véase también *Star Wars: Las guerras clon*
- Luceno, James *Dark Lord: The Rise of Darth Vader/Star Wars - Dark Vader: El señor oscuro* 204-205
- Marlow, Christopher *El judío de Malta* 11n2
- Mayhew, Henry *London Labour and the London Poor* 5, 61, 67, 69-71
- McGregor, Ewan 196m1, 204
- Morgan, Abi 4, 46, 50, 50n6, 52, 54; *Shame* 52
- Morgan, Richard K. 3, 8, 209-227; *Altered Carbon/Carbono modificado* 8, 209, *Black Man/Thirteen* 209-227; *Broken Angels* 209, *The Cold Commands/El gélido mando* 209n2, *The Dark Defiles/La impía oscuridad* 209n2, *Market Forces/Leyes de mercado* 209, *The Steel Remains/Solo el acero* 209n2, *Woken Furies* 209
- Obi-Wan Kenobi 8, 196-208
- O'Hagan, Andrew *Our Fathers/Padres nuestros* 6, 115, 123, 129-134
- Pacino, Al 15, 16, 17-20, 23, 24; *El abogado del Diablo* 17; *El padrino* (trilogía) 16; *Looking for Richard* 16, 17. Véase también Shakespeare (*El mercader de Venecia*)
- Pedrolo, Manuel de *Successimultani* 183, *Mecanoscrito del segundo origen* 7, 181-195
- Piercy, Marge *He, She and It* (alias *Body of Glass*) 172
- Pratchett, Terry 5, 61-76; *The Colour of Magic/El color de la magia* 61; *Dodger/Perillán* 61-76; *Dodger's Guide to London* 66; *The Truth* 72. Véase también Dickens
- Radford, Michael *El mercader de Venecia* (película) 4, 10-26. Véanse también Fiennes (Joseph), Irons, Pacino, Shakespeare
- Rankin, Ian serie John Rebus 125
- Robeson, Kenneth (Lester Dent) *The Man of Bronze/El hombre de bronce* 163, Doc Savage 163
- Rowling, J.K. 4, 5, 6, 77-98; *Harry Potter y las reliquias de la muerte/Harry Potter and the Deathly Hallows* 86, 92; *Harry Potter y el cáliz de fuego/Harry Potter and the Goblet of Fire* 86; *Harry Potter y el misterio del príncipe/ Harry Potter and the Half-Blood Prince* 93; *Harry Potter y la Orden del Fénix/Harry Potter and the Order of the Phoenix* 85, 86, 87, 90, 91, 02, 93; *Harry Potter y la piedra filosofal/ Harry Potter and the Philosopher's Stone* 80; *Harry Potter y el prisionero de Azkabán/Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* 83, 89, 91. Véase también Dickens (*Grandes esperanzas, Oliver Twist*)
- Scott, Ridley *Blade Runner* 211, 222, 222n11, 223
- Scott, Sir Walter 124, 199; «Essay on Chivalry» 199, *Ivanhoe* 199
- Shakespeare, William ; *Coriolano* 15; *El mercader de Venecia* 4, 10-26. Véase también Collins, Fiennes (Joseph), Irons, Pacino, Radford
- Star Wars/La guerra de las galaxias: The Clone Wars* 197, 202, «The Lawless» 203; «The Mandalore Plot» 203; «The Rise of Clovis» 202,203; «Voyage of Temptation» 203
- Stover, Matthew *Revenge of the Sith* (novelization) 204-205
The Architect (película)
- Tolkien, J.R.R. 61, 64
- Truffaut, François *Fahrenheit* 451 123
- Welsh, Irvine *Trainspotting* (novela) 124n3, *Trainspotting* (película) 124n3
- Windham, Ryder *The Rise and Fall of Darth Vader* 203-204
- Cumbres borrascosas* (mini-series) 32n5. Véanse también Arnold, Kosminsky, Wyler
- Wyler, William *Cumbres Borrascosas* (película) 32

LICENCIA CREATIVE COMMONS



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Reconocimiento (Attribution): En cualquier cita o referencia a la obra hará falta reconocer la autoría.

No Comercial (Non commercial): Se prohíbe la comercialización de la obra

Sin obras derivadas (No Derivate Works): Se prohíbe explotar la obra para crear una obra derivada. Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo.

La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. *Mirando de cerca a los hombres: masculinidades en la literatura y el cine*. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2024. [seguido del link o URL]

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)

Sara Martín Alegre
Universitat Autònoma de Barcelona
2024