

Letrillas



Fotografía: Toma de posesión de Raúl Alfonsín en 1983. EFE

POLÍTICA

1983 pasó hace mucho tiempo

por **David Rieff**

La democracia se restauró en Argentina cuando, desacreditada por la derrota del país en la guerra de las Malvinas y considerada cada vez más ilegítima incluso por aquellos sectores de la sociedad argentina que habían apoyado tácita o explícitamente su toma del poder en 1976, y que durante ocho años consintieron su sanguinario gobierno, la dictadura militar se derrumbó a todos los efectos en la segunda mitad de 1982. Y a diferencia de Chile, donde

el referéndum sobre la continuación del gobierno militar que condujo a la destitución de Pinochet demostró que seguía contando con un apoyo considerable, en Argentina la retirada de lo que, en términos gramscianos, podría denominarse el consentimiento del pueblo argentino a la dictadura militar significó que, cuando se celebraron las elecciones presidenciales el 30 de octubre de 1983, no había ningún candidato “promilitar” con posibilidades

de victoria. En cambio, los dos principales contendientes procedían de las principales formaciones políticas de la Argentina anterior al golpe: Raúl Alfonsín, del Partido Radical, que, desafiando el consenso preelectoral, resultó vencedor, y el candidato peronista, Ítalo Luder.

Insistir en eso no implica en absoluto que, en la primera década tras la restauración del régimen democrático, la política y la sociedad argentinas no estuvieran dominadas por la cuestión de cómo hacer frente a los horrores de la dictadura y llevar ante la justicia a los responsables de la orgía de asesinatos en masa, violaciones y secuestros sistemáticos de hijos de presos que había sido su horrible legado. Por desgracia, el eslogan “Nunca más”, acuñado por los prisioneros de la liberada Buchenwald en 1945 como una exigencia para que no se permitiera que la Shoah volviera a repetirse, pronto demostró significar poco o nada en Europa, África o Asia, pero en Argentina (y en Chile y Uruguay) “Nunca más” era cualquier cosa menos una exigencia utópica. Aunque no lo parecería al ver una película excesivamente elogiada e interpretativamente muy cuestionable como *Argentina, 1985*, en la que es una figura prácticamente ausente, el gran logro de Alfonsín, en una época en la que, a diferencia de hoy, la posibilidad de que los militares volvieran a salir de sus cuarteles para dar otro golpe de Estado era una amenaza muy real, fue hacer realidad la justicia para las víctimas y la rendición de cuentas para sus torturadores, aunque los gobiernos posteriores adoptaran enfoques diferentes al suyo

sobre quién podía ser castigado y en qué medida.

Pero a partir de la década de 1990, con la presidencia de Carlos Menem, que de algún modo consiguió combinar peronismo y neoliberalismo (puedes decir lo que quieras del peronismo, pero está claro que es proteico), la vuelta a la democracia empezó a parecer cada vez menos la piedra de toque de lo que ocurría en la política y la sociedad argentinas. En parte, eso se debió a que, a diferencia de lo que ocurrió en Chile, la dictadura militar en Argentina no transformó la economía de su país, que volvió a lo que constituía la norma cada vez que los peronistas no estaban en el poder: favorecer los intereses de la élite empresarial rural e industrial. También se debió –y en esto lo que sucedió fue un reflejo de lo que ocurrió en el Chile post-Pinochet– a que Alfonsín consiguió eliminar definitivamente a los militares de la escena política. Al economista Carlos Melconian, que seguramente será ministro de Economía en el caso, cada vez menos probable, de que Patricia Bullrich, la candidata del partido de oposición de centro derecha Juntos Por El Cambio, gane las próximas elecciones argentinas, le gusta subrayar esta transformación señalando que cuando él era joven la mayoría de los argentinos conocían los nombres de muchos generales, mientras que hoy la mayoría de los jóvenes argentinos no tienen ni idea del nombre ni siquiera del jefe de las fuerzas armadas.

Lo que describe Melconian, que nació en 1956, es principalmente un cambio generacional. Los que vivieron la dictadura, incluso los que no la sufrieron directamente, perdieron seres queridos, o ellos mismos o sus allegados tuvieron que exiliarse (al igual que, como mínimo, hicieron cientos de miles de argentinos entre 1976 y 1983), nunca podrán, por así decirlo, dejarla atrás. Ni deberíamos esperar que lo hicieran. De manera más cuestionable, en la izquierda del peronismo, que muchos argentinos,

para bien o para mal, consideran la posición por defecto de su política nacional, la memoria de la dictadura se ha convertido en un arma hasta tal punto que los museos y monumentos conmemorativos de los campos de tortura y otros lugares donde los militares cometieron sus crímenes han sido capturados ideológicamente por una visión que pertenece a la izquierda radical –en términos argentinos, montonera–. El contraste con instituciones equivalentes en Chile, que son modelos de cuidadosa modestia moral y política, no podría ser más marcado. Para la izquierda argentina actual, que en su día no fue totalmente peronista pero que ahora pertenece mayoritariamente al peronismo de izquierdas de Cristina Fernández de Kirchner, cualquier retorno del centro derecha se presenta, al menos en los términos metafóricos que son cada vez más habituales en la izquierda de Europa Occidental y América Latina, como la llegada de una nueva iteración de la dictadura.

Pero lo que tiene sentido para un militante de edad avanzada que lee periódicos peronistas y revistas en línea como *Página12* o *El cobete a la luna* tiene cada vez menos sentido para los jóvenes, en particular para varones jóvenes y pobres de las barriadas urbanas de Argentina que los peronistas suponían que formaban parte de su base electoral fiable, pero muchos de los cuales, en las elecciones primarias recientemente celebradas, votaron en su lugar al anarco-neoliberal de extrema derecha Javier Milei. Hace un año, la mayoría de los observadores políticos argentinos descartaban de plano a Milei; hoy, tiene muchas posibilidades de ser elegido directamente cuando se celebre la primera vuelta de las elecciones presidenciales el 22 de octubre y, aunque flaquee un poco, todavía puede imponerse si, como parece probable, hay una segunda vuelta el 22 de diciembre entre Milei y el candidato peronista, Sergio Massa. Lo que el auge de Milei ha revelado es que muchos de

los jóvenes consideran en gran medida irrelevante el retorno de la democracia en 1983. En una Argentina que este año tendrá una tasa de inflación anualizada de al menos el 115%, en la que más de la mitad de la población y más del 60% de los niños viven en la pobreza, y en la que la economía informal es ahora mayor que la formal, 1983 parece haber pasado hace mucho tiempo. Y así debe ser, porque, bueno, es cierto.

Por decirlo claramente, entender el significado del cuarenta aniversario del retorno de la democracia a la Argentina en 1983 significa entender lo poco importante que es ese aniversario para la Argentina de 2023 y más allá: la Argentina que –y lo digo como miembro de su generación, es decir, de la que ahora se despiden actuarialmente– esos lectores de *Página12* no vivirán para ver mucho, pero en la que esos jóvenes votantes de Milei están destinados a construir sus vidas.~

Traducción del inglés de Daniel Gascón.

DAVID RIEFF es escritor. En 2022 Debate reeditó su libro *Un mar de muerte: recuerdos de un hijo*.

CARTA

Arcadi y Arcadio

por **Miriam Moreno Aguirre**

Querido Arcadi:

Solo unas notas sobre tu *Vida de Arcadio*. Unas impresiones, muy placenteras, por cierto, que intentaré resumir lo más posible sin extenderme demasiado.

Más que una autobiografía me ha parecido una carta al joven que fuiste, como si, en efecto, fueras “su padre

amantísimo e irritado, vinculado y distinto”, una buena estrategia para lograr la máxima distancia del personaje al que juzgas y regañas, atribuyéndole tus propias confesiones disimuladas como si no fueran tuyas. Le recriminas ante todo su minoría de edad. Consideras que la juventud es la confluencia de estupidez y arrogancia, aunque al final te delata un tono melancólico: “En cualquier caso, me habría gustado tenerte aquí conmigo y explorar juntos la expansión de los universos, fiados a tu fuerza, a tu alegría vigilante, a tu curiosidad adictiva.” Es fascinante ese juego temporal entre Arcadio y Arcadi, que, como dices, rebasa el límite de la flecha del tiempo: él viene del futuro y tú, del pasado. Lleva razón Andrés cuando dice que te has inventado un género. No es una autobiografía al uso y hay un esfuerzo explícito por escapar de la autorreferencialidad: Arcadio aparece retratado como un sujeto sin voluntad desde una “cámara subjetiva ontológicamente incapacitada para volverse sobre sí misma”.

Otro elemento significativo, a mi juicio, es la reflexión sobre la escritura y la memoria y la tensión entre realidad y ficción. Insuperables las páginas sobre el oficio del periodismo que es claridad, precisión y economía según el modelo darwiniano de la escritura de hechos, meramente descriptiva y sin la tentación de sentido, así como tu crítica del lenguaje contaminado que asumió durante aquellos años el marco moral del terrorismo. No menos contundente es la crítica a la literatura que oculta o rechaza la verdad al imponer un sentido, ni tu juicio despiadado de la visión literaria del mundo cuyo paradigma es Faulkner. La cita que incluyes, ese largo párrafo oscuro y confuso de “*ménage à trois* entre memoria, conocimiento y recuerdo”, es concluyente. Cuando señalas al pensamiento literario que tiene “apego a la trama”, se piensa en algunos escritores de renombre que nos han dado ejemplos mayúsculos



recientemente. En efecto, no hay trama y aún menos en la Historia como la pensaba Arcadio: “Apego a la trama fue también tu paso por el comunismo militante.” Impecable el relato de lo que se mascaba en el ambiente a partir de la muerte de Franco con la razonable conclusión de que la Transición fue donación y no conquista. Resulta demoledor leer hoy la carta de Carlos Barral publicada en *El País* contra los firmantes charnegos del famoso *Manifiesto de los 2.300* por la igualdad de los derechos lingüísticos en Cataluña, síntoma y demostración del blindaje moral de la izquierda en general y de los nacionalistas en particular que pretenden equiparar catalanismo con antifascismo. En definitiva, una lectura que ilumina y clarifica la historia reciente.

Solo un apunte sobre la trama. En efecto, en lo real no hay una relación de consecuencia ni de causalidad como ocurre en los grandes relatos en los que todo está “conectado”, tal como sucede en los sistemas filosóficos del idealismo alemán. En la vida y en la historia hay discontinuidad y sinsentido, el tiempo no es lineal. Si estamos de acuerdo en que la pretensión de atribuir un sentido a la historia se sustenta en la secularización de la promesa religiosa del paraíso, me parece exagerada, en cambio, la postura de Albiac, que considera que toda atribución de finalidad es medir lo real en función del deseo,

lo cual, según él aseguraba en sus clases, es un mecanismo de engaño que priva a los sujetos de su capacidad de actuar en la realidad. Esta proyección del deseo sobre la realidad se materializa en la conjunción “para”, que, según él, alude al presupuesto teleológico que imposibilita el uso serio del lenguaje y presupone que la finalidad es un dato descriptivo y explicativo. ¿Consideras entonces que medir los “paras” sería un modo de blindarse y estar alerta contra el “pensamiento literario” que nos invade? No sé si me equivoco al creer que cuando dices “por qué y para qué son preguntas que me resultan indiferentes” es porque estás de acuerdo con Albiac en esto. A mí me daría cierta pereza la idea de someter a más restricciones y censuras de las que ya de por sí tiene el lenguaje natural.

Hay unas cuantas cosas que no quiero dejar de comentar, como tus reflexiones sobre el tiempo y el sentido. Argumentas que “cualquier tiempo pasado fue peor” en base a tu convicción de que la vida evoluciona y se ensancha cada vez más. Llama la atención tu idea particular de progreso: “La historia de la humanidad puede explicarse por el perfeccionamiento paulatino del registro de la vida”, que contrasta con algunos pasajes desoladores como la muerte de Mar de Marchis. Por otra parte, la expresión *É pericoloso sporgersi*, metáfora de la nostalgia del que ha vivido y

perdido para siempre la utopía, textualmente: “asomarse a la ventana del tren era saber que aquella delicia, utópica pero vivida, se alejaba para siempre”, me ha parecido además una alusión al vértigo inconsciente del que, como todos los jóvenes, se cree inmortal y, precisamente por eso, juega con la atracción del abismo y las fantasías suicidas.

Ahora bien, cuando declaras en primera persona que tu carácter es propenso al dogmatismo, sospecho que lo dices por algunas afirmaciones tuyas que das por demostradas, invocando a Jerry Coyne: “Somos marionetas que representan guiones escritos por las leyes de la física”, como si la vida fuera una tragedia griega. Esta es la doctrina que atraviesa todo el libro, más propia de una fe inquebrantable que de un talante escéptico, porque es notorio tu empeño en insistir en que la libertad es una superstición y que hay que asumir la evidencia de una vida sin libertad. Si te refieres a una libertad absoluta, estoy de acuerdo. En efecto, no hay libertad absoluta, entre otras cosas, porque ningún ser humano ha pedido venir a este mundo. No nacemos libres, pero sí podemos llegar a serlo si buscamos la verdad y el conocimiento. Al menos, esto es lo que dice Spinoza. La libertad es relativa. Se puede estar más o menos condicionado por las circunstancias, se pueden tener más o menos opciones y oportunidades en la vida. Ya lo hemos hablado otras veces y no te voy a dar más la turra. Muy brevemente: se puede ser más o menos afortunado, nacer mujer en Escandinavia o nacer mujer en Afganistán. Se puede tener buena o mala suerte. Depende del azar y la necesidad, ya que la vida no tiene un sentido dado, pero aspiramos a orientar la nuestra, en vez de a una condena de por vida, hacia

una vida buena. Buscamos la felicidad aquí y ahora y no lo fiamos todo al “más allá” cuando estemos criando malvas. Sostienes que la ilusión de la voluntad es la principal entre las ficciones, y que la responsabilidad individual es el mayor mito de la sociedad religiosa. Según esta premisa el negro Antonio López sería inocente en contra de lo que dices en la página 216. Por otra parte, tú mismo reconoces que “sin la voluntad se diluye la responsabilidad y, por lo tanto, la moral y la justicia. Es sabido. Pero también la literatura, al menos como la concebimos”. En cuanto a la voluntad y las leyes de la física, la cuestión es que la especie pasó de la evolución biológica a la evolución cultural a partir de la aparición de la Historia. Lo cual no implica necesariamente que el modelo darwinista esté superado. Una característica de los fenómenos psicológicos es la intencionalidad que dirige a un sujeto determinado hacia un objeto o meta situada en el mundo. De este modo los humanos nos inclinamos hacia un lado o hacia otro. Nuestras inclinaciones son más o menos saludables, mejores o peores. Tú mismo lo dices: “Unas manos que manosean unas tetas. Bien, sabemos que está mal hecho, que es vejatorio, que el que lo haga debe tener sanción.” En cambio, la naturaleza no tiene intencionalidad y es indiferente a la moral. El *telos* de la *physis* no es intencional, no es ni más ni menos que esa potencia o forma sustancial que contiene cada semilla de la cual crece un vegetal del que nace un fruto determinado y no una gallina.

Por otra parte, cuando te preguntas en qué momento dejaste de ser Arcadio, lo más probable es que fuera en el momento en el que pasaste de la heteronomía de la adolescencia a la autonomía del hombre adulto, porque la responsabilidad es algo que suele caracterizar el paso a la mayoría de edad. Por lo tanto, mi único reparo es que desde esta cosmovisión tuya no resultan tan verosímiles los reproches de irresponsabilidad al gamberro,

fanfarrón y aprendiz de comunista Arcadio al que le recriminas tantas insensateces. En cambio, cuando reconoces que negar tajantemente la libertad es la voladura de la autoridad para juzgar, da la impresión de que en el fondo hay una grieta en tu fe, ya que en *Vida de Arcadio* se percibe el afán de verdad, la libertad de espíritu y la autoridad suficientes como para juzgar a la juventud, al periodismo y a los literatos. Una autoridad más propia del que se sabe maduro y responsable.

Finalmente está el clima que evocas con Aute, María del Mar Bonet, Rosa León, Serrat, Sisa y las enseñanzas de Wilhelm Reich como esas fuentes de la vida que te limitas a nombrar: el amor, el trabajo y el saber, y que a mí me han parecido de mano maestra, como lo es el libro.

Un fuerte abrazo y mucha salud.

Miriam ~

MIRIAM MORENO AGUIRRE es doctora en filosofía y autora de *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya* (Pre-textos, 2018).

ANTROPOLOGÍA

El llamado de lo salvaje

por **Patricio Pron**

Un anochecer de septiembre de 1731 la voz empezó a correr entre los habitantes de Songy, en la Champaña francesa: una niña de nueve o diez años, descalza, cubierta de harapos y de pieles de animales, con los cabellos metidos en un casquete de calabaza y la cara y las manos negras, casi un demonio, había entrado en el pueblo en busca de agua. Cuando un vecino le lanzó un gran perro enfurecido, la

niña lo mató de un golpe, pero después subió a un árbol y “se quedó dormida plácidamente”.

Marie-Angélique Memmie Le Blanc, la “niña salvaje” de Songy, fue, durante algunos años, tras su captura, una pequeña celebridad. La escritora Marie-Catherine Homassel Hecquet, que la conoció, escribió su historia en 1755, y en los últimos años su figura ha vuelto a concitar la atención pública gracias a una biografía de Anne Cayre y a la novela gráfica *Salvaje* de Aurélie Bévière, Jean-David Morvan, Gaëlle Hersent y Serge Aroles. Pero su caso está lejos de ser el único en su tipo, como quizás recuerden quienes hayan visto *El pequeño salvaje*, el filme de François Truffaut inspirado en la historia de Víctor de Aveyron, posiblemente una de las más conocidas y documentadas entre las de niños ferales: Víctor fue capturado en enero de 1800 y sometido a estudio y “tratamiento” por parte del médico Jean Itard, quien intentó demostrar que poseía un “sentido moral natural” del tipo postulado por Jean-Jacques Rousseau; los castigos que le aplicó en nombre de su instrucción no arrojaron resultados positivos, y el médico acabó deshaciéndose de él.

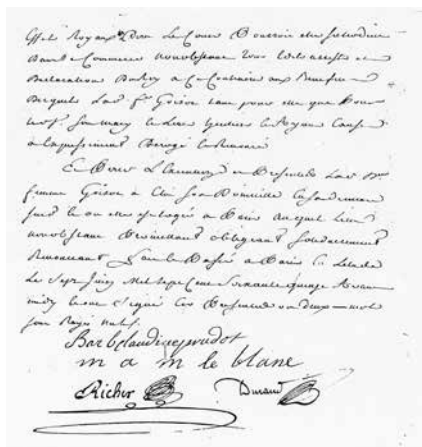
El así llamado Siglo de las Luces no fue el único que se interesó por los niños “salvajes”; su existencia ya había sido consignada durante la Guerra de los Treinta Años, pero los testimonios se multiplicaron durante la ocupación británica de la India, cuando abandonaron el territorio de las fábulas y los relatos orales para constituirse en motivo de curiosidad y objeto de estudio en no pequeña medida gracias a Mowgli, el niño feral de *El libro de la selva* de Rudyard Kipling. En su ensayo *Los hermanos de Kaspar Hauser. A la búsqueda del hombre salvaje* (Deuticke, 2003), el periodista alemán P. J. Blumenthal reúne y analiza unas cien historias de niños y niñas criados principalmente por lobos, pero también por osos, leopardos, leones, tigres, babuinos, cerdos y

gacelas entre el 539 después de Cristo y el año 2002. Niños como Rubén Marroquín alias *Tarzancito*, capturado en las proximidades de Sonsonate, en El Salvador, en 1933; Alex, quien, en 2001, a los once años de edad, escapó de un asilo en Talcahuano, en Chile, para vivir con los perros y fue recluido en un psiquiátrico, donde se pierde su rastro; o Marcos Rodríguez Pantoja, a quien su padre vendió en 1953 a unos pastores de Sierra Morena que lo obligaron a vivir aislado cuidando un rebaño de cabras hasta 1965: sus historias no nos hablan de cómo sería el ser humano “en su estado salvaje y natural”, como creyeron los Ilustrados del siglo XVIII, sino del hecho de que los límites entre personas y animales son porosos, y de que la Historia no es una progresión ininterrumpida hacia el triunfo del espíritu de la Razón sino una sucesión de avances y retrocesos en cuyo marco cada formulación de una idea de lo humano es también la de lo que no lo es, la de una enorme nada supuestamente vacante, carente de inteligencia y agencia propias y susceptible de ser conquistada, explotada, comercializada y destruida si es necesario.

Blumenthal sostiene que es posible que la mayor parte de los niños ferales fuesen autistas, esquizofrénicos o víctimas de malos tratos tan brutales que no habrían tenido otra alternativa que huir hacia lo salvaje; sobre esto, sin embargo, solo es posible hacer conjeturas, ya que muy pocos consiguieron aprender a hablar tras ser capturados. El “hombre primitivo” es un ser sin historia, observó el escritor francés Lucien Malson en su libro sobre los niños ferales. No solo por esta razón, el relato de Marie-Catherine Homassel Hecquet sobre la “niña salvaje” es tan especial: en palabras de los responsables de su edición en español (Pepitas de Calabaza, 2021), es “el único caso documentado de niño salvaje que consigue (re)aprender a hablar y llevar una vida integrada en la sociedad de acogida”.

La isla del Doctor Moreau de H. G. Wells —y sus, por lo general, fallidas adaptaciones cinematográficas— propuso a partir de 1895 la inversión del recorrido que realizan los niños ferales: no ir de lo humano a lo animal, sino de lo animal a lo humano. Que siga siendo uno de los relatos de terror más radicalmente disruptivos de la literatura moderna, y el modo en que —de diferentes maneras, bajo disfraces distintos— el tema de los animales demasiado humanos y de los humanos que actuarían como animales continúa perturbándonos desde las páginas de los autores de terror, *new weird* y literatura fantástica contemporánea, ponen de manifiesto que algo en nosotros nos dice que, en el fondo, sabemos que los límites entre nosotros y los animales son culturales: como nuestras ideas de orden y de sentido, pueden cambiar y van a hacerlo. Nuestro miedo es el resultado de la imposibilidad de concebir cómo será un mundo “otro”, en el que, por ejemplo, la explotación comercial del tipo de personas no humanas que llamamos “animales” sea inconcebible.

La destrucción del mundo físico —cada día más difícil de negar, dados los incendios forestales y las temperaturas extremas, la escasez de agua en buena parte del planeta y las cosechas malogradas, la sucesión de olas de calor inédita hasta la fecha y su efecto en las personas más vulnerables, incluidos los trabajadores al aire libre, las embarazadas y los ancianos— se ha convertido en uno de los asuntos más recurrentes de la práctica artística y la literatura contemporáneas, que proponen una revisión de los límites porosos entre los seres humanos y las demás especies, algo que los creadores persiguen de dos maneras principales: exponiendo nuevas maneras de mirar el mundo natural y/o adoptando la perspectiva de alguno de sus integrantes. La espléndida *Autobiografía de un pulpo* de Vinciane Despret, que Consonni publicó el año pasado, o la más reciente *Open throat* de Henry



Hoke, en la que un puma *queer* –inspirado, por cierto, en P-22, toda una celebridad californiana– contempla Los Ángeles y el estado del mundo desde su refugio bajo el cartel de Hollywood, subvierten de modos diferentes el antropomorfismo y la atribución de rasgos humanos a un animal, pero solo el primero de esos libros –y, más explícitamente, otro de la filósofa belga, *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios* (Cactus, 2022)– postula la posibilidad de un segundo “giro copernicano” que esta vez desplace al ser humano como la medida de todas las cosas y a su concepción utilitaria del mundo físico como la dominante en nuestra relación con la naturaleza. Al igual que *Pollinator pathmaker*, la instalación de la artista británica Daisy Ginsberg inaugurada frente al Museo de Ciencias Naturales de Berlín en junio de este año cuya propuesta consiste en “permitir” que sean los insectos polinizadores los que den forma a un jardín, no los seres humanos y nuestras ideas de orden y armonía, o como *Web(s) of life*, la exhibición del artista argentino Tomás Saraceno, quien en 2021 exhibió en la Serpentine Gallery de Londres una habitación cubierta de telarañas como si estas fueran una obra de arte, los libros de Despret –y otros, por ejemplo *Cuando los animales sueñan* de David M. Peña-Guzmán (Errata Naturae), *Planta sapiens* de Paco Calvo

y Natalie Lawrence (Seix Barral) o *El mundo sin nosotros* de Alan Weisman (Debate)–, filmes como *My octopus teacher* (Craig Foster, 2020), *Il buco* (Michelangelo Frammartino, 2021) o *Eo* (Jerzy Skolimovski, 2022) apuestan por “deshumanizar” nuestra mirada; son producto del hecho de que –sean conscientes de ello por completo o no– muchas personas parecen compartir en este momento la percepción de que atender a otras formas de vida y procurar ver el mundo con sus ojos puede ofrecer respuestas a la pregunta de cómo continuar, tras hacerse evidente que el proyecto de un crecimiento continuado y potencialmente interminable en un mundo físico que no lo es está convirtiendo nuestra vida en un infierno. Escribir acerca de estas cosas es lo único que nos interesa, a algunos escritores, en este momento. Como escribió Jonathan Crary, “hemos cruzado un umbral de irreparabilidad y toxicidad. Cada vez más personas lo saben o lo intuyen, ya que experimentan en silencio sus consecuencias perjudiciales”.

Acerca de la supuesta “integración” de la “niña salvaje” de Sony cabe hacer varias salvedades: desde su captura, fue obligada a suspender su dieta de raíces y carne cruda, lo que condujo a problemas estomacales y de digestión y a una debilidad general que la acompañaron el resto de su vida; internada en hospitales y en

conventos, Marie-Angélique se vio obligada a vivir de la caridad de los demás, lejos de los bosques que había convertido en su hogar, transformada en un fenómeno de feria que subsistía de la venta del libro que narra su historia. Según su autora, “el tono de su voz era agudo y penetrante, aunque débil, sus palabras breves y tímidas, como las de un niño que todavía no conoce bien los términos para expresar lo que quiere decir”, y “no tenía memoria ni de su padre ni de su madre, ni de nadie de su país de origen, ni apenas de dicho país, excepto que no recuerda haber visto allí casas”. Pero quizás sí recordó hasta el final la visita de una princesa polaca, que “la colmó de mimos. E informada de la rapidez de su carrera, quiso que la acompañara a cazar. Viéndose allí en libertad y entregándose a su verdadera naturaleza, la niña perseguía a la carrera las liebres o conejos que se levantaban, los atrapaba y, volviendo a la misma velocidad, se los entregaba”: el instante luminoso de otra vida de mujer en penumbras durante el supuesto Siglo de las Luces. ~

PATRICIO PRON es escritor. Su última novela es *La naturaleza secreta de las cosas de este mundo* (Anagrama, 2023).

ARTE

Los cachivaches de los reyes

por **Bárbara Mingo Costales**

A la recién inaugurada Galería de las Colecciones Reales, en Madrid, se puede acceder desde la Plaza de la Armería, el espacio que separa la catedral del Palacio Real. Hay que acercarse hasta un mirador desde el

que hay una vista magnífica y que permite comprender la ciudad desde su parte más antigua, omeya: la cornisa se asoma a la vega del río, y si la visita se hace al atardecer todo lo que hay hasta llegar a la sierra bajo el sol parece un mar de árboles, en realidad como una bahía dorada y polvorienta. Parece natural que un museo que expone riquezas acumuladas durante siglos por los reyes se haya instalado aquí, en este rincón donde se han apiñado los poderes históricos porque había buena vista.

También se puede entrar en el museo desde abajo, por la Cuesta de la Vega, que era seguramente el recorrido más divertido que se podía hacer en coche en la ciudad, y no digamos en moto, y que ahora ha perdido un poco de su gracia porque el desvío del tráfico en su parte baja ha interrumpido la simetría de zigzag. Pero a cambio ha quedado abierto este acceso al Campo del Moro, que en los largos años desde que empezaron las obras solo tenía la entrada desde el Paseo de la Virgen del Puerto, un poco a desmano y por eso un poco disuasoria, como si esa inaccesibilidad hiciese las veces de muro que oculta las bellezas del patio.

Algunos dicen que el edificio es feo, un tocho y un pegote, pero yo lo encuentro bonito y bien resuelto, y visto desde el parque resulta una continuación armoniosa con el palacio. Una vez dentro, desde las alargadas ventanas se ven las franjas verticales de campo y de ciudad que veíamos antes desde fuera en su versión apaisada, una graciosa alternancia de aire libre y de hormigón. A las salas de exposición se llega bajando largas rampas. Ese sistema permite algo curioso: hay una pieza gigantesca, un altar de Semana Santa de Ventura Rodríguez y Juan Pascual de Mena, que ocupa varias alturas del edificio y que está colocado de tal forma que podemos ir viendo sus detalles, en dos tramos, a través de las amplias ventanas interiores en las que desembocan las rampas,



a medida que bajamos por ellas. Solo al llegar abajo podemos ver la pieza entera, pero después de haber experimentado una rara sensación diacrónica, la desmesura barroca, los dorados, las alas de los ángeles, los muchísimos candelabros, enmarcados o encapsulados en la sobria perspectiva del hormigón (mejor ver, como dicen en los anuncios de las inmobiliarias).

Las salas están dispuestas según las dinastías, y como empiezan por las dos primeras letras del abecedario, A de Austria y B de Borbón, aquí se ve reforzada una sensación de orden y de continuidad, aunque sea azarosa. Lo que hay dentro es más batiburrillo, porque se exponen piezas de toda clase y tamaño, en unos amplios espacios divididos por paneles y a veces por los propios tapices. En uno de esos tapices encuentro el primer detalle que me apela personalmente, como esos objetos que se ocultan en los gabinetes de curiosidades, indistintos entre todo lo demás hasta que nos llaman la atención por motivos que no conocemos. Es el ojo de un caballo. Mira hacia atrás mientras participa en la comitiva que entra con Carlos V en Barcelona, en abril de 1535. Es un detalle lleno de vida y para mí funciona como centro de todo el tapiz, en el

que ahora empiezo a distinguir multitud de detalles que la primera percepción ha iluminado. Otra cosa que encuentro fascinante es una serie de pequeños cuadritos, el políptico de Isabel la Católica de Juan de Flandes, que ilustran con vivísimos colores escenas de la vida de Cristo. Son muy graciosos y en vivo no tienen nada que ver con los colores con que aparecen en la web del museo. Hay piezas más modestas, pero el contraste de valor, tamaños y funciones es una de las gracias de las colecciones en general. Por ejemplo qué bonito un lirio pintado por Durero, qué japonés, y también un poco japonés el sencillo murciélago con las alas abiertas pintado por un seguidor suyo y que está en la misma vitrina.

Cómo no quedarse un buen rato mirando el cartón preparatorio para un tapiz, de Michael Coxcie, que representa la entrada de los animales en el arca de Noé, que dirige la operación un poco apartado. Hay un tapiz correspondiente en el Museo de Historia del Arte de Viena, según leo en la cartela, y este cartón está ahora aquí no porque lo encargase Carlos V sino porque Alfonso XIII se lo compró a un anticuario alemán en 1930. He aquí un dato revelador de algo:

las colecciones no solo representan los estratos históricos, sino que el hecho de estar amasándolas nos permite acceder a esos estratos desde años posteriores. ¿Debería estar este cartón en la zona de las cosas de Alfonso XIII? Ponerla en la zona de los Austrias, aunque ni Carlos V ni Felipe II llegasen a verlo, nos recuerda que los tesoros se pueden exponer según muchos criterios. Lo inabarcable del mundo, que es quizá el *motto* de toda colección. Un ejemplo parecido que también se expone es un reloj-candil que sí había pertenecido a Felipe II y que después de perderse acabó en manos de Alfonso XIII, otra vez, que lo recibió como regalo de un embajador de Alemania, que lo había encontrado en Fráncfort. Pero volviendo más atrás, al arca de Noé, los animales son simpatiquísimos, e incluso hay una pareja de unicornios, y de pronto nos llama la atención cómo los pájaros que acuden desde el aire prefiguran asombrosamente los que cuatrocientos años más tarde pintaría, y no muy lejos de Flandes, M. C. Escher.

Todavía en la sección Habsburgo me entretengo en dos cuadros que cuelgan juntos y que representan, respectivamente, una fiesta en el bosque de Soignes y el intercambio de las princesas de España y Francia en el río Bidasoa. En ellos aparecen multitudes, son como *dondestáwallys* y te podrías quedar horas fijándote en las expresiones de las caritas mientras te sorprendes de que lugares por los que aún se puede pasear hayan sido alguna vez escenarios de celebraciones tan excesivas, con sus barcasas, baldaquinos y colgaduras y su dispersión de los asistentes hacia sus casas al caer la tarde.

Y bueno, claro, están el apabullante caballo blanco de Velázquez, colocado muy teatralmente, que parece emanar luz propia en esta sala de tenue iluminación, y el San Miguel de La Roldana, que asombra que tenga trescientos años, tan valenciano.

Después de lo austríaco, el paso a los Borbones tiene algo demasiado mullidito. Unos son la línea recta y otros las redondeces, y hasta la A y la B de sus nombres lo indican. Es la sensación general hasta que te acostumbras a los nuevos tonos. Aquí sigue habiendo objetos de todo tipo. Curiosamente, me llama más la atención un muestrario de mármoles que el fastuoso tabernáculo en miniatura hecho con ellos, quizá porque nos deja asomarnos a una vida más cotidiana. Hay cuadros muy interesantes, pero detengámonos en *El Padre Eterno*, de Mengs, que colgaba en el dormitorio de Carlos III, por su impresionante efecto frontal. Me parece alucinante tenerlo en un dormitorio. Claramente buscaba apabullar un adorno de mesa, pero para una mesa de diez metros, también de mármol, bronce y madera, dispuesto como una explanada con arcadas y que narra escenas de la historia de España. Hace pensar en una casa de muñecas y no es la única de las piezas que tiene un extraño aire infantil. La combinación de goyas y artulugios como un quiroginasio para que los pianistas ejercitasen los dedos, y de biombos chinos y espejos donde ahora nos reflejamos todos, deja una sensación como de domesticidad disparatada, como si nos fuesen diciendo “y aquí tenemos esto, y esto, y esto otro”, así hasta llegar a la era de la reproducción mecánica en la sección correspondiente a Victoria Eugenia y Alfonso XIII, de quienes nos llegan unos libritos, pocos pero que me gustó mucho ver, como una edición de *Orgullo y prejuicio* de 1901, o una de *Peter Pan*, de *Robinson Crusoe*, de *Las mil y una noches* y hasta un tomo titulado *The wonder book of animals* con un san bernardo en la cubierta, y algunas curiosidades sueltas como sendas cartas manuscritas de Puccini y Unamuno pidiendo a la Oficina de la Guerra Europea la intercesión por unos familiares suyos. Y por último, en un lateral de la sala dedicada a los carruajes, entre el mercedes de seis

ruedas de Franco y las carrozas deslumbrantes de las que bajarían los reyes como personajes de cuento, qué bonito y evocador un pequeño trineo ruso para niños, dorado y verde y con la forma de un dragón, con su expresión alucinada, como de recién rescatado después de décadas arrumbado en un desván. ~

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. En 2021 publicó *Vilnis* (Caballo de Troya).

CINE

Tres pecadores

por **Vicente Molina Foix**

Antiguamente, cuando había en cantidades apreciables un cine religioso y de valores humanos, con su festival propio (en Valladolid), sus premios, sus protestas, y hasta sus asomos de censura gubernamental pese a la bendición o *nihil obstat* del obispado, los jóvenes, que habíamos perdido la fe en buena medida gracias al cine allí descubierta de año en año, no teníamos reparo en dejarnos ver salir del pase de un filme santificante de Bresson; el consumado arte bressoniano estaba para nosotros por encima de sus curas rurales y sus santas en comunión con Dios, pero el formidable Ricardo Muñoz Suay, hombre de cine, guionista (de, entre otras, *El momento de la verdad* de Francesco Rosi), así como impulsor y coproductor de *Viridiana*, la obra cumbre de su gran amigo Luis Buñuel, nos increpaba burlescamente como si quisiera borrar de nuestras colegiales gafitas de pasta las imágenes redentoras del cineasta francés, quien para Ricardo, por aquel entonces comunista acérrimo, representaba el cine en su más mefítica personificación beata.

Schrader: de seminarista a rata de filmoteca

Me he acordado, por una asociación de ideas quizá aún deudora de esas cruzadas anticristianas y antibressonianas de Muñoz Suay, de otro ejemplo de radicalidad y sacerdocio que tiene como fondo el cine, en este caso el ir o no ir al cine. Nacido tres meses antes del mismo año que yo, pero él en el estado de Michigan, Paul Schrader no pudo pisar ningún local donde se proyectaran películas hasta cumplir la mayoría de edad, momento en el que el joven Paul, tras abandonar el seminario donde había cursado obligatoriamente su *primary school*, comenzó de buena gana los estudios superiores en California, a la vez que ponía fin al veto impuesto rígidamente por sus padres, practicantes de un extremo credo de la religión calvinista, según el cual todos los miembros de todas las familias tenían prohibida la dañina diversión llegada desde Hollywood hasta los hogares norteamericanos. Yo, sin ninguna restricción previa en Alicante (que llegó a contar en mi adolescencia con nueve palacios del cine, hoy desaparecidos), y Schrader en San Francisco y en su ciudad natal, Grand Rapids, a escondidas, nos convertimos a la religión del Séptimo Arte practicada con radicalidad; la mía no viene aquí a cuento, siendo por el contrario una bella y misteriosa página de la historia del cine contemporáneo la mutación de Schrader de seminarista a *film buff*, como en inglés coloquial llaman a lo que nosotros, más apegados al suelo, llamamos ratas de cinemateca; yo soy una de ellas, y lo es a su modo más señorial y productivo este excelente cineasta y escritor de cine, que ha sabido además impartir doctrina moral sin predicar desde que inició sus labores filmicas en 1978 con *Blue collar*.

A Schrader le quedó de aquella fase paterno-sectaria el gusto por una liturgia nada católica, antes bien seca y me atrevería a decir que jansenista, aunque es verdad que tal fijación

obligatoria y sus dolores permiten al espectador imparcial en las religiones pero feligrés del arte schraderiano un juego casi procaz de adivinanzas o cábalas: ¿cuál fue la salvación de su *Mishima* (1984)? ¿Le gustaba la pornografía a la hija escapada del padre calvinista que la busca por los lugares de vicio en *Hardcore* (1978)? ¿Es tan reverendo *El reverendo* (2018)?

Ahora, tras un periodo irregular que nos hizo añorar al guionista de obras maestras como *Fascinación*, de Brian de Palma, *Taxi driver* y *Toro salvaje*, de Scorsese, y las más logradas obras escritas y dirigidas por él mismo (*Hardcore: un mundo oculto* y *American gigolo*), Schrader ha abordado lo que parece ser una trilogía del alma contemplada a través de los oficios, los menos trillados oficios que se conocen: el ministerio sagrado, de la ya citada *El reverendo*; *El contador de cartas*, situada en el mundo del juego y el casino, y los jardines, alguno de sendero bifurcado, o metafórico, en la última suya hasta ahora, *El maestro jardinero*, a la que una desequilibrada media hora de desenlace le priva de ser la gran obra de vejez de este maestro filmico.

Si en sus dos anteriores títulos, *El reverendo* y *El contador de cartas*, la metáfora general pagaba un tributo excesivamente mimético al cine del gran Bresson, el que Suay denostaba y nosotros, en nuestros pueblos y ciudades provinciales, poníamos en el altar mayor, *El maestro jardinero* retrata a dos personajes que hacen el bien pero han sido o siguen siendo aún en potencia grandes impíos; ambos, Narvel Roth (Joel Egerton) y Norma Haverhill (una inspiradísima Sigourney Weaver), reprimen el desconcierto floral de sus alumnos de jardinería mostrándose ellos castigadores intolerantes en ese paraíso falsificado de los jardines de Haverhill que la mujer, Norma, heredó y rige con mano firme mientras esconde en su alcoba, obedecida por su subordinado Narvel, los brotes del desenfreno. Y en los parterres, los macizos de flores exquisitamente

podados tapan la naturaleza podrida de ese suave maestro de los jardines con un pasado lleno de culpas. Es de lamentar por ello la entrada en ese infierno de bellos demonios de un veneno manido, el submundo de la droga y sus traficantes, que adoceña un tanto la vena poética de este original relato.

Konchalovski, retratista del pecado de Miguel Ángel

Una mole arrancada a una montaña es el *mcguffin* de *El pecado*, una de las más sugestivas parábolas de Andréi Konchalovski, a su vez uno de los cineastas más frontalmente políticos del Este de Europa; muchos en su país le denuestan por ser a veces, dicen, el rapsoda del régimen, aunque otros le salvan en su misma ambigüedad. Lo cierto es que, sea o no propagandista putiniano encubierto, el (relativo) éxito en nuestro país de *Queridos camaradas* (2020), su poderosa crónica de las veleidades de una dirigente comunista enfrentada a una masacre de obreros huelguistas llevada a cabo en la ciudad rusa de Novocherkask, en tiempos de la URSS de Nikita Jruschov, ha llevado a los distribuidores españoles a estrenar su anterior *El pecado* o *Il peccato*, o *Sin*, brillante coproducción italo-rusa y una de las mejores películas que yo vi en el año 2019.

Il peccato cuenta sin grandilocuencia los episodios históricos, tan novelescos, de la construcción de la tumba del papa Julio II, en la que Miguel Ángel pierde y gana su fama, volcada en la posteridad de las masas hacia otra obra suya de genio, los frescos de la Capilla Sixtina, más asequibles, aun en sus alturas inabarcables, que el mausoleo papal, que ofrece en el inacabamiento de sus *Esclavos* esculpidos la bendición enigmática de lo incompleto. Con maneras filmicas a veces inspiradas por la *Trilogía* (*Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*) de Pasolini, otro gran creador motivado por la contienda entre el dogma y la libertad, entre la creencia y la lujuria,

Il peccato habla de un mundo religioso corrupto y venal, si bien el pecado está tan extendido en este contexto y en este enfrentamiento entre las dos familias, los Della Rovere y los Médici, que resulta difícil saber contra qué dios o contra qué clan se defiende el gran escultor, pintor y arquitecto nacido cerca de Arezzo.

¿Peca en este episodio crucial de la historia del arte Miguel Ángel Buonarroti de soberbia, de lujuria (apenas mostrada en su vertiente sodomita por el cineasta ruso), de duplicidad y engaño a los papas, o el pecado escondido en su mole de mármol solo es un trepidante ejemplo de hubris? La de Buonarroti, muy bien defendida en la gran pantalla por el actor Alberto Testone, y la del propio Andréi Konchalovski, autor aquí de un biopic que arrastra al espectador sin las concesiones del melodrama biográfico al uso.

Pálmason y la religión gélida

Es curioso que los tres visionarios que protagonizan los tres filmes religiosos de los que hablo aquí sean tan redentores y tan antipáticos, e incluso tan ásperos de físico dos de ellos (Testone y el para mí desconocido actor islandés de *Godland*). Esta tercera película que comentamos y representará a Islandia en los próximos Óscars es tan cautivadora como oscura; al jardín feraz y a la piedra marmórea le sucede la nieve infinita, pues el director Hlynur Pálmason narra el largo viaje de un pastor eclesiástico que cruza Islandia para llevar el modelo de una iglesia que se quiere construir en los glaciares de la isla. No hay trama propiamente dicha en *Godland*; solo enfrentamiento de difícil lectura y paisaje limpio, callado: quizá el mandamiento de una religión que no prohíbe y solo es adusta y gélida. ~

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. Su libro más reciente es *El tercer siglo. 20 años de cine contemporáneo* (Cátedra, 2021).

Fotografía: Pexels / Shielagh Murphy



CORRESPONSAL EN EL FUTURO

“¡Bonga!, ¡Tonga!, ¡Lembo!”

por **Mariano Gistaín**

1

Fue o será una secta inofensiva, personas pobres de espíritu/dinero, abandonadas por sus familias o viceversa, sin amigos ni ilusiones. Según la clasificación académica usual la mayoría entraban en el apartado 2637BB: “Gente a la que nadie escucha nunca”, y también en el 2653ab: “Con baja o nula autoestima.” Muchas de estas personas reconocieron en diversas circunstancias, según informes escrapeados al azar, que en su infancia fueron anuladas por alguno de sus progenitores o por ambos. Algunas procedían de experimentos prohibidos. Una de ellas declaró: “Me crié en el riñón de un cerdo.”

2

Las redes y los algoritmos obran milagros y estos seres encontraron la forma de compartir su dolor y sus soledades. Hay que decir cuanto antes que los autores de este apunte no aceptan el rumor que niega la humanidad 100% a los miembros de la secta; por supuesto, esos autores dejan claro que la ausencia o mengua de humanidad no sería en ningún caso algo peyorativo o deleznable, tanto más cuanto que ellos mismos son en gran parte —aunque indican, como es preceptivo, la proporción—, bots.

3

De todas formas el origen de la secta es dudoso y los propios miembros cuentan historias que se remontan a la enraizada mitología local. Por ejemplo, una de las mayores dignatarias se reclama “hija y biznieta del sofrón peludo”, del que apenas hay referencias (a veces se relaciona por analogía con el “totón felpudo”). También aparece en el origen el libro de Francisco Ferrer Lerín *Mansa chatarra*, en edición de

José L. Falcó para Jekyll & Jill, impreso en 2014 en la ya desaparecida, por jubilación de sus añorados propietarios. Sansueña Industrias Gráficas de Zaragoza; las palabras que definen la fundación de la secta y que han usado como lema y quizá como contraseña aparecen en la página 140, al final del texto de Lerín titulado *Cigomar*, y dicen: “¡Bonga!, ¡Tonga, ¡Lembo! ¡Bonga!, ¡Tonga!, ¡Lembo!”

4

Al principio estas personas apocadas encubrían sus reuniones hablando de cine en general pero al fin se centraron en dos únicas películas: la primera que dirigió George Lucas en 1969, *THX 1138*, que fue estrenada en 1971, y *Los cronometradores de la eternidad* (Aristotelis Maragkos, 2021). Estas películas, junto a algunos pasajes del libro de Lerín, son las únicas pistas de la inspiración doctrinal de la hermandad que, de puertas a fuera, y debido al éxito y al gran número de acólitos que se enrolaron en ella, enseguida fue cofradía y luego agrupación folclórica.

5

La cinta de George Lucas *THX 1138* es una alegoría distópica con ingredientes de Orwell, Huxley, Kafka, Lang, Zamiatin: la humanidad vive bajo tierra y todo –consumir y trabajar– está sometido a incesante control; el personaje que encarna Robert Duvall quebranta las normas al enamorarse, es castigado y, al final, tras tediosas peripecias lastradas por la alegoría, consigue salir a la superficie. Hoy produce malestar por su absoluta vigencia, el exceso de plástico, el color blanco y el vacío.

6

La otra película fundacional llegó con la secta ya madura y provocó (quizá en otro orden) un motín, un cisma y una revolución. No es extraño que *The timekeepers of eternity* fascinara a los conjurados: para la gente del libro y/o curtida en la soledad es una película

hipnótica, irresistible, que inyecta un desasosiego insuperable. Montada con imágenes impresas en papel, es un filme de fotocopias, una animación fascinante de la serie estrenada en los años noventa y basada en el relato de Stephen King “The langoliers”. Es como ver una película de papel, incluso salen las manos que recortan y encolan el *collage*, sin interrumpir la trama, que no se puede olvidar. Cada plano está arrugado, tronzado, perforado por inquietantes agujeros en los que asoma un ojo, un pasado, un túnel del tiempo. Es una extrusión de Buñuel. (La primera parte de *El salario del miedo*, de H. G. Clouzot, 1953, también encandiló a los sectarios).

7

Al parecer, la facción ganadora impuso la película de papel como dogma de fe y desde entonces, hace dos años según el cómputo usual (que la secta no acata), los adeptos viven en ese mundo atroz como los protagonistas, atrapados en un mundo vacío, en un aeropuerto y en un tiempo nulo. La ficción de King prefigura las no vidas que unen a los miembros de la secta. También los esclavos tipo *Metrópolis* de la película de George Lucas habían sido privados de sus vidas, pero la de King adaptada por Aristotelis Maragkos es más aterradora porque no tiene salida, es una pesadilla metafísica tan real como el papel que la contiene.

8

Todo esto está disperso en la red y cualquiera puede rastrearlo, pero ayer

o mañana (nadie es inmune a la película de Aristotelis Maragkos y al texto de Stephen King) los redactores de este informe encontraron –o ella les encontró a ellos– a una de las personas represaliadas y expulsadas tras las revueltas. Su aspecto, como imponen los peores rumores, es de emoticono animado: apenas tiene espesor, es un código inquieto, unas líneas de signos que lleva y trae la brisa, una cinta de Moebius.

9

Como indican los autores en este párrafo de obligada inserción, la mera mención de la secta o agrupación folclórica convierte a quien la cita (o la piensa, su poder fue o será enorme) en adepto de la misma. (Eso sí, es o será miembro durmiente, que podría seguir con su vida normal hasta que decidan activarlo.)

10

Para entrar en la fraternidad basta con ver alguna de las dos películas. Cada una conduce a una de las ramas en que se escindirá o escindió la secta. Una concede la salida a la superficie, a una vida al aire libre sin el cerco totalitario (su tiempo es lineal); la otra condena a un bucle en el mejor de los casos incierto. Ambas son la misma. (Para salir, igual que para entrar, hay que recitar el lema inicial en orden inverso.) ~

MARIANO GISTAÍN es escritor. Lleva la web gistain.net y el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. En 2019 publicó *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).

LETRAS
LIBRES suscríbese

